COLL.
ELEMENTOS
DE
LITERATURA

4
55565

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS DE LITERATURA.

Biblioteca Nacional de España

Sr. D. Emeric Gayangos
C. S. D.

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS

DE

LITERATURA,

POR

DON JOSE COLL Y VEHÍ,

catedrático de Autores clásicos.

Neque ego contra naturam pugno.
(QUINT., Instit. orat., II, 8.)

MADRID,
IMPRENTA Y ESTEREOTIPIA DE M. RIVADENEYRA,
Salon del Prado, núm. 8.

1856.

PASCUAL de GAYANGOS

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

INTRODUCCION.

Pág.

Definicion y clasificacion de las obras literarias. 1
Ciencias relativas al estudio de las obras literarias. 3
Definiciones de algunas voces que se emplearán con frecuencia en esta obra. 5
Utilidad de las reglas. 8

PARTE PRIMERA.

DE LA ELOCUCION.

De la elocucion en general. 13
LIBRO PRIMERO.—ANÁLISIS DE LA ELOCUCION. 17
CAPÍTULO PRIMERO. DEL PENSAMIENTO. 20
I. *Análisis del pensamiento.* . . . . . id.
II. *Cualidades esenciales del pensamiento.* 26
CAPÍTULO II. DEL LENGUAJE. 29
I. *De la estructura del lenguaje.* . . . . . id.
1. De las voces. 30
2. De la oracion gramatical. 34
3. De la cláusula. 39
II. *Cualidades esenciales del lenguaje.* 43
1. Pureza. 44
2. Propiedad. 50
3. Armonía. 52
CAPÍTULO III. DE LAS FIGURAS. 62
I. *Figuras de diccion.* 64
1. Figuras de diccion por adicion ó supresion. 65
2. Figuras de diccion por repeticion. 67
3. Figuras de diccion por combinacion. 70
II. *De los tropos.* 74
1. Tropos de diccion. 75
2. Tropos de sentencia. 82

Biblioteca Nacional de España

a). Tropos de sentencia fundados en la semejanza. 83
b). Tropos de sentencia por oposicion ó contraste. 89
c). Tropos de sentencia por reflexion. 92
III. *De las figuras de pensamiento.* 100
1. Figuras pintorescas. . . . . id.
2. Figuras lógicas. 114
3. Figuras patéticas. 125
LIBRO II.—DE LAS CUALIDADES DE LA ELOCUCION. 140
CAPÍTULO PRIMERO. DE LAS CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION. . . 141
I. *Claridad.* . . . . . id.
II. *Precision.* 147
III. *Variedad y unidad.* 150
IV. *Novedad.* 151
V. *Honestidad.* 154
VI. *Oportunidad.* 155
VII. *Naturalidad.* 157
CAPÍTULO II. DE LAS CUALIDADES ACCIDENTALES DE LA ELOCUCION, Ó DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ESTILO. 161
I. *Estilo cortado.* 163
II. *Concision, abundancia.* 164
III. *Energía.* 167
IV. *Viveza, vehemencia, estilo patético.* 170
V. *Sencillez.* 171
VI. *Elegancia, estilo florido.* 172
VII. *Magnificencia, sublimidad.* 175
VIII. *Estilo familiar, jocoso, satírico, humorístico.* 181
IX. *Denominaciones que los retóricos antiguos dieron al estilo.* . . . 185

PARTE SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

Division. 187

SECCION PRIMERA.

Arte poética.

LIBRO PRIMERO.—DE LA POESÍA EN GENERAL. 188
I. *Del fondo de la obra poética.* 189
II. *De la forma de la obra poética.* 192
1. Plan. . . . . id.
2. Elocucion. 195
3. Versificacion. 200
III. *Division de las obras poéticas.* 205
LIBRO II.—DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE POESÍA. 207
CAPÍTULO PRIMERO. POESÍA LÍRICA. . . . . id.
I. *Del poema lírico en general.* . . . . . id.
II. *De las distintas especies de poesía lírica.* 212

Biblioteca Nacional de España

1. Oda. 215
2. Elegía. 221
3. Cancion, letrilla, epitalamio y cantata. 224
4. Epigrama, madrigal, soneto. 229
5. Romances y baladas. 233
CAPÍTULO II. POESÍA ÉPICA. 237
I. *Epopeya*. . . . . id.
1. Accion épica. 238
a). Unidad. 239
b). Integridad. 241
c). Grandeza. 243
d). Interés. 246
2. Personajes y costumbres. . . . . id.
3. Plan, estilo y versificacion. 252
4. Sucinta noticia de los principales poemas épicos. 253
II. *De otras varias composiciones épicas*. 259
1. Poema heróico. . . . . id.
2. Canto épico. . . . . id.
3. Cuentos. . . . . id.
4. Leyendas. 260
5. Poema burlesco. . . . . id.
III. *Novela*. . . . . id.
CAPÍTULO III. POESÍA DRAMÁTICA. 266
I. *Del drama en general*. . . . . id.
1. Accion dramática. 270
a). Verosimilitud. 271
b). Unidad. 272
c). Integridad. 278
d). Interés. 279
2. Personajes y costumbres. 280
3. Plan, estilo y versificacion. 281
II. *De las distintas especies de poemas dramáticos*. 288
1. Tragedia. 290
2. Comedia. 294
3. Drama. 297
CAPÍTULO IV. POESÍA DIDÁCTICA. 299
I. *Poema didascálico*. 300
II. *Poema descriptivo*. 303
III. *Epístola*. 305
IV. *Sátira*. 306
V. *Fábula, parábola, proverbio, metamórfosis*. 309
CAPÍTULO V. POESÍA BUCÓLICA. 315

SECCION SEGUNDA.

De las composiciones oratorias.

Elocuencia, oratoria, retórica. 318
CAPÍTULO PRIMERO. DEL ORADOR Y DEL AUDITORIO. 326

Biblioteca Nacional de España

I. *Cualidades del perfecto orador.* 326
II. *Del auditorio.* 333
CAPÍTULO II. DE LA COMPOSICION ORATORIA. 336
I. *Del fondo del discurso oratorio.* . . . . . id.
1. De los medios de convencer. 340
2. De los medios de agradar y conmover. 348
II. *De la forma del discurso oratorio.* 360
1. Plan. . . . . id.
a). Exordio. 363
b). Proposicion y division. 366
c). Narracion. 369
d). Confirmacion y refutacion. 371
e). Peroracion. 375
2. Elocucion oratoria. 376
3. Pronunciacion.. 379
CAPÍTULO III. DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA. . . . . .
I. *Oratoria sagrada.* . . . . . .
II. *Oratoria política.* . . . . . .
III. *Oratoria forense.* . . . . . 39.

SECCION TERCERA.

Obras doctrinales.

CAPÍTULO PRIMERO. COMPOSICIONES HISTÓRICAS. 405
I. *Divisiones de la historia, y de sus diferentes escuelas.* 407
II. *Dotes morales é intelectuales del historiador.* 412
III. *Máximas, descripciones y arengas.* 415
IV. *Plan y estilo.* 419
CAPÍTULO II. OBRAS CIENTÍFICAS Y MORALES. 424

FIN DEL ÍNDICE.

Biblioteca Nacional de España

ELEMENTOS

DE LITERATURA.

INTRODUCCION.

DEFINICION Y CLASIFICACION DE LAS OBRAS LITERARIAS.

§. 1.

Toda obra literaria (tomada esta expresion en su mas lato sentido) es una ordenada série de pensamientos, dirigida á conseguir un fin determinado, que en último resultado nunca debe ser otro que el bien de la especie humana.

Si la obra tiene por fin directo la investigacion ó enseñanza de la verdad, recibe el nombre de *didáctica ó científica*. Si se propone expresar *lo bello* (*delectare, juvare*), se llama *poética* (*composicion poética, poema, poesía*). Si su fin directo es moralizar (*prodesse, idonea dicere vitæ*), se llamará *religiosa, ascética, mística, moral*, etc.

En las obras científicas se dirige el autor principalmente á la inteligencia; en las poéticas, á la imaginacion y al sentimiento; en las morales, á la voluntad, á la accion.

Empleamos esta palabra *principalmente*, porque no existe ninguna obra producto exclusivo de una de las facultades del alma. En la obra mas abstracta caben la imaginacion y el sentimiento; y la obra mas poética, mas elocuente, mas apasionada, siempre debe tener por base la inteligencia. En las obras morales tienen lugar el convencimiento, el sentimiento y el placer, porque la razon, las pasiones y la imaginacion son los móviles de la voluntad. Por otra parte, ninguna obra se propone tampoco un fin exclusivo: la poesía, al par que deleita, instruye y moraliza; la ciencia, además de enseñar, moraliza y deleita; la moral deleita tambien, y presupone el conocimiento.

Biblioteca Nacional de España

§. 2.

Las obras de la inteligencia humana, cuyo medio de expresion es la palabra, entran en el dominio de la literatura tan solo en lo que tenga relacion con la belleza (belleza en el fondo ó en la forma). Por esta razon, las obras *literarias*, tomando esta palabra en un sentido estricto y usual, se contraponen á las obras *científicas*, como se contrapone la *literatura* á la *ciencia*.

Hay obras, como las *oratorias*, las *morales*, la *historia*, etc., que tienen por fin directo instruir ó moralizar, pero que procuran deleitar y entusiasmar al propio tiempo por medio de los encantos de la poesía y de la elocuencia. Estas obras conservan un carácter intermedio entre las poéticas y las puramente científicas, y generalmente se comprenden entre las literarias.

§. 3.

Unas obras se destinan á la pronunciacion, y otras tienen por objeto producir en un auditorio una impresion determinada, á veces momentánea (generalmente la persuasion); y otras se componen para ser leidas con mas ó menos detenimiento y con reflexion mas ó menos profunda. Las primeras se llaman *oratorias* (*oraciones*, *arengas*, *discursos oratorios*, *disertaciones*, etc.), las demás carecen de nombre genérico que las comprenda.

Algunas obras se escriben para ser leidas ó recitadas en público, y en este caso, segun mas adelante veremos, tienen muchos puntos de contacto con el discurso oratorio. La mera circunstancia de tener que ser recitada ó leida en público una obra influye muchísimo en el carácter de su estructura y de su estilo.

Notaremos tambien que los discursos oratorios, unos se improvisan y otros se recitan de memoria.

§. 4.

Por último, en unas obras el lenguaje está sujeto á períodos y frases musicales de una extension rigorosamente determinada (versificacion), y otras, prescindiendo de estas formas regulares, se desenvuelve con entera libertad, sin limitarse mas que de un mo-

Biblioteca Nacional de España

do vago á las leyes del ritmo y de la armonía. Las primeras se llaman *obras en verso*, las segundas *obras en prosa*.

No deben confundirse las obras en verso con las poesías ni con las obras de estilo poético; no deben confundirse tampoco las obras en prosa con las obras prosáicas ni con las de estilo prosáico; esta division de obras en prosa y en verso solo dice relacion con la estructura material del lenguaje ó del sonido.

CIENCIAS RELATIVAS AL ESTUDIO DE LAS OBRAS LITERARIAS.

§. 5.

Como la razon debe presidir en todas las obras del entendimiento humano, todas indistintamente deben estar sujetas á los principios de una buena *lógica*.

Empleando el lenguaje oral como medio de transmitir el pensamiento, debemos valernos de este medio con toda la perfeccion posible. La *gramática* enseña á usar el lenguaje con pureza y propiedad, y por consiguiente con claridad. El tratado de la elocucion (llamado por unos *retórica*, y por otros *teoría del estilo*) enseña á embellecer la expresion y á trasmitir el pensamiento, las imágenes y los afectos con la misma energía con que percibimos, concebimos y sentimos. Por consiguiente, las reglas de gramática y las de elocucion ó estilo, tan íntimamente enlazadas, que es imposible discernirlas con toda exactitud, son, como las de lógica, aplicables á todas las obras científicas y literarias. Constituyen la parte mecánica de la literatura.

La *métrica* ó el arte de la versificacion debe considerarse como una parte del tratado de la armonía del lenguaje, y por consiguiente, como una parte de la elocucion ó teoría del estilo, aplicable solamente á las composiciones poéticas. Ya se ha dicho que la versificacion no es mas que una armonía mas perfecta del lenguaje.

Bacon y Kant dan á la voz *retórica* el sentido empleado en el texto de este párrafo. Considerándola Bacon como la tercera parte de la *Traditiva*, la define: *Teoría del embellecimiento del discurso*. Kant la emplea en este mismo sentido, y la distingue de la oratoria (*ars oratoria*).

Biblioteca Nacional de España

§. 6.

La *literatura* tiene por objeto el conocimiento de la belleza, realizada en las obras literarias (§. 2).

El análisis filosófico de la belleza, la indagacion de sus causas y de los fenómenos que en nosotros produce, es objeto de la *estética*, rama de la filosofía, mas bien que de la literatura propiamente dicha.

La literatura, partiendo de la observacion, formula las reglas generalmente respetadas en las obras mas perfectas del ingenio, y se encamina directamente á la aplicacion, á la práctica. La estética es ciencia; la literatura es mas bien arte.

§. 7.

La literatura, dejando á un lado su parte *filosófica* (estética), comprende una parte puramente *preceptiva* (teórica), y otra parte *histórico-crítica*.

§. 8.

Además del tratado de la elocucion (§. 5), pertenecen á esta parte preceptiva de la literatura la *poética*, ó arte que tiene por objeto el conocimiento de las reglas que deben observarse en los poemas; la *oratoria* (retórica), ó teoría del discurso oratorio (§. 3), y por último, las reglas peculiares de todas las demás composiciones que, aunque escritas en prosa, participen mas ó menos del carácter de literarias (historia, obras místicas, epistolares, etc.).

Los antiguos daban este sentido á la voz *retórica* cuando la definian: «Arte de persuadir,» — «Arte de persuadir por medio de la palabra,» — *Vis inveniendi in oratione omnia persuasibilia* (Aristóteles), — *Bene dicendi scientia* (Quintiliano). Véanse los capítulos 14 y 16 de las *Instituciones oratorias*. Antes de impugnar las definiciones y divisiones de los grandes maestros de la antigüedad, atribuyéndoles errores en que estuvieron muy léjos de incurrir, es preciso hacerse cargo del objeto y materia de sus obras.

La voz *retórica* no tiene tampoco en las lenguas modernas el sentido lato que le dió Bacon (§. 5), ni menos el sentido latísimo que equivocadamente se le atribuye por alguno de nuestros autores y en no pocos documentos oficiales.

Biblioteca Nacional de España

§. 9.

En nuestros tiempos ha tomado mucha importancia el estudio *histórico-crítico* de la literatura, que, además de la vida de los autores, del conocimiento, interpretacion y juicio de sus obras, comprende el exámen de la influencia que recibieron de las épocas y obras precedentes, la que ejercieron en su época y en las posteriores, tanto en su patria como en las naciones extrañas; la que recibieron ó ejercieron con relacion á la ciencia, á las costumbres y á la vida completa de los pueblos y del humano linaje.

Los hermanos Schlegel en Alemania, y en Francia Mme. Staël y Villemain, son los que dieron mayor impulso á este género de estudios. No carecemos en España de excelentes ensayos, como los de D. Leandro Moratin, de Don Manuel José Quintana, de D. Agustin Duran, de D. Alberto Lista, de Don Francisco Martinez de la Rosa, de D. Antonio Gil y Zárate, de D. Pedro José Pidal, etc. Bouterveck, Sismondi, Clarus, Schaks, Ticknor, Puibusque, Dozy, Wolf y otros han tratado especialmente, y con sumo acierto, de nuestra literatura.

Las expresiones *optimæ litteræ* (buenas letras), *humaniores litteræ* (letras humanas), con que designaron los antiguos lo que llamamos ahora con mas frecuencia literatura ó bellas letras, hoy se aplican principalmente al estudio de los autores clásicos, griegos y latinos.

Además de emplearse la voz *literatura* en el sentido explicado, sirve tambien para expresar el conjunto de obras literarias de una nacion, época ó género determinado; y así decimos: *Literatura griega, española, árabe; literatura antigua, de la edad media, del siglo* XVII; *literatura sagrada, profana, dramática.*

DEFINICIONES DE ALGUNAS VOCES QUE SE EMPLEARÁN CON FRECUENCIA EN ESTA OBRA.

§. 10.

En vano intentariamos dar una definicion exacta de la belleza. Bástenos saber que damos el nombre de *bellos* á los objetos que nos causan una impresion deleitosa, pura y desinteresada. El placer que nos causan los objetos bellos es *puro*, porque no es un placer de los sentidos; es *desinteresado*, porque es independiente de la utilidad, porque no excita el deseo de poseer el objeto.

Biblioteca Nacional de España

El placer que nos causan los objetos agradables, ni es puro (en el sentido indicado), ni es tampoco desinteresado. Los objetos útiles pueden causar dolor. Una fruta puede ser bella ó fea (á la vista), agradable ó desagradable (al paladar), y útil ó nociva (á la salud).

El hombre mas ignorante no confunde en este caso lo bello con lo agradable y lo útil.

Hallamos la belleza en el mundo *físico*, en el *moral* y en el *intelectual*.

El hombre y la naturaleza nos presentan la belleza *real*, y nuestro entendimiento crea la belleza *ideal*, objeto de las bellas artes. Pero esta belleza es siempre limitada, *relativa;* la belleza *absoluta* solo existe en Dios.

Hay tambien, segun algunos autores, belleza de *expresion* y belleza de *imitacion*.

§. 11.

La *unidad* y la *variedad* son dos condiciones esenciales de lo bello, y por consiguiente dos cualidades esenciales de todas las obras de las bellas artes. La unidad satisface la razon, es una exigencia del espíritu; la variedad halaga, es una de las principales fuentes del placer.

§. 12.

La *sublimidad*, segun Cousin, consiste en la ausencia de límites, en lo infinito. El placer que nos causan los objetos sublimes, además de ser tambien puro y desinteresado, es un placer austero, acompañado de admiracion, y á veces de terror.

§. 13.

Generalmente se define el *sentimiento*, una modificacion agradable ó desagradable que recibe el alma á consecuencia de un fenómeno psicológico. El sentimiento violento y enérgico toma en literatura el nombre de *pasion*.

El *entusiasmo* es un momento de la pasion; es el movimiento simpático llevado á la exaltacion, é inspirado por un objeto noble y digno de ser amado.

Biblioteca Nacional de España

Algunos psicólogos entienden por pasiones todos los fenómenos de la sensibilidad, cualesquiera que sean su naturaleza, su orígen, su causa y su mayor ó menor intensidad. Otros, empero, conformándose mas con el lenguaje ordinario, dan el nombre de pasiones á «las perturbaciones ó afectos desordenados del ánimo», á las emociones y deseos que por su mucha violencia obcecan el entendimiento y avasallan la voluntad. El significado etimológico de la palabra *pasion* expresa lo contrario de accion.

§. 14.

La imaginacion es la facultad de representarnos con viveza las creaciones que forja nuestra mente, combinando los elementos que de la naturaleza recibe. La imaginacion no se concreta á lo visible; los sonidos yacen en su dominio de igual suerte que la forma y los colores.

§. 15.

La facultad de sentir y juzgar lo bello se llama *gusto* ó *buen gusto*.

El gusto, segun Blair, es de dos especies: *positivo*, que siente y conoce la belleza, y *negativo*, que siente y conoce los defectos. No siempre se hallan reunidas estas dos especies de gusto; y aunque es preferible la primera, el buen gusto, el gusto perfecto no puede existir sin la reunion de entrambas.

La aplicacion de las leyes del gusto recibe el nombre de *crítica*.

La diferencia de climas, de épocas, de costumbres, de edades, etc., ocasiona una notable diversidad de gustos; nadie, sin embargo, desconoce que hay un buen gusto universal y sujeto á leyes invariables.

§. 16.

El *genio* (ingenio, númen) es la facultad de crear lo bello. La expresion de lo bello es objeto del *arte* (artes de lo bello, bellas artes). Por medio de las artes excitamos en nuestros semejantes el sentimiento de lo bello. Y como lo interior solo puede manifestarse ó expresarse con el auxilio de medios exteriores y materiales, todas las bellas artes deben tener un medio de expresion ca-

Biblioteca Nacional de España

paz de impresionarnos por medio de los sentidos. En la diferencia de estos medios estriba la diferencia de las bellas artes.

A la vista y al oido se refieren todos los medios de expresar la belleza. La vista comprende todas las artes que se desenvuelven en el espacio: la escultura, la pintura y la arquitectura. Al oido se refieren la poesía, la oratoria y la música: en la poesía y en la oratoria los sonidos articulados ó palabras son el medio de expresion; en la música, los sonidos inarticulados.

UTILIDAD DE LAS REGLAS.

§. 17.

Las reglas literarias nos indican las sendas abiertas por los grandes ingenios, haciéndonos observar las bellezas de sus obras inmortales, para que las admiremos, y señalándonos tambien sus defectos, para que procuremos evitarlos. No entorpecen nuestras facultades, no impiden que la fantasía se exalte, ni que arda en nuestro corazon la llama de los afectos; sino que, apoyadas en la razon, corrigen los desórdenes á que pudieran arrastrar fácilmente una sensibilidad extraordinaria ó una imaginacion acalorada, abandonadas sin freno alguno al ciego impulso de la naturaleza.

Ninguna escuela, ninguna persona sensata, ha negado la utilidad de las reglas; pero hubo en la antigüedad, y han aparecido de nuevo en nuestros dias, escuelas que reprobaron con justicia el abuso de ellas, su multitud, su rigidez y la excesiva importancia que algunos críticos rutinarios les atribuian. Quintiliano, en el libro 2.°, y especialmente en el capítulo 13, censura estos mismos defectos, y fija con su tino acostumbrado cuáles deben ser los verdaderos límites del arte. *Erat rhetorice res prorsus facilis ac parva, si uno et brevi præscripto contineretur.*

§. 18.

Las reglas no pueden dar ingenio al que nació sin él: para sobresalir en cualquiera de las obras á que se aplica el entendimiento humano, es preciso, antes que todo, haber recibido de la naturaleza las convenientes facultades, dirigir luego estas facultades con el auxilio del arte, que es el ejemplo y la experiencia de los siglos, y por último, desenvolverlas y fortalecerlas por medio de la práctica, del trabajo, de esta ley imperiosa, esculpida por el

Biblioteca Nacional de España

Hacedor supremo en la frente del hombre. *Natura incipit, ars dirigit, usus perficit.* (Vosio.)

No es posible, sin embargo, someter las bellas artes á principios puramente teóricos y tan fijos como los de la ciencia: lo bello, lo sublime se siente, se admira, pero difícilmente se analiza y conoce. Por esta razon, un estudio meramente teórico de la retórica y poética no puede formar mas que pedantes; seria completamente inútil, cuando no perjudicial, si no se aplicase al análisis y lectura de las obras reputadas universalmente por clásicas, y si se le diese mas importancia que la de dirigirnos en este estudio. Algunos saben de memoria y comprenden perfectamente todos los preceptos, y sin embargo, carecen de gusto; son malos escritores, malos críticos. El estudio de Demóstenes, Ciceron y Bossuet, el de Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare y Calderon, y el de los Libros sagrados, han formado mas oradores y poetas que todos los tratados y todas las escuelas. «La filosofía, dice Hegel, no »pretende dar al arte recetas, mas puede darle muy útiles consejos; sigue»le en sus procedimientos, y le señala los falsos caminos por donde puede ex»traviarse; ella sola puede dar á la crítica una base sólida y principios fijos.»

§. 19.

Dividirémos esta obra en dos partes.

I. *De la elocucion.*

II. *De los diversos géneros de composiciones literarias.*

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

PARTE PRIMERA.

DE LA ELOCUCION.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

DE LA ELOCUCION EN GENERAL.

§. 20.

Llámase *elocucion* la manifestacion de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje oral. *Eloqui est omnia quæ mente conceperis promere, atque ad audientes perferre.* (Q. L. VIII.)

Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accommodatio. (Cic., ad Her., 1, 2.) La elocucion es una de las partes en que los antiguos dividieron la retórica. Pero como las obras literarias ó científicas consisten todas en una ordenada série de pensamientos, expresados por medio del lenguaje, el tratado de la elocucion debe considerarse como un tratado general, aplicable, como la gramática, á todo género de composiciones, así como á la conversacion mas familiar (§. 5).

§. 21.

Las voces *elocucion* y *estilo* se confunden con frecuencia. Sin embargo, parece que la palabra *elocucion* se refiere á las propiedades ó cualidades permanentes del discurso, y que la palabra *estilo* (*genus orationis*, *genus dicendi*) se usa mas bien para significar lo accidental, lo variable. «Estilo, dice la Academia, es el modo y forma de hablar ó escribir peculiar á cada uno.» Es la fisonomía del escrito ó del discurso. En el estilo se refleja, con rarísimas excepciones, el carácter del escritor. Esto es lo que se propuso dar á entender Buffon cuando dijo: *El estilo es el hombre.*

En las retóricas se habla de *elocucion poética*, *histórica*, *oratoria*, para expresar: estilo propio de la poesía, de la historia, de la oratoria. Sin embargo, no empleamos la voz *elocucion* para designar el *estilo* de un escritor ó de una época. Admitida la diferencia que establecemos, no deberia decirse *cualida-*

Biblioteca Nacional de España

des esenciales del estilo, sino *cualidades esenciales de la elocucion*. Tampoco nos parece muy propio el título de *teoría del estilo*, que en algunas obras de literatura vemos aplicado al tratado de la elocucion.

La voz *frase* parece confundirse tambien con las voces elocucion y estilo, cuando decimos *la frase castellana*, *la frase de Cervántes*, etc.; pero en estos casos siempre hacemos referencia á la construccion material de las palabras mas que al sentido, y las voces *elocucion* y *estilo* lo comprenden todo. La palabra *diccion* asimismo tan solo dice relacion con la eleccion de las palabras y la contextura gramatical del discurso. La *diccion* de un autor puede ser excelente, siendo pésimo el estilo.

Establece la enciclopedia metódica una diferencia no muy fundada entre las voces *elocucion* y *estilo*, diciendo que la primera se aplica á la conversacion, y las voces *diccion* y *estilo* á las obras y discursos oratorios.

El *tono* de una composicion literaria no es el estilo mismo, sino una modificacion que recibe el estilo á consecuencia de la situacion moral y de la intencion del que habla. Tomada la voz *tono* en sentido propio, y aplicada á la voz humana, expresa las inflexiones y modulaciones particulares del sonido, que revelan el estado del ánimo.

§. 22.

El estudio de la elocucion es importantísimo, porque la elocucion, junto con el plan, constituye la forma de toda obra literaria. Si en un escrito puramente científico podemos mirar con cierta indulgencia los vicios de elocucion y la falta de un buen estilo, no sucede lo propio con las obras literarias. «En la esfera de las bellas artes, dice Villemain, la forma pertenece al alma, tanto como el mismo sugeto.»

«Las obras bien escritas son las únicas que pasarán á la posteridad. El número de conocimientos, la singularidad de los hechos, la misma novedad de los descubrimientos, no son suficientes para asegurar la inmortalidad. Si las obras que los contienen están escritas sin gusto, sin nobleza y sin genio, perecerán; porque los conocimientos, los hechos y los descubrimientos con facilidad se roban, se transportan, y ciertamente ganan muchísimo en ser beneficiados por una mano mas hábil.» (Buffon, *Dis. á la Acad. Fran.*) En efecto, las verdades científicas pasan á ser patrimonio de todos; pero lo que á ningun autor puede arrebatársele es la vida que supo derramar en la obra, su personalidad, aquel lazo invisible que de los dispersos miembros compone un todo; en una palabra, la forma. Han mutilado torpemente los dramas de Shakespeare los que han pretendido limpiarlos de defectos.

Ciceron opina tambien que la elocucion es la parte esencial de la oratoria,

Biblioteca Nacional de España

y la que caracteriza al orador... *in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur.*

§. 23.

La elocucion recibe tres formas generales: una *objetiva*, otra *subjetiva*, y otra que podemos llamar *mixta*.

En la *objetiva* parece que el entendimiento no hace mas que ver ó percibir, y declarar lo que percibe por medio del lenguaje. Comprende la narracion y la descripcion, á las cuales se ha dado tambien los nombres de *forma narrativa* y *forma descriptiva*. Por medio de la narracion referimos hechos, por medio de la descripcion enumeramos propiedades y cualidades de los objetos que pretendemos describir; tanto en la narracion como en la descripcion, aparecen los fenómenos como independientes de nuestros juicios; tanto la una como la otra pueden versar sobre hechos y objetos reales ó sobre hechos y objetos creados por nuestra imaginacion.

En la forma *subjetiva* predominan las apreciaciones y juicios que hacemos de las cosas; generalizamos mas, nos desprendemos mas de los fenómenos y de la materia, para internarnos mas y mas en la region del espíritu; en la forma subjetiva se halla mas profundamente retratada nuestra personalidad.

Por último, existe la forma *dialogada*, resultado de las precedentes. En ella se finge que dos ó mas personas van manifestando sucesivamente sus ideas, de un modo parecido á lo que sucede en la conversacion, ora describiendo, ora narrando, ora enunciando sus juicios y raciocinios.

Estas formas se combinan de mil maneras distintas en las obras literarias, bien que siempre alguna de ellas prepondera sobre las demás. En la historia, en las relaciones de viajes, en la poesía épica, domina la forma narrativa; en gran parte de las ciencias naturales, la descriptiva. La ciencia en general conserva un carácter objetivo, porque las leyes, los principios, tienen una existencia independiente de las apreciaciones individuales, pero al mismo tiempo la *opinion* tiene mucha mas cabida en la ciencia que en las simples descripciones y narraciones. En la mayor parte de los discursos oratorios, en las obras morales, políticas y ascéticas, que se dirigen á la persuasion, y sobre todo en la poesía lírica, predomina la forma *subjetiva*. Por último, en algu-

Biblioteca Nacional de España

nos diálogos científicos y en las composiciones dramáticas encontramos ejemplos de la forma dialogada. Como una modificacion de esta última, y una mezcla de todas las demás, puede considerarse la llamada forma epistolar.

§. 24.

Analizaremos primero la elocucion; trataremos en segundo lugar de sus cualidades esenciales, y discurriremos, por último, de sus cualidades accidentales, ó del estilo.

Biblioteca Nacional de España

LIBRO PRIMERO.

ANÁLISIS DE LA ELOCUCION.

§. 25.

De la definicion de la elocucion (§. 20) se desprende que son dos sus partes constitutivas: *pensamiento* y *lenguaje*. *Pensamiento* es todo lo que nos proponemos comunicar á los demás cuando hablamos ó escribimos; y *lenguaje* es la coleccion de signos de que nos valemos para conseguir este objeto. Tratándose del lenguaje oral, los signos son los sonidos articulados ó palabras (voces, vocablos, dicciones, términos).

Bastan para nuestro objeto estas definiciones, aunque en el fondo son malas, porque encierran un círculo vicioso. Pero, como todos tenemos un conocimiento bastante exacto de los dos objetos definidos, no son del todo inaceptables, y son las que generalmente hallamos en los tratados de literatura.

§. 26.

La relacion entre el pensamiento y el lenguaje es tan íntima, que solamente por medio de una atencion profunda y de una detenida análisis podemos comprender su separacion. No es posible analizar el pensamiento, sin analizar el lenguaje, ni podemos tener un conocimiento exacto y filosófico del lenguaje, sin conocer tambien los elementos del pensamiento. No podemos hablar sin pensar, ni podemos pensar sin hablar interiormente.

Biblioteca Nacional de España

Por estas razones, la lógica, la gramática y la retórica se completan mútuamente (§. 5).

El lenguaje es algo mas que un simple medio de expresion; es tambien un *instrumento* del pensamiento. Los adelantamientos de las ideas corresponden siempre á los adelantamientos del lenguaje; cuando en una nacion se corrompe la lengua, el espíritu nacional sufre profundas alteraciones; cuando la lengua muere, muere la nacionalidad.

El lenguaje oral es el mas propio de la inteligencia, y uno de sus mas poderosos instrumentos; porque no solamente contribuye á fijar las ideas, sino que analizándolas, dándoles un signo material, las reviste de precision y claridad. Sin el lenguaje oral, serian poco menos que imposibles la abstraccion, la generalizacion, la ciencia. Los gestos, los gritos, las actitudes, inspirados por la misma naturaleza, son la expresion genuina de la sensibilidad, pero serian insuficientes y toscos para penetrar en las interioridades del pensamiento. Cuando ambos lenguajes se reunen en una conversacion animada ó en los grandes teatros de la elocuencia, la expresion toma un calor, una animacion, que en vano intentarian reproducir las frias imágenes de la escritura.

§. 27.

El lenguaje es el cuerpo; el pensamiento, el alma. El primero, como todo signo, recibe su valor de la cosa significada; mas sin el auxilio del lenguaje quedaria el pensamiento como encerrado y muerto en el fondo de la conciencia. La perfecta elocucion exige, por lo tanto, pensar bien, y enseñorearse bien del artificio de la expresion.

Una mancha ó una imperfeccion en el espejo altera la imágen en él representada; sin embargo, en el supuesto de que cupiera preferencia entre el pensamiento y el lenguaje, no deberiamos olvidar jamás las tan repetidas palabras de Quintiliano: *Curam ergo verborum, rerum volo esse sollicitudinem.* (8, pro. 4.)

§. 28.

Si fuese posible reducir el pensamiento humano y el lenguaje á las formas algebráicas, que han sido el sueño dorado de algunos filólogos, bastarian la análisis lógica y la gramatical para comprender perfectamente todo el mecanismo de la elocucion y del estilo. Pero la imaginacion, los sentimientos del ánimo, y la mis-

Biblioteca Nacional de España

ma fuerza del raciocinio, vertiendo en la elocucion los encantos que la embellecen y el fuego que la anima, influyen, no solamente en el modo de pensar, sino tambien en la forma material del lenguaje. A algunas de estas modificaciones del pensamiento y del lenguaje, notables por los buenos efectos que producen en el discurso, les han dado los retóricos el nombre de *figuras*. Las figuras son, por lo tanto, ciertos modos de hablar, que embelleciendo ó realzando la expresion de las ideas, de los pensamientos y de los afectos, se apartan de otro modo mas sencillo, pero no mas natural. *Figura (sicut nomine ipso patet) est conformatio quædam orationis remota à communi, et primum se offerente ratione.* (Quint.)

La palabra *figura*, tomada en sentido propio, significa la forma exterior de los cuerpos. Los retóricos la han empleado metafóricamente para designar los diversos aspectos que pueden presentar los pensamientos y el lenguaje. Así como la forma de un cuerpo es su limitacion en el espacio, y por ella se distingue de los demás que le rodean, de la misma manera las diferencias que el entendimiento percibe entre unos pensamientos y otros, y las que presentan las frases en su contextura material, constituyen algo parecido á lo que llamamos figura ó forma en la materia. Y así como la materia es capaz de muchas formas, tambien un mismo pensamiento puede ser expresado de muchas maneras. Los comentadores han notado la extraordinaria variedad de formas que dió Horacio al pensamiento: *Todos hemos de morir*. Ciceron dice que las figuras del discurso son como las actitudes en pintura y escultura: *quasi gestus orationis*. (Or., cap. 25.)

§. 29.

Resumiendo lo dicho, la completa análisis de la elocucion comprende el estudio: 1.° del *pensamiento*, 2.° del *lenguaje*, y 3.° de las *figuras*.

La primera parte pertenece en rigor á la lógica, y la segunda á la gramática (§. 5); pero ambas son indispensables para la inteligencia de las materias sucesivas.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO PRIMERO.

DEL PENSAMIENTO.

I.—ANALISIS DEL PENSAMIENTO.

§. 30.

Si descomponemos nuestros pensamientos, hallarémos en último resultado ciertas representaciones interiores de las cosas, á que damos el nombre de *ideas*. Las ideas, filosóficamente hablando, son los términos del juicio ó del conocimiento.

No adquirimos directamente las ideas de las cosas, porque las ideas son el resultado de una análisis posterior; adquirimos conocimientos.

§. 31.

Las ideas solo pueden referirse : 1.° á los objetos de la naturaleza, seres ó substancias ; 2.° á las propiedades, cualidades ó modificaciones de dichos objetos ó substancias, y 3.° á las relaciones entre dos ó mas cosas. En esta oracion : *La justicia de Dios es infinita*, las palabras *justicia* y *Dios* representan ideas de substancia, la palabra *infinita* expresa una cualidad esencial de la justicia de Dios, la palabra *de* significa la relacion que media entre las ideas *justicia* y *Dios*.

Analizando bien el discurso y la significacion de las palabras, se reconocerá, en efecto, que todas las ideas son de *substancia*, de *modo* ó de *relacion*. Muchas palabras representan dos ideas, como por ejemplo, el verbo, que representa una idea de *relacion* y otra de *modo*.

§. 32.

Cuando consideramos las ideas de modo unidas á las de substancia, tales como nos las presenta la naturaleza, se llaman *concretas* (*crescere cum*). Las voces *ligero*, *blanco*; *amans* (*que ama*), *docens* (que enseña); *amado*, *enseñado*, representan ideas

Biblioteca Nacional de España

concretas, ideas de cualidad, de accion ó de pasion, unidas á un objeto. Pero cuando por un efecto de una descomposicion mental consideramos las ideas de modo separadas de los objetos á que están naturalmente unidas, y nos las representamos como substancias, atribuyéndoles mentalmente una existencia independiente de que en la naturaleza carecen, reciben el nombre *de ideas abstractas*. Representan ideas abstractas las voces *ligereza, blancura, amor, enseñanza.*

No deben confundirse las ideas *concretas* y abstractas con las *parciales* y *complexas*, ni con las *simples* y *compuestas*.

§. 33.

En cuanto al número de objetos á que se refieren, se dividen las ideas en *individuales* y *generales*. *Madrid, Platon, Dios,* son ideas individuales ó singulares, porque cada una de ellas representa un individuo singular y determinado; *álamo, árbol, vegetal, cuerpo, sér,* son ideas generales, porque se refieren á una clase entera, ó mas bien se refieren á lo que tienen de comun todos los individuos comprendidos en ella. Los grados de generalidad de las ideas son muy diversos, como lo demuestra el ejemplo últimamente citado. La idea de *vegetal* es menos general que la de *sér*, y así sucesivamente, hasta llegar al individuo. La lógica divide los *géneros* en géneros inferiores, á los cuales da el nombre de *especies* cuando se consideran con relacion á los géneros superiores. *Arbol* es género con respecto á *álamo*, y con respecto á *vegetal* es especie.

§. 34.

Por último, nuestras ideas se refieren á los objetos físicos que nos rodean y nos impresionan por medio de los sentidos, ó á los objetos metafísicos y puramente intelectuales, cuyo conocimiento adquirimos por medio de la percepcion interna y de la reflexion. Estas dos especies de ideas se distinguen, aunque impropiamente, con los nombres de ideas *físicas* y *metafísicas*. Pero nuestra imaginacion, combinando los elementos que le ofrece la natura-

Biblioteca Nacional de España

leza, crea representaciones de objetos físicos y metafísicos que para el entendimiento llegan á tener una existencia real y positiva. ¿Quién no conoce á D. Quijote y á Sancho Panza? Las ideas que representan los objetos físicos se designan en literatura con el nombre de *imágenes;* nombre que se aplica principalmente á las que son producto de nuestra fantasía, y mas especialmente á las que bajo el símbolo del objeto físico representan una idea metafísica, materializándola ó personificándola.

Esto es lo que hace la imaginacion poética, complaciéndose en expresar las ideas generales y abstractas por medio de imágenes mas bellas que los objetos de la naturaleza. Por esto la imaginacion es, de nuestras facultades, la que principalmente exorna el estilo. Cuando Homero dice que *la discordia tiene la cabeza en los cielos, y los piés en la tierra*, da cuerpo y vida á una idea abstracta, y encarna un pensamiento profundo en una imágen perceptible. Véanse con detencion los ejemplos siguientes, llenos todos de hermosísimas imágenes:

Justum ac tenacem propositi virum,
Non civium ardor prava jubentium,
Non vultus instantis tyranni.
Mente quatit solida, neque Auster,
Dux inquieti turbidus Hadriæ,
Nec fulminantis magna Jovis manus:
Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ.
(Horat.)

Post equitem sedet atra cura.
(Id.)

Et fertur super alis venti.
(Psal.)

Abyssus abyssum inclamat, sonantibus tuis cataractis; Fluctus tui omnes undæque me obruerunt.
(Psal.)

Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas desparece
La mar, la voz al cielo
Confusa y varia crece,
El polvo roba el dia y le oscurece.
(F. L. de Leon.)

Pio, felice, triunfador Trajano,
Ante quien muda se postró la tierra.
(Rioja.)

Biblioteca Nacional de España

Rodaron de marfil y oro las cunas.
(RIOJA.)

Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo, y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.
(HERRERA.)

§. 35.

Las ideas se enlazan en el entendimiento como los eslabones de una cadena: la presencia de unas evoca el recuerdo de las que tienen con ellas mas ó menos relacion. En esto consiste la *asociacion de ideas*, que es el principal apoyo de la memoria y del método, y por consiguiente, de la inteligencia. Son tantas las causas de esta asociacion, como las relaciones necesarias ó convencionales que pueden mediar entre los objetos.

Mas adelante tendremos ocasion de hablar de algunas de estas causas: baste por ahora dejar consignado el hecho.

§. 36.

Cuando por un acto interior de nuestro entendimiento enlazamos dos ideas, una de atributo y otra de substancia, afirmando que existe entre ambas una relacion, se dice que *juzgamos* ó que *pensamos;* y tanto al ejercicio de esta funcion, como al resultado de ella, les damos el nombre de *juicio* y tambien el de *pensamiento.*

Si decimos que *Dios es justo*, afirmamos que entre el sér *Dios* y la calidad *justo* existe una relacion, afirmamos que la idea de justicia *está contenida* en la de Dios. Si decimos: *El hombre no es justo*, afirmamos que la idea de justicia *no está contenida* en la de hombre. Algunas veces la afirmacion es instantánea, involuntaria, de modo que se confunde con la percepcion misma del objeto; y en este caso el juicio es *directo*; v. g. *pienso,—existo,—quiero,—siento,—veo.* Otras veces la afirmacion es voluntaria; no la confundimos con la percepcion, distinguimos perfectamente las dos ideas que afirmamos estar relacionadas, y en este caso el juicio se llama *reflejo.*

El *raciocinio* es la afirmacion de una relacion entre dos juicios. Por medio

Biblioteca Nacional de España

del raciocinio vamos (discurriendo) de un punto conocido á otro desconocido, de una verdad confesada á una verdad no confesada. Hé aquí un raciocinio: *¿Sabes que no sabes nada? Luego sabes.*

§. 37.

En todo juicio hay dos elementos, uno *objetivo* y otro *subjetivo;* un *objeto* del cual se afirma, y un *sugeto* que afirma, que atribuye al objeto una propiedad.

§. 38.

Así como del enlace de ideas resulta el juicio ó el pensamiento, del enlace ordenado de los pensamientos resulta el *discurso*, la *obra literaria*. Pero no todos los pensamientos contenidos en una obra tienen la misma importancia : unos son mas extensos que otros, y otros mas, hasta llegar á uno que los comprenda todos, que exprese el fin del autor y dé unidad al conjunto. Conviene distinguir mucho los pensamientos accesorios de los que constituyen el fondo de la composicion ; porque, en rigor, solamente los primeros forman parte de la elocucion, y pueden ser objeto del arte de bien decir.

En un discurso oratorio será fácil distinguir esta gradacion de los pensamientos. Puede representarse bajo la forma de una pirámide, cuyo vértice es la proposicion del discurso, y cuya base es la suma de pensamientos accesorios que sirven de ampliacion á los argumentos.

En cuanto á los pensamientos accesorios, se distinguirán mejor en un poema didáctico. Los preceptos que da Horacio en su *Arte poética* constituyen el fondo; su verdad ó falsedad no influye en el carácter simplemente literario ó artístico de la obra. Los demás pensamientos deben considerarse como una simple amplificacion, ó como una hermosa vestidura de los primeros. Podrian ser falsos todos los preceptos, y ser muy bella, muy poética la expresion; por el contrario, podrian ser verdaderos los preceptos y malísimo el estilo.

§. 39.

Pueden ser objeto del pensamiento los fenómenos de la sensibilidad : los *afectos* y *pasiones*, que conmueven y agitan nuestro corazon, constituyen una parte muy importante de las obras literarias, é influyen notablemente en la forma que reciben los

Biblioteca Nacional de España

pensamientos. De dos maneras pueden ser expresados los sentimientos del ánimo : *directamente*, como cuando los expresamos por medio de la interjeccion y de las exclamaciones, cuando los analizamos y explicamos; ó *indirectamente*, como cuando arrancamos lágrimas con la simple narracion ó descripcion de un suceso lamentable.

Pero, en último resultado, siempre son pensamientos, juicios, los que componen el tejido del discurso. El sentimiento produce en la elocucion el mismo efecto que el calor en el cuerpo animal: es invisible, pero todo lo penetra y vivifica.

EJEMPLOS.

Dixit Isaac patri suo: Pater mi. At ille respondit: Quid vis, fili? Ecce, inquit, ignis et ligna: ubi est victima holocausti?
Dixit autem Abraham: Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi.

(GENES., 22, 7.)

Et dulces moriens reminiscitur Argos.

(VIRG.)

In solis tu mihi turba locis.

(TIBULL.)

Iturî in aciem et majores et posteros cogitate.

(TAC.)

Todo se ha perdido menos el honor.

¿Quién me dijera, Elisa, vida mia,
Cuando en aqueste valle al fresco viento
Andábamos cogiendo tiernas flores,
Que habia de ver con largo apartamiento
Venir él triste y solitario dia
Que diese amargo fin á mis amores? etc.

(GARCILASO.)

¡Mi hermano es muerto, y le ha muerto
Sancho Ortiz!

(TRIGUEROS.)

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

(ROMANCERO.)

La sexta ¡ay! te condena,
Oh cara patria, á bárbara cadena.

(F. L. DE LEON.)

Biblioteca Nacional de España

§. 40.

Los diversos grupos de pensamientos se enlazan unos con otros por medio de las *transiciones*. Llámanse transiciones las ideas y pensamientos destinados á expresar la relacion entre lo que se ha dicho y lo que se va á decir. Son como los clavos, que unen y afirman las diversas partes de la obra.

Siendo las transiciones una parte absolutamente indispensable en toda obra literaria, no seguiremos el ejemplo de Hermosilla, que las colocó entre las figuras. La *revocacion*, que consiste en anunciar que se vuelve al asunto despues de alguna digresion, y la *reyeccion* ó remision, que consiste en declarar que el escritor se abstiene por entonces de tratar de algun punto, pero indicando que hablará de él en otra parte, son dos especies de transiciones, y por lo mismo, tampoco son figuras.

II.—CUALIDADES ESENCIALES DEL PENSAMIENTO.

§. 41.

En una carta dirigida á la Academia Francesa por el virtuoso Fenelon se lee lo siguiente: «Digno de ser escuchado es aquel que no usa de la palabra mas que para el pensamiento, ni del pensamiento mas que para la *verdad* y la *virtud*.»

Estas son efectivamente las cualidades mas importantes de los pensamientos: *verdad* y *bondad* (§. 1), á las cuales podemos añadir la *profundidad*, la *variedad* y la *buena coordinacion*.

§. 42.

La verdad consiste en la conformidad del pensamiento con su objeto: *Conformitas notionis cum objecto*. Cuando el juicio enlaza ideas cuyos objetos se presentan en la naturaleza realmente enlazados ó separa ideas cuyos objetos están naturalmente separados, se llama *verdadero*.

Cuando el juicio no está conforme con la naturaleza de las cosas se llama *falso*, *inexacto*. Esta es la verdad *objetiva*, y se distingue de la verdad *formal*, que consiste en el acuerdo del pensamiento con las leyes generales del

Biblioteca Nacional de España

entendimiento y de la razon. En la verdad va comprendida la *solidez*, que no es mas que la verdad del *raciocinio* ó la verdad de la relacion que se afirma existir entre dos juicios (§. 36).

§. 43.

Además de la verdad *científica*, que hemos definido, hay una verdad *poética*, que consiste en la conformidad de los pensamientos con las cosas, cuales deberian ser, admitidas ciertas suposiciones. Los razonamientos de Enéas en la *Eneida* de Virgilio, y las arengas de Tito Livio son verdades de esta clase. La verdad poética, ó *probable*, como la llama Luzan, no debe estar en pugna con la verdad científica, antes bien ha de ser una vivísima imágen suya.

Quum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis. (S. Agust.)

No hacemos uso de las palabras *absoluta* y *relativa*, que emplea Hermosilla para distinguir la verdad científica de la poética, porque la verdad absoluta solo existe en Dios: todas las verdades del hombre son relativas.

La verdad poética, por lo que toca á la elocucion, y por consiguiente á los pensamientos, no es mas que la perfecta conformidad de los medios con el fin, la union íntima entre la forma y el fondo: es lo que se llama *verdad de expresion*.

§. 44.

Toda obra científica ó literaria debe estar apoyada en la sólida base de la verdad. Si la poesía crea ficciones, si la imaginacion exaltada emplea hipérboles, si da vida á los cuerpos inanimados, si al son de la cítara *edifica ciudades* y *mueve los peñascos*, todas estas ficciones han de estar animadas por una verdad substancial encerrada en el fondo; de lo contrario, no pasarian de frívolos pasatiempos, indignos del arte y de la filosofía.

La regla de la verdad no sufre excepcion alguna. Es cierto que en los poemas se admiten las llamadas mentiras poéticas, que en las obras jocosas se abre ancho campo á la exageracion, y hasta á las contradicciones; pero en ninguna de estas obras se propone el autor por fin sério la *mentira*. El lector rebaja lo que debe rebajar, y sabe distinguir la hermosura de la verdad que yace en el fondo de lo que solo debe considerarse como el barniz de la superficie (§. 38).

Biblioteca Nacional de España

§. 45.

De lo dicho se infiere que antes de escribir ó de ocupar la atencion de un público, deben hacerse todos los esfuerzos posibles para adquirir *variados* y *sólidos* conocimientos : la obra literaria ó científica desecha las frivolidades de la conversacion. No en vano exigia Ciceron que el orador reuniera la sutileza del dialéctico, la ciencia del filósofo, la diccion casi del poeta, la memoria del jurisconsulto, la voz y los ademanes de los grandes actores. Quintiliano exigia además la geometría, para acostumbrar el entendimiento á la exactitud y al método, y la música, para adquirir el sentimiento de la armonía. (Lib. I, cap. 10.)

Cuando los conocimientos de un escritor son profundos, los pensamientos se presentan en su espíritu bien y naturalmente *ordenados*.

Scribendi rectè sapere est, et principium et fons:
Rem tibi Socraticæ poterunt ostendere chartæ,
Verbaque provisam rem non invita sequentur.

La simple variedad de conocimientos sin la profundidad y solidez podria dar un falso brillo á la elocucion, pero no un valor real y positivo á la obra. Cuando Plinio decia *multum legendum, non multa*, aconsejaba conciliar la extension y variedad de los conocimientos con la solidez y la profundidad. A los enemigos de la enseñanza simultánea y enciclopédica les recomendamos la lectura del citado libro de Quintiliano, y principalmente la del capítulo último.

§. 46.

Además de los conocimientos generales, necesita el escritor un conocimiento especial y profundísimo del objeto de que se va á tratar, y de todo lo que con él tenga relacion, no solo para que la obra no carezca de valor intrínseco, sino tambien porque el conocimiento profundo del asunto influyen notablemente en las buenas cualidades de la elocucion. El orador romano consideraba dicho conocimiento como la base del arte de bien decir (De Or., I, 48) :

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus, et versate diu, quid ferre recusent.

Biblioteca Nacional de España

Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

§. 47.

Por último, la moralidad de los afectos y pensamientos seria mas importante que la verdad misma, si las verdades substanciales y eternas pudiesen dejar de ser esencialmente morales. Caton definia al orador, *vir bonus dicendi peritus;* lo mismo debe decirse del poeta y de todo el que trate de comunicar sus pensamientos al público (§. 1).

A veces la corrupcion se oculta bajo la máscara de la virtud. Los que, abusando de las dotes con que les privilegió la naturaleza, emplean el pensamiento y la palabra en la propagacion del mal, en extraviar la razon y en pervertir los corazones, merecen el odio de todos los hombres honrados. *Corruptio boni pessima.*

CAPITULO II.

DEL LENGUAJE.

I.—DE LA ESTRUCTURA DEL LENGUAJE.

§. 48.

Así como el enlace de las ideas da vida al pensamiento, así como de una série ordenada de pensamientos, relacionados entre sí y colocados segun sus grados de importancia y dependencia, se compone la obra literaria (§§. 36, 37 y 38); asimismo el lenguaje consta de *palabras*, que enlazadas unas con otras, forman las *oraciones*, las *cláusulas*, los *apartes*, *párrafos*, etc.; divisiones y formas exteriores, que no son mas que un reflejo de la clasificacion de los pensamientos (§§. 26 y 27).

Trataremos con separacion: 1.° de las *voces* ó palabras, 2.° de la *oracion*, y 3.° de la *cláusula*.

La division de apartes, párrafos, capítulos y demás miembros superiores

Biblioteca Nacional de España

de las obras literarias, más pertenece al ordenamiento del plan que al tratado de la elocucion.

1. — DE LAS VOCES.

§. 49.

Sin descender á minuciosos pormenores gramaticales, que no son de este lugar, diremos algo de la clasificacion de las palabras con relacion á las ideas que representan, ya considerándolas como partes del discurso, ya definiendo algunas voces que emplea con frecuencia la crítica literaria.

Las palabras *expresion* y *voz* no deben confundirse. La expresion puede constar de dos ó mas voces que juntas signifiquen una idea. *A un tiempo, Al canto del gallo, A tontas y á locas*, son tres expresiones adverbiales.

§. 50.

Las ideas de substancia (§. 31) están representadas por el *nombre*, el cual, segun las definiciones de los gramáticos, tiene por oficio significar las cosas. El nombre *propio* expresa las ideas individuales; el *comun*, las generales (§. 33); el *abstracto*, las abstractas (§. 32). Tambien representa ideas de substancia el *pronombre*, que significa la personalidad en el coloquio.

Pueden emplearse substantivadamente todas las demás partes del discurso y las oraciones enteras; v. g.: LO BELLO,—LO DISIPADO,—EL VIVIR,—EL PRO Y EL CONTRA,—EL POR QUÉ,—EL CÓMO Y EL CUÁNDO,—EL ¡AY! *del dolor*,—EL, *cuando es artículo, no se acentúa.*

§. 51.

A las ideas concretas (§. 32) de modo ó cualidad corresponde el *adjetivo*.

El *participio* expresa las mismas ideas concretas de calidad, con el carácter atributivo del verbo. El participio denota los diversos estados de los séres, ocasionados por la propiedad que tienen de ser susceptibles de accion (participio *activo*), ó de sufrir los efectos de una accion (participio *pasivo*).

El *artículo* determina la extension del nombre.

Biblioteca Nacional de España

§. 52.

El *verbo* expresa el atributo de un juicio, y por consiguiente, encierra dos ideas: la de *modo* ó *cualidad*, y la de *relacion* entre una cualidad y una substancia, esto es, la idea de pertenencia.

El verbo expresa tambien la afirmacion del juicio; presupone el sugeto que juzga ó percibe la relacion; representa, en una palabra, el elemento subjetivo. Algunos gramáticos solamente conceden el título de verbo al verbo *ser*, llamado por otros substantivo, para distinguirle de todos los demás, á los cuales denominan *adjetivos*.

§. 53.

El *adverbio* modifica la significacion del verbo ó de cualquiera otra palabra que tenga un carácter atributivo.

La *preposicion* expresa las relaciones entre las ideas.

El adverbio contiene dos ideas: una de modo y otra de relacion. Siempre modifica ó limita la extension de una idea concreta.

§. 54.

La *conjuncion* y la *interjeccion* son partes del discurso, pero no de la oracion.

La *conjuncion* denota las relaciones entre los pensamientos. Por lo tanto, enlaza oraciones, y no puede decirse que sea parte integrante de ninguna.

La *interjeccion* expresa los sentimientos del ánimo.

Creemos que la interjeccion no expresa ningun juicio; porque, aun cuando al exhalar un grito de dolor ó de alegría percibimos y juzgamos que sentimos, sin embargo, el grito no es la expresion de este juicio, sino un *efecto involuntario* del sentimiento.

§. 55.

Se da irónicamente el nombre de *voces cultas* á las derivadas de las lenguas sábias, y que por no haber recibido la sancion del uso, no pueden ser conocidas sino de las personas que poseen di-

Biblioteca Nacional de España

chas lenguas. Pertenecen á esta clase los adjetivos *libidinoso, insaturable, superno.*

Las palabras consagradas especialmente á objetos de ciencias y artes, v. gr.: *epiciclo, solsticio, amura, bauprés*, etc., se llaman voces *técnicas, términos técnicos* ó facultativos.

§. 56.

Voces equívocas (ó *equívocos*) son las que pueden tomarse en diversas acepciones, ó cuya significacion conviene á distintas cosas.

Cuando por una rara coincidencia se escriben de la misma manera dos palabras derivadas de distintas raices, v. gr.: *mano*, nombre, y *mano*, primera persona del presente de indicativo del verbo *manar*, se llaman *homónimas*.

La voz *mano* significa una porcion de ideas muy distintas, como lo demuestran los siguientes ejemplos: *La mano del hombre,—mano del elefante,—manos de carnero,—á mano derecha,—tengo mano en el juego,—mano del reloj,—mano de papel,—mano de seda*, etc.

§. 57.

En todos los idiomas hay voces que expresan una misma idea, ó bien una misma idea fundamental ligeramente modificada por algunas ideas accesorias. Estas voces reciben el nombre de *sinónimas*. Tales son AMARE y DILIGERE; *dejar, abandonar* y *desamparar; tranquilidad, reposo, sosiego* y *descanso; doméstico* y *casero; pleno* y *lleno*.

Parécenos ociosa la cuestion de si hay voces completamente sinónimas, ó que expresen la misma idea sin modificacion alguna. No puede negarse que algunas voces de las que expresan una misma idea, principalmente si esta se refiere á un objeto material, no se diferencian en nada absolutamente en punto á la significacion; mas tambien es preciso reconocer que no son tantas como parece, pues entre las mismas voces que representan un objeto material establece el uso levísimas diferencias que no permiten confundirlas. La voz *pelo* y la voz *cabello* denotan el mismo objeto, pero la segunda es mas noble, y se usa en poesía mas que la primera.

Biblioteca Nacional de España

§. 58.

Por último, conviene observar que las palabras, además del *sentido propio ó primitivo*, tienen otros sentidos *trópicos* ó *derivados*.

El uso extiende el sentido de las palabras, haciendo que expresen ideas mas ó menos análogas á las que primitivamente significaban; y estas nuevas acepciones, sancionadas por la costumbre, pertenecen luego al fondo comun de la lengua, convirtiéndose casi en otras tantas acepciones propias. En este caso, el nuevo sentido de la palabra recibe el nombre de sentido *extensivo*. Pero cuando el escritor da á la palabra un sentido *trópico*, no porque la idea que trata de expresar carezca de voz propia en el idioma, sino con el objeto de comunicar brillo ó energía á la expresion, el sentido *trópico* de la palabra toma el nombre de *figurado*.

En los ejemplos citados en el párrafo 56, la palabra *mano* ofrece una porcion de sentidos *trópicos extensivos;* pero cuando digo: *La mano de la venganza clavó en su pecho el puñal*, la palabra *mano* se toma en sentido *trópico figurado*.

No es lo mismo *sentido* que *significado*: significado de una voz es la idea de que la voz es signo en el idioma, y que se presenta antes que todas al entendimiento del que escucha y sabe la lengua. Si se pregunta qué significa en castellano la voz *mano*, contestará todo el mundo que es «una parte del brazo del hombre que va desde la muñeca hasta la extremidad de los dedos», sin acordarse siquiera de las muchas otras acepciones que tiene la voz en el idioma. *Sentido* es la idea que excita la voz en la mente del que oye ó lee el escrito: el sentido de la voz *mano* no es el mismo en ninguno de los ejemplos anteriormente citados.

Otra diferencia existe entre estas dos palabras; decimos: *Sentido de una voz, de una proposicion, de una cláusula*; pero hablaríamos impropiamente diciendo: *Significado de una oracion ó de una cláusula*.

§. 59.

Al componer la oracion, se enlazan las palabras unas con otras: 1.° por medio de la concordancia; 2.° por medio del régimen (declinacion ó preposiciones); 3.° por inmediata colocacion.

Ejemplos: 1.° *Dios eterno;* — *Júpiter, padre de los dioses y de los hom-*

Biblioteca Nacional de España

bres;—El alma vive;—2.° La rosa de abril;—Volemos al combate;—3.° Dulcemente conmovido.

2.—DE LA ORACION GRAMATICAL.

§. 60.

Oracion gramatical, ó proposicion, es la expresion de un juicio ó de un pensamiento (§. 36). El nombre de *proposicion* (*ponere pro*) indica los elementos lógicos del pensamiento; el de *oracion* (*orare*, de *os*), los elementos gramaticales del lenguaje.

Tambien con la palabra *frase* designamos el conjunto de palabras de que consta una oracion; pero en este caso atendemos solamente al sonido y á la construccion material, y no al sentido (§. 21). Por esta razon decimos *frase armoniosa*, y no *oracion* ó *proposicion armoniosa*.

La voz *frase* se aplica además por antonomasia á toda locucion enérgica ó muy significativa, con la cual se da á entender mas de lo que literalmente se expresa. *Andarse por las ramas,—Quedarse en blanco,—Dar con la puerta en los hocicos*, son frases familiares, que pertenecen al fondo del idioma, y que por esto deben hallarse comprendidas en los diccionarios.

§. 61.

Los elementos *esenciales*, ó términos de la oracion, son dos: *sugeto y predicado* (§§. 36 y 37). El sugeto es la persona ú objeto de quien se afirma alguna cosa; el predicado expresa la modificacion que recibe el sugeto, ó la cualidad que se afirma hallarse en él comprendida. La frase *Dios existe* es una oracion, porque es la expresion de un juicio ó de un pensamiento. *Dios* es el sugeto, y *existe* el atributo.

Cuando para analizar el juicio se forma una proposicion lógica, distínguense en el atributo la *cópula* y el *predicado*. *Dios* (sugeto) *es* (cópula) *existente* (predicado). A veces, por la fuerza elíptica del idioma, se sobrentiende el sugeto ó el atributo; v. g.: AJUNT;—AMAMUR;—*Truena;—¡Silencio!—¡Ay de mi!—¡A las armas!* Analícense bien estas proposiciones, y sin grave dificultad se reconocerán en ellas los elementos necesarios de todo juicio.

Biblioteca Nacional de España

§. 62.

El nombre substantivo es naturalmente el sugeto de la oracion, pero todas las demás partes del discurso pueden serlo, especialmente los adjetivos é infinitivos de los verbos. Tambien puede serlo una oracion subordinada. Sin embargo, tanto el artículo como las partes indeclinables, solamente en casos muy especiales pueden hacer las veces de sugeto, y aun entonces fácilmente se suple algun substantivo.

Los siguientes ejemplos comprobarán la verdad de estas observaciones.

1.° *Honestum est perfectum bonum.*

(SEN.)

2.° *Pulchrum est bene facere reipublicæ, etiam bene dicere haud absurdum est.*

(SALLUST.)

3.° Lo bueno agrada.

4.° De donde nace que, aunque los ojos tornen de nuevo muchas veces á mirarle (*habla de un rio*), no por eso dejan de hallar en él cosas que les causan nuevo placer y nueva maravilla.

(CERVÁNTES.)

5.° *El* y *como* son dos voces distintas.

§. 63.

El atributo se halla expresado por el verbo. Cuando el predicado aparece separado de la cópula, lo que solamente sucede en las oraciones en que esta se halla representada por el verbo substantivo, el atributo es generalmente un adjetivo, y puede ser un participio, un substantivo ó una oracion completa, como puede verse en alguno de los ejemplos anteriores y en el siguiente:

Aprende á ser hombre; rendirse á la desgracia es hacerse doblemente desgraciado.

§. 64.

Son elementos *accidentales* de la oracion los agregados ó modificaciones del sugeto, y los complementos directo, indirecto

Biblioteca Nacional de España

y circunstanciales, que deben considerarse como modificaciones del atributo.

Pueden acompañar al sugeto ó atributo todas las partes de la oracion y las oraciones accesorias. Todas las modificaciones y complementos, bajo cierto punto de vista, son partes integrantes del sugeto ó del atributo. El sugeto y el atributo son como los polos de la oracion.

§. 65.

Llámase *complemento directo* el objeto de la accion del verbo; *complemento indirecto*, el término de dicha accion, y *complementos circunstanciales*, las circunstancias de lugar, tiempo, causa, modo, instrumento ó medio, cantidad, etc. Todos los complementos pueden estar expresados por una ó mas palabras, ó por una oracion entera.

§. 66.

Las oraciones se dividen en *incomplexas* y *complexas*, en *simples* y *compuestas*, en *principales* y *accesorias*.

§. 67.

Es *incomplexa* una oracion cuando el sugeto y el atributo están expresados por medio de una sola palabra, con artículo ó sin él, y es *complexa* cuando el sugeto ó el atributo constan, como generalmente sucede, de mas de una palabra.

Fiat lux es una oracion incomplexa.

Es una oracion complexa la siguiente de Fr. Luis de Leon: *Por la corrupcion de costumbres se han hecho compraderas todas las cosas.*

§. 68.

Llámanse *simples* las oraciones que constan de un sugeto y un atributo; y *compuestas*, las que constan de dos ó mas sugetos ó de dos ó mas atributos. Una oracion compuesta puede descomponerse en otras tantas oraciones simples, cuantos sean los sugetos ó atributos de que conste.

Como los complementos modifican ó determinan el atributo, será com-

Biblioteca Nacional de España

puesta una oracion que conste de dos ó mas complementos directos ó indirectos; tambien podrá considerarse compuesta cuando conste de dos ó mas complementos circunstanciales, pero que expresen una circunstancia de la misma especie; v. g.: *Ayer, hoy* y *siempre.*

ORACIONES SIMPLES.

Nil mortalibus arduum est.

(HORAC.)

Es muy dificultoso tener moderacion en la prosperidad; y los hombres enseñados á desigual fortuna suelen entregarse sin fiador en lo dulce del imperio, olvidados totalmente del dia de mañana.

(FR. L. DE LEON.)

ORACIONES COMPUESTAS.

Secundæ res, honores, imperia, victoriæ fortuita sunt.

(CIC.)

Es (D. Quijote) un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caidos.

(CERVÁNTES.)

§. 69.

Muchas veces observamos que de una oracion simple ó compuesta, complexa ó incomplexa, dependen otras oraciones secundarias, que por sí mismas nada significan, debiendo antes bien considerarse como verdaderas partes integrantes de la primera. Estas oraciones secundarias se llaman *accesorias*, para distinguirlas de la otra mas importante, que se llama *principal.*

En este ejemplo de Fr. Pedro Malon de Chaide hay una oracion principal, y tres accesorias, cuyos verbos son: *sirven, obedecen, ha convertido*:

El solo Dios, á quien como esclavas sirven y obedecen la naturaleza y el arte, es el que ha convertido el peñasco en fuente, en fuente de agua.

§. 70.

Las accesorias se llaman *incidentes* (de *cadere in*) cuando hacen referencia á una sola palabra, determinando ó explicando su sentido, como se verifica en el ejemplo anterior, en el que las dos primeras se refieren al sugeto Dios, y la última al atributo. Reciben el nombre de subordinadas cuando no se refieren á una sola

Biblioteca Nacional de España

palabra, antes bien afectan al sentido total de la oracion principal, como se verá en el siguiente ejemplo de Fr. Luis de Leon:

Siempre fué flaca defensa *asirse* á la letra, cuando la razon evidente *descubre* el verdadero sentido; mas, aunque flaca, tuviera aquí y en este propósito algun valor, si las mismas divinas letras no *descubrieran* en otros lugares su verdadera intencion.

Las oraciones incidentes deben colocarse necesariamente despues de la palabra á que se refieren. Las oraciones de relativo son incidentes; las de infinitivo, los gerundios y las condicionales, son siempre subordinadas.

Debe advertirse que una oracion accesoria puede ser principal con respecto á otra, porque tanto las oraciones incidentes como las subordinadas pueden depender de otras tambien incidentes ó subordinadas.

§. 71.

Las proposiciones principales que están como ingeridas en otras, cuyo sentido interrumpen, pero sin afectarlo en lo mas mínimo, reciben la denominacion de paréntesis. Al referir la aventura de la vela de las armas, dice Cervántes:

No se curó de estas razones el arriero (y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud), antes, trabando de las correas, las arrojó gran trecho de sí.

§. 72.

Muchas oraciones ofrecen dos sentidos distintos: el literal y el intelectual. El sentido *literal* es el que directamente ofrece la frase (se dice que se toman las palabras *al pié de la letra*); el *intelectual*, el que se deduce del literal, y se conoce por el tono de la voz, ó por las circunstancias del discurso, ó por una relacion íntima entre las ideas expresadas literalmente y las que en realidad se intenta expresar (§. 58).

Si se dice de alguna persona que *es un Ciceron*, se entenderá que es un orador sábio; pero si se dice en tono irónico, se expresará el pensamiento contrario sin variar una sola palabra. El sentido literal de la oracion quedará el mismo; el sentido intelectual se hallará en completa oposicion con el literal. En este texto de la Sagrada Escritura, *La letra mata, el espíritu vivifica*, se reconoce la diferencia entre ambos sentidos.

Biblioteca Nacional de España

§. 73.

Las oraciones se enlazan unas con otras: 1.° por medio de las conjunciones; 2.° por medio del relativo; 3.° por medio de los modos del verbo (gerundios, infinitivos, etc.), y 4.° por inmediata colocacion.

Las oraciones principales, enlazadas entre sí, reciben el nombre de coordinadas. Pueden enlazarse en la cláusula por medio de conjunciones ó sin ellas. Las conjunciones que principalmente sirven para expresar la relacion entre dos ó mas proposiciones principales son las *copulativas*, las *disyuntivas*, las *adversativas* y las *ilativas*.

La dependencia de las oraciones accesorias se expresa en las incidentes por medio del pronombre relativo; y en las subordinadas, por medio de la conjuncion *que* en castellano, y de giros equivalentes en latin, y por medio de las conjunciones condicionales y de los gerundios.

Los modos del verbo contribuyen tambien á indicar la dependencia de las oraciones subordinadas.

3. — DE LA CLÁUSULA.

§. 74.

Cláusula, voz derivada del verbo latino *claudere*, es una reunion de palabras que, formando sentido perfecto, expresan, ó un solo pensamiento, ó dos ó mas pensamientos muy íntimamente relacionados entre sí.

En la pronunciacion del discurso, por medio de una pausa muy notable y de cierta inflexion de la voz, es como indicamos la terminacion de la cláusula; en la escritura nos valemos del punto final.

§. 75.

Cuando la cláusula conste de una sola oracion principal, sea cual fuere su extension, y cualquiera que sea el número de oraciones accesorias que contenga, la denominaremos *cláusula simple;* cuando conste de dos ó mas oraciones principales la llamaremos *compuesta*.

Biblioteca Nacional de España

CLÁUSULAS SIMPLES.

Sed diu magnum inter mortales certamen fuit, vi ne corporis, an virtute animi, res militaris magis procederet.

(SALLUST.)

La postrera de las tierras hácia donde el sol se pone es nuestra España.

(MARIANA.)

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no há mucho tiempo que vivia un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco y galgo corredor.

(CERVÁNTES.)

CLÁUSULAS COMPUESTAS.

Animi imperio, corporis servitio magis utimur: alterum nobis cum diis, alterum cum belluis commune est.

(SALLUST.)

En partes se dan los árboles, en partes hay campos y montes pelados: por lo mas ordinario pocas fuentes y rios: el suelo es récio, y que suele dar veinte y treinta por uno cuando los años acuden; algunas veces pasa de ochenta, pero es cosa muy rara.

(MARIANA.)

§. 76.

De la definicion que hemos dado de la cláusula se desprende lo esencial que es en ella la *unidad* (§. 11). Todas las partes de la cláusula han de estar tan estrechamente ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresion de un solo objeto, y no de muchos.

No pocas veces, al tiempo que existe una conexion íntima entre los pensamientos de una cláusula, manifiéstase en el giro de la frase cierta incoherencia que oscurece ó destruye la verdadera unidad. Este efecto producen los paréntesis muy extensos y los frecuentes cambios de escena ó de objeto. Cuando en vez de concentrar la atencion en un punto dominante, la hacemos pasar de un objeto á otro, no es fácil que, estando así dividida, podamos percibir el punto de enlace ni la importancia relativa de dichos objetos. De semejante defecto adolece la siguiente cláusula, censurada por Blair con mucho acierto: «Despues que *nosotros* anclamos, *ellos* me desembarcaron, y *yo* fuí saludado por mis amigos, *quienes* me recibieron con muestras de cariño.»

La conexion entre los pensamientos seria mas visible, y la cláusula tendria mas unidad, si se dijese: «Habiendo anclado, desembarqué, y fuí saludado por mis amigos, y recibido con muestras de cariño.»

Biblioteca Nacional de España

§. 77.

La Academia y muchos autores hacen sinónimas las voces *cláusula* y *período;* y aun los mismos que reconocen entre ambas alguna diferencia, discuerdan notablemente en sus definiciones. Dejando á un lado ociosas disputas de nombre, y fijando la atencion en las cosas, la análisis de los buenos autores nos dará á conocer tres distintas especies de cláusulas: unas, en que las oraciones principales se coordinan sin el auxilio de ninguna conjuncion; otras, en que las oraciones principales se enlazan por medio de conjunciones, sin que el sentido se suspenda ni quede imperfecto hasta el fin; y otras, por último, en que las oraciones se presentan enlazadas de tal modo, que se suspende el sentido en una parte de la cláusula, y se cierra en la otra. Daremos á las primeras el nombre de *cláusulas sueltas*, á las segundas, el de cláusulas *periódicas*, y á las últimas, el de *períodos*.

En el período se da el nombre de *proposicion ó prótasis* á la parte en que se suspende el sentido, y el de *conclusion ó apódosis* á la que lo cierra. Creemos que esto mismo quiso indicar Aristóteles en su definicion, al decir que el período debia constar de principio y fin.

En los ejemplos separaremos estas dos partes por medio de una rayita horizontal.

CLÁUSULAS SUELTAS.

Ofrecimientos, la moneda que corre en este siglo: hojas por frutos llevan ya los árboles: palabras por obras los hombres.

(D. Antonio Perez.)

El que esfuerza al flaco con palabras santas, da pan del cielo al enfermo: el que consuela al triste, da de beber al sediento: el que mitiga al airado con blandas palabras, viste al desnudo con paciencia: el que á los otros se prefiere, muéstrase loco y digno de confusion: el que se humilla en todas las cosas, merece mayor gracia y gloria.

(Fr. Diego de Estella.)

Guerras largas de varios sucesos; tomas y desolaciones de ciudades populosas; reyes vencidos y presos; discordias entre padres y hijos, hermanos y hermanas, suegros y yernos, desposeidos, restituidos, y otra vez destituidos, muertos á hierro; acabados linajes; mudadas sucesiones de reinos; libre y extendido campo y ancha salida para los escritores.

(Hurtado de Mendoza.)

Biblioteca Nacional de España

CLÁUSULAS PERIÓDICAS.

La virtud no teme la luz; antes desea siempre venir á ella, porque es hija de ella, y criada para resplandecer y ser vista.

(Fr. L. de Leon.)

El templo de la gloria no está en un valle ameno ni en una vega deliciosa, sino en la cumbre de un monte, adonde se sube por ásperos senderos entre abrojos y espinas.

(Saavedra.)

PERÍODOS.

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

(Fr. L. de Leon.)

Los hechos de Cristóbal Colon en su admirable navegacion y en las primeras empresas de aquel nuevo mundo; lo que obró Hernan Cortés con el consejo y con las armas en la conquista de la Nueva-España, cuyas vastas regiones duran todavía en la incertidumbre de sus términos; y lo que se debió á Francisco Pizarro, y trabajaron los que le sucedieron en sojuzgar aquel dilatadísimo imperio de la América Meridional, teatro de varias tragedias y extraordinarias novedades;—son tres argumentos de historias grandes, compuestas de aquellas ilustres hazañas y admirables accidentes de ambas fortunas, que dan materia digna á los anales, agradable alimento á la memoria, y útiles ejemplos al entendimiento y al valor de los hombres.

(Solís.)

§. 78.

Estas tres especies de cláusulas no se presentan siempre en el discurso con caractéres tan distintivos como las anteriores, antes al contrario, tanto la lengua castellana como la latina, inagotables y caprichosas en el corte y giro de la frase, muy frecuentemente nos presentan combinados dichos caractéres en cláusulas extensas y de una complicacion no menos artificiosa que variada. Para distinguir estas cláusulas de las demás, podria dárseles el nombre de *mixtas*.

CLÁUSULAS MIXTAS.

Mira, Sancho, si tomas por medio la virtud, y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia á los que tienen, príncipes y señores;

Biblioteca Nacional de España

porque la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale.

(CERVÁNTES.)

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

(SOLÍS.)

§. 79.

Las partes materiales en que, por una necesidad del aliento y del sentido, tenemos que dividir una cláusula, valiéndonos de las pausas en la pronunciacion, y de los signos ortográficos en la escritura, se llaman *miembros* ó *colones*, é *incisos*. Pero estos nombres no se emplean generalmente mas que cuando se trata del período, y bajo este concepto, los retóricos dividen los períodos en *bimembres, trimembres* y *cuadrimembres*.

Si se aplicasen á las demas cláusulas, y sobre todo á las sueltas, resultaria falsísima la regla de que la cláusula no debe constar de mas de cuatro miembros. No creemos de ninguna utilidad semejantes distinciones.

§. 80.

Las cláusulas se enlazan unas con otras: 1.° por medio de conjunciones; 2.° por medio de transiciones; 3.° por simple é inmediata colocacion.

Las transiciones, gramaticalmente consideradas, son expresiones, oraciones ó cláusulas que tienen el valor lógico de una conjuncion (§. 40).

II. — CUALIDADES ESENCIALES DEL LENGUAJE.

§. 81.

Las cualidades esenciales y peculiares del lenguaje son tres: *pureza*, *propiedad* y *armonía*.

Biblioteca Nacional de España

1. — PUREZA.

§. 82.

La *pureza* del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos autores y de las personas que tienen un perfecto conocimiento del idioma. Por consiguiente, será pura una *voz* cuando pertenezca á la lengua en que hablamos; será pura una *oracion* ó *frase* cuando, al combinar las palabras, se observen todas las reglas de concordancia, régimen y construccion; serán puras la *cláusula* y la *diccion* en general cuando, además de poseer esta cualidad las voces y las oraciones, se guarde en la construccion y enlace de las cláusulas aquel carácter peculiar y distintivo del idioma, á que damos el nombre de *giro castizo*.

Consistiendo la *correccion* en la observancia de las reglas gramaticales, es evidente que se halla comprendida en la pureza. El uso del vulgo no basta para legitimar una voz ó una frase.—*Consuetudinem sermonis vocabo consensum bonorum.* (Q., 1, 4.) Horacio llama al uso, árbitro y legislador del lenguaje: *Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi.*

§. 83.

Los vicios contrarios á la pureza son el *arcaismo*, ó uso de voces ó locuciones anticuadas; y el *barbarismo*, ó uso de voces ó locuciones nuevas. Los defectos de sintáxis y construccion se llaman en general *solecismos*.

Los barbarismos pueden tomar el nombre especial de la nacion de donde proceden. Así decimos *galicismo*, *grecismo*, *latinismo*, etc.

No siempre es fácil averiguar si una palabra ha caido en desuso, y si debe tenerse por vigente ó por anticuada. Sin embargo, en ciertos casos no puede ocurrir ningun género de duda, como cuando ha sufrido alteracion alguna regla general de ortografía. Nadie, por ejemplo, dudará de que sean voces anticuadas *amare*, *decilles*, *fechos*, *cibdad*, *onne*, *contecer*, etc.

Algunas palabras llegan á perder del todo su significacion, como: *tendal* (tienda de campaña), *aviltar* (afrentar), *apres* (cerca, junto); y otras permanecen en el idioma, perdiendo su acepcion antigua, v. g.: *defender* (prohibir), *atender* (esperar), *cama* (pierna), *seña* (estandarte), *buenas aves* (buenos agüeros). En cuanto á las construcciones anticuadas, no es difícil

Biblioteca Nacional de España

conocerlas, porque suponen la derogacion de una ley gramatical. En el siguiente ejemplo, tomado de un escritor del siglo XIII, se podrán notar los arcaismos en la frase: «Madre, oit la mi carta, é pensat de lo que hi ha, é esforciatvos con el bon conhorte é la bona sofrencia, é non semeides á las mugieres en flaqueza nin en miedo que han por las cosas que lles vienen, así como non semeia vostro fijo á los omes en sus mamas é en muchas de sus faciendas.»

§. 84.

Por regla general, deben proscribirse los arcaismos, barbarismos, neologismos y solecismos; pero la poesía y el estilo jocoso admiten algunos, especialmente arcaismos, con tal de que no produzcan oscuridad ni sean efecto de la impericia del escritor. Las faltas de sintáxis son las menos tolerables, porque alteran radicalmente el idioma.

A veces es indispensable el uso de una voz nueva, sobre todo siempre que no convenga enervar el estilo por medio de la perífrasis; pero luego que una lengua alcanzó ya cierto grado de perfeccion, no es posible que se vea precisada á mendigar frases y giros peregrinos.

§. 85.

Sin embargo de lo dicho, no debe condenarse indiscretamente el uso de voces nuevas cuando una imperiosa necesidad lo exige. Las nuevas ideas que el hombre adquiere, efecto de los descubrimientos y de los progresos científicos, reclaman con justicia un nuevo signo que las exprese. Pero la voz que se trate de poner en circulacion tendrá que conformarse con las reglas de etimología y analogía, peculiares del idioma en que se desee introducir.

Conviene además no echar en olvido que el innecesario aumento de voces no produciria la riqueza, sino mas bien la confusion.

Horacio exige estas mismas condiciones para que la introduccion de voces nuevas sea legítima:

Si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum,
Fingere cinctutis non exaudita Cethegis
Continget, dabiturque licentia sumpta pudenter.
Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si

Biblioteca Nacional de España

Græco fonte cadant, parce detorta.....
.....Licuit, semperque licebit,
Signatum præsente nota producere nomen.

Leibnitz dice que las voces nuevas han de ser necesarias, inteligibles, sonoras y conformes con la índole del idioma. Con la palabra *inteligibles* quiere dar á entender que deben estar derivadas de las lenguas sábias. El griego, el latin y el árabe son las principales fuentes del idioma castellano, de la misma manera que lo fué el griego del latin.

§. 86.

Se forman las voces nuevas: 1.° por *derivacion*, cuando toman su orígen de una palabra del mismo idioma; 2.° por *composicion*, cuando se reunen dos palabras simples, ó á una palabra cualquiera se le antepone alguno de los prefijos propios de la lengua (*a*, *des*, *pre*, *pro*, etc., en castellano); 3.° por *extension*, cuando á una palabra del idioma se le da una acepcion nueva; 4.° por *traslacion*, cuando se emplea una palabra en un nuevo sentido figurado; 5.° por *traduccion*, cuando la palabra se toma de otro idioma; y 6.° por mera *invencion*, lo que no es fácil que acontezca, pues nunca el inventor de una palabra atiende solamente á su capricho.

Algunos han pretendido reformar radicalmente la ortografía con el objeto de simplificarla; pero no está en la mano de las academias ni en la de los escritores el introducir semejantes innovaciones, ni tampoco las necesita la lengua castellana, que es, en este punto, de las menos irregulares.

Las variaciones ortográficas ofrecen además graves inconvenientes: ellas han hecho mas difícil el conocimiento del valor etimológico de las voces, y mas complicado el estudio comparado de las lenguas y de la historia del lenguaje.

§. 87.

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

Biblioteca Nacional de España

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

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

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

§. 88.

La *construccion figurada* ó coordinacion oratoria, aunque perfeccionada por el arte, no debe considerarse como opuesta á otra construccion mas natural. La construccion figurada, mas ó menos libre en sus formas, es propia de todos los idiomas, porque se funda en el órden con que sugiere las ideas la fantasía, exaltada á veces por la sensibilidad; así como la construccion lógica, mas artificial que la primera, las ordena segun sus grados de importancia y mútua dependencia, insiguiendo rigurosamente las leyes prescritas por la fria razon.

La denominacion de *natural*, que dan los gramáticos á la construccion lógica ó directa, puede dar lugar á muy falsas ideas, y conviene abandonarla, cuando menos por inexacta. En la infancia de los idiomas la construccion es sumamente figurada. Que la construccion figurada es un efecto natural de la imaginacion, lo prueban la comparacion de unos idiomas con otros, y las mismas deferencias entre los varios pasajes de un discurso ó entre los diversos géneros literarios.

§. 89.

Mas si en todas las lenguas aparece la construccion figurada, en todas ellas está sujeta, no obstante, á un cierto límite, que no puede traspasarse sin faltar á la pureza del lenguaje. Y no menos se infringen las leyes de la pureza esclavizando la frase á un paso demasiado derecho y llano, como esmerándose en adornarla ó

Biblioteca Nacional de España

enmarañarla con las violentas trasposiciones, de que se burló con tanta donosidad Lope de Vega con lo de *En una de fregar cayó caldera.*

Hablando Capmany de nuestros conceptistas del siglo XVII, se expresaba en estos términos: «Sin embargo, entre estos esmerados trastueques, cuando no dañan á la claridad, por no seguir la *marcha* francesa de los que hoy escriben en tono de imitadores de la naturaleza, yo sufriria con menos repugnancia aquellos extravíos, que no salian de nuestra jurisdiccion, que estas arrastradas y mesuradas formas, que tienen atada la libertad y osadía de nuestro lenguaje antiguo.»

§. 90.

A pesar del mucho estudio que requieren la pureza de las voces y la de la frase, mas fácilmente se peca todavía contra la pureza de la construccion; porque en este punto la diferencia entre los idiomas es mas delicada y menos sujeta á reglas. No es posible determinar de una manera exacta el grado de fuerza elíptica, ni la mayor ó menor libertad de hipérbaton que permite una lengua, ni tampoco es fácil explicar en qué consiste el giro castizo de la cláusula, aquella especie de *aire de familia* que tanto nos enamora en nuestros buenos escritores del siglo XVI, y que solo podria conseguirse por medio de una constante y casi exclusiva lectura de sus excelentes obras.

En nuestros tiempos seria imposible conservar en toda su pureza el corte y configuracion de la frase castellana, tan viva y graciosa como llena de pompa y energía. Desde el siglo pasado las ciencias, como las modas, se nos han venido importando de la nacion vecina. Acostumbrado el pensamiento á unas formas diferentes de las nuestras, conserva naturalmente las actitudes adquiridas con la costumbre, resistiéndose á tomar una postura que no es suya. Si pensamos en francés, francesa ha de ser la frase, y gracias que no lo sean las palabras. En nuestro humilde concepto, los más concienzudos estudios filológicos serian poco menos que inútiles para remediar este mal, que no podrá atajarse hasta que la ciencia, y sobre todo la literatura, nazcan en nuestro propio suelo, y vivan y crezcan respirando el ambiente de nuestras desiertas y gloriosas montañas.

Nota.—El Sr. Baralt acaba de publicar un *Diccionario de galicismos*, cuyo estudio contribuirá no poco á remediar el mal de que todos nos estamos lamentando.

Biblioteca Nacional de España

§. 91.

Es de suma importancia la conservacion de la pureza del lenguaje, sobre todo cuando el idioma adquirió ya un alto grado de perfeccion, y cuando existe por lo tanto una literatura verdaderamente nacional. No es posible en este punto la indulgencia que algunos pretenden; porque no deben favorecerse, sino antes bien contrarestarse, las muchas causas que tienden constantemente á la alteracion de los idiomas, tan hermosamente comparada por Horacio con la caida y renovacion de las hojas. Sin contar con el mal uso del vulgo y de los mismos escritores, causa perenne de corrupcion; las emigraciones de los pueblos, las conquistas, la preponderancia política ó literaria, las relaciones mercantiles, todos los hechos dignos de memoria, dejan impresa su huella en la historia del lenguaje, que es, como acertadamente se ha dicho, la historia misma de la especie humana.

A medida que las distancias naturales de los pueblos van acortándose, se acercan tambien las ideas, las costumbres, los idiomas; pero no es fácil que los proyectos de lengua universal dejen de ser jamás un hermoso delirio de la fantasía. Creemos que deben hacerse todos los esfuerzos posibles para guardar intacta la nacionalidad de la lengua, y que merecen el respeto de todos los amantes del saber las academias é instituciones consagradas á la conservacion de tan precioso tesoro. Los idiomas cuya literatura ha perecido, y que viven entregados al uso vulgar, se corrompen y desaparecen.

§. 92.

Los vicios contra la pureza no son tan dignos de censura en los discursos pronunciados como en los escritos; pues en los primeros, ni se perciben tan fácilmente, ni tampoco trasciende tanto su mala influencia. Además, la escritura permite el detenido esmero en la eleccion y colocacion de las palabras, así como las correcciones posteriores; todo lo cual es imposible en la improvisacion. Tanto menos digno de venia es un autor, cuanto mas fácilmente pudo haber evitado sus yerros.

Nescit vox missa reverti. Uno de nuestros mejores escritores contempo-

Biblioteca Nacional de España

ráncos tradujo con su acostumbrado donaire el pensamiento del poeta latino, al hacernos notar que no *tenia fe de erratas la conversacion.*

§. 93.

Como todos los extremos son viciosos, debe evitarse de otra parte el *purismo,* ó el vicio de los que afectan nimiamente la pureza del lenguaje, enervando el estilo á fuerza de querer depurar la diccion, y privándole al propio tiempo de gracia, calor y movimiento.

El purismo es la pedantería de que adolecen generalmente los que solo estudiaron la lengua en los diccionarios y gramáticas, y no en los buenos autores y en el trato con personas doctas. El aticismo griego y la urbanidad romana reprobaban esta ridícula afectacion de pureza. Una verdulera de Aténas conoció que Teofastro era extranjero, y habiéndole preguntado en qué lo habia conocido, contestó: *En que habla demasiado bien.* (Quin., 8, 1.) El purismo es con respecto al lenguaje lo que el fanatismo y las supersticiones con respecto á la religion.

A las palabras toca obedecer y seguir, decia el gran Montaigne: *Et que le gascon y arrive si le français n' y peut aller.*

2. — PROPIEDAD.

§. 94.

Esta cualidad importantísima se refiere únicamente á las voces ó expresiones. Es *propia* una voz cuando expresa la idea que nos proponemos enunciar; cuando expresa otra idea distinta se llama *impropia*, y cuando enuncia la misma idea que queremos, pero no de un modo completo, ó bien añadiéndole circunstancias que no le pertenecen, decimos que es *inexacta*, que no es *precisa.* De nada serviria que supiésemos de memoria todas las voces de un idioma, ni que fuesen muy castizas todas las de nuestros discursos, si no las empleásemos en su verdadera acepcion, si no fuesen las mas adecuadas, las que mas ajustadamente correspondiesen á las ideas que nos proponemos comunicar.

Ea (verba) sunt maxime probabilia, quæ sensum animi nostri optime promunt atque in animis auditorum, quæ volumus efficiunt. (Quin., 8, prœm.)

Biblioteca Nacional de España

«Entre las diversas expresiones que enuncian una misma idea, una sola es buena, y no siempre la encontramos cuando hablamos ó escribimos. No obstante, es indudable que existe, que todas las demás son débiles, y que ninguna de ellas satisface al hombre de talento que desea darse á comprender.» (La Bruyère.) A veces permanece oculta á pesar de todos nuestros esfuerzos; ya parece que la divisamos como entre nieblas, ya se ofusca del todo, ya de súbito vuelve á presentarse. Cuando acertamos con esta *expresion única*, experimentamos un placer, nos acusamos de torpeza, nos parece imposible haber estado vacilando; pues, como dice el autor citado, es la mas sencilla, la mas natural, la que debia ocurrírsenos antes que todas, y sin ningun género de esfuerzo. Aunque la propiedad de las expresiones es distinta de su pureza, sin embargo, puede considerarse la impropiedad como una especie de barbarismo, porque las voces solo forman parte del vocabulario de una lengua en cuanto se emplean en su verdadera acepcion.

§. 95.

La propiedad de las voces es el carácter distintivo de los insignes escritores. Para conseguirla conviene hacer un estudio sério y profundo de la etimología de la lengua; de modo que, aun cuando del conocimiento del griego y del latin no reportásemos otra ventaja que el mas exacto conocimiento del valor etimológico de las voces castellanas, esto solo bastaria para que el estudio de dichas lenguas debiese considerarse como el principal fundamento de una buena educacion clásica. Además de los conocimientos etimológicos, conviene esforzarse mucho en fijar el valor usual de las palabras, y principalmente de los sinónimos, que se distinguen entre sí por delicadísimas diferencias de muy difícil apreciacion.

En España carecemos de un buen diccionario etimológico y de un buen diccionario de sinónimos. Los laudables ensayos que se han hecho bajo uno y otro concepto no cumplen satisfactoriamente las condiciones de obras de esta naturaleza; y es de esperar que en los trabajos que actualmente se están preparando se destierre el fárrago de algunos tratados, por otra parte muy recomendables, y se reconozca el mucho aprecio que en semejantes materias debe hacerse de una prudente concision, y sobre todo de un método verdaderamente científico.

Nota.—Despues de escrito este párrafo, han visto la luz pública los apreciabilísimos trabajos de los Sres. Mora y Monlau.

Biblioteca Nacional de España

3.— ARMONÍA.

§. 96.

El sonido, elemento material de la música, además de la sensacion agradable ó desagradable que produce en el oido, tiene la propiedad de agitar profundamente las cuerdas mas íntimas de nuestro corazon. Pero la voz humana, eco expresivo del alma, es, entre todos los sonidos de la naturaleza, el mas simpático, el mas lleno de vida, el que mas hondamente nos penetra y conmueve. Por esta razon, todas las lenguas aspiran á pulimentar con mas ó menos cuidado la rusticidad y aspereza de las palabras, y por esto mismo, los buenos escritores se esfuerzan y esmeran en adquirir la armonía del lenguaje, faltando muchas veces, aunque indebidamente, á las mas importantes cualidades del estilo.

No todas las lenguas son igualmente eufónicas. La griega y la latina lo fueron mas que las que actualmente hablamos, ya por la fijeza de la cuantidad, ya por la longitud, sonoridad y variadas terminaciones de las palabras, ya por la mayor libertad de hipérbaton que dejaba al orador mas ancho campo para su colocacion armoniosa. Las lenguas del Norte son mas ásperas y de pronunciacion mas oscura que las del Mediodía. Para que no se crea efecto de un ciego espíritu de nacionalidad el favorable juicio que de la castellana hicieron Campmany, Martinez de la Rosa y otros escritores españoles, trascribimos á continuacion las imparciales palabras del sensato D' Alembert: «Una lengua abundante en vocales, y sobre todo, en vocales dulces, como la italiana, seria la mas suave de todas; pero no la mas armoniosa; porque la armonía, para ser agradable, no debe ser suave, sino variada. Una lengua que tuviese, como la española, la feliz mezcla de vocales y consonantes dulces y sonoras, seria quizás la mas armoniosa de todas las modernas.»

§. 97.

Dionisio de Halicarnaso y Ciceron, así como la mayor parte de los antiguos retóricos, dieron tanta importancia al tratado de la armonía del lenguaje, no solamente por ser las lenguas en que hablaban mas susceptibles de ella que la nuestra, sino tambien porque la educacion musical de aquellos pueblos era mirada con extraordinaria predileccion, y la declamacion teatral y oratoria,

Biblioteca Nacional de España

algo semejantes á un canto imperfecto, *cantus obscurior*, que ahora nos pareceria ridículo y afectado.

Sin hacernos cargo de estas circunstancias, nos seria imposible comprender los admirables efectos que, segun el testimonio de los autores citados, producia en el público la rotunda conclusion de un cadencioso período. La melodía *nómica* de los atenienses, y lo que se cuenta de C. Graco, que cuando declamaba en público tenia á las espaldas un músico que le diese los tonos, son una prueba evidente del aprecio con que los antiguos miraban los buenos efectos musicales del lenguaje. *Demosthenis non tum vibrarent fulmina illa, nisi numeris contorta ferrentur.* (Cic.)

§. 98.

La voz *armonía* implica simultaneidad y concordancia de sonidos; pero como esta simultaneidad, tan agradable en la música, no puede tener cabida en el lenguaje, entiéndese por armonía en retórica la suave modulacion que resulta del sonido de las palabras y de su buena colocacion, así como de la acertada combinacion de los acentos y pausas. Dos son los principales elementos de la armonía del lenguaje: la *melodía* ó agradable sucesion de sonidos, y el *ritmo* ó *número*, que depende de la proporcionada longitud y buena combinacion de las palabras, frases y cláusulas. La melodía es un resultado de la diferencia y regular combinacion de sonidos; el número es efecto de la diferencia y regular combinacion de los tiempos, que se distinguen unos de otros por medio de los intervalos ó pausas.

Distinctio et æqualium et sæpe variorum intervallorum percussio numerum conficit. (Cic., *De or.*, 3, 36.) La armonía del lenguaje no puede acomodarse á las reglas de precision matemática que son el fundamento de la música; no obstante, el lenguaje de la poesía se acerca tambien, en cuanto cabe, á la regularidad y medida musicales, sujetándose á las estrechas leyes de la versificacion.

§. 99.

Dependiendo la melodía de la buena combinacion de los sonidos, debe procurarse evitar la *monotonía* ó molesta repeticion de las mismas letras, sílabas y palabras, así como la *discordancia* ó

Biblioteca Nacional de España

falta de unidad entre los variados sonidos de que se componen las frases y la cláusula (§. 11). La continuada série de vocales y consonantes líquidas ocasionaria languidez y afeminacion; así como el encuentro de muchas consonantes, especialmente las muy rechinantes y ásperas, produce una frase escabrosa y arrastrada, que entorpece la pronunciacion y destroza los oidos.

Collocabuntur verba ut inter se quam aptissime cohæreant extrema cum primis, eaque sint quam suavissimis vocibus.

Son contrarios á la melodía el *sonsonete* ó frecuente repeticion de sílabas ó desinencias semejantes, v. g.: *O Tite tute Tati tibi tanto tyranne tulisti*,— —«Estos ecos léjos suenan»; 2.° el *hiato* ó encuentro de vocales, v. g.: «Oia á ambos»,—Venia á Asia»; 3.° la *cacofonia*, ó colision de sonidos ásperos y desapacibles, v. g.: *Rex Xerxes*,—«Error remoto»,—«Pegajosas ajonjeras». Pero una mano hábil puede convertir en belleza alguno de los citados defectos, como cuando se comete la aliteracion.

§. 100.

En cuanto al ritmo ó número, deben tambien hermanarse la buena proporcion y la unidad con la variedad (§. 11). La prosa no exige, antes considera como un defecto, la regularidad del metro; pero tampoco tolera el desórden ni la completa desproporcion de las partes de la cláusula, sino que, al contrario, muchas veces hace gala de cierto repartimiento simétrico de los miembros del período.

Los versos en la prosa fueron reputados como un grave defecto por los retóricos antiguos. Este precepto no debe aplicarse tan rigorosamente á la prosa castellana, porque en ella se encuentran con frecuencia versos octosílabos, redondillos menores, y quizás algun endecasílabo, sin que por esto logre advertirlo el oido mas exigente y mas delicado. Las primeras palabras del *Quijote* componen dos redondillos mayores. Pero si se continuasen dos ó mas versos heróicos, ó muchos versos de arte menor, ó dos ó mas versos consonantes, llamarian notablemente la atencion, y entonces convendria proscribirlos.

§. 101.

Para conseguir la variedad del ritmo deben combinarse las sílabas largas y breves; las palabras, frases y cláusulas de poca ex-

Biblioteca Nacional de España

tension se mezclarán tambien elegantemente con las mas llenas y extensas, y las cláusulas cortadas, con las rotundas y periódicas; porque, así como no se adaptan á la índole de la lengua castellana las cláusulas estrechas y desencajadas, tampoco pueden tolerarse la nunca interrumpida amplitud ni la monótona sonoridad del período.

Una série de monosílabos ó de frases breves y cortadas haria el efecto de un martilleo insoportable, presentaria truncado el sentido, y recargando la memoria, debilitaria completamente la conexion del pensamiento. Mas agradable sonido producen los vocablos largos y las frases y cláusulas numerosas y rotundas; sin embargo, si constase el período de una extension desmedida, se fatigaria el aliento y se fatigaria además la atencion, sin que por la multitud de partes secundarias pudiese el entendimiento abrazar de una ojeada la relacion del conjunto. *Non semper utendum est perpetuitate, et quasi conversione verborum: sed sæpe carpenda membris minutioribus oratio est.* (Cic.)

§. 102.

En la armonía de la cláusula debe observarse una gradacion constante, procurando sobre todo que una conclusion llena y sonora cierre el sentido de la frase musical, y deje plenamente satisfecho el oido. El agradable sonido que estas rotundas conclusiones producen recibe el nombre de *cadencia final.*

Non igitur durum sit, neque abruptum, quo animi velut respirant ac reficiuntur. Hæc est sedes orationis; hoc auditor spectat; hic laus omnis declamat. (Quint.) No deben terminar con vocablos monosílabos y ásperos los miembros y las cláusulas, y generalmente en el final del período caen mejor los colones extensos y cargados de palabras eufónicas y numerosas. Si alguna vez sufren infraccion estas reglas, es por razon de la armonía imitativa.

§. 103.

Por último, el *acento* introduce otra nueva variedad en la armonía de la cláusula por medio de la acertada combinacion de tiempos fuertes y débiles; influye en la melodía, contribuyendo á la mayor ó menor elevacion del tono de las sílabas, é influye en el ritmo, porque retarda ó apresura la pronunciacion de los vocablos y frases. Además del acento prosódico, deben tenerse en cuenta el acento gramatical y el tono ó acento oratorio.

Biblioteca Nacional de España

La influencia de la acentuacion prosódica es tan marcada en el metro, que basta la simple dislocacion de los acentos para que los mejores versos queden destruidos. Modifícanla igualmente el acento *gramatical*, el *oratorio* y el *nacional*. La armonía del lenguaje es todavía mas importante en las composiciones destinadas á la lectura solitaria que en las pronunciadas ó leidas en alta voz. En estas el artificio de una buena pronunciacion puede llegar á ofuscar los defectos de armonía; cuando, al contrario, en lo que leemos para nosotros es tan poderosa la fuerza de la imaginacion, que nos parece oir resonar interiormente el eco de las palabras, y los menores descuidos hieren gravemente el oido, mas orgulloso juez que nunca.

§. 104.

Hasta ahora hemos tratado de la armonía que podemos llamar *mecánica*, porque no tiene otro objeto que recrear el oido. Pero como el arte no se contenta con halagar los sentidos; como la música se dirige al corazon, y no al órgano auditivo, que no es mas que el *vestíbulo del alma;* como la palabra debe estar subordinada al pensamiento; así tambien la armonía del lenguaje debe guardar conveniencia con el asunto, ya con el tono general que imprimen en el estilo los afectos que en él dominan, ya con las ideas y afectos particulares que en ciertas y determinadas frases se hallan expresados. Esta es la armonía que se distingue con el nombre de *imitativa*.

Es un error vulgar el creer que la música expresa ideas: la música no puede expresar más que los sentimientos del ánimo; pero, como al embargarnos cualquier afecto, toma la imaginacion un rumbo determinado, naturalmente se presentan á nuestro espíritu las ideas que mas analogía guardan con el estado de nuestro corazon. De este modo indirecto es como la música puede *expresar*, no *imitar*, los objetos.

§. 105.

La armonía imitativa, que consiste en la conveniencia del tono general del sonido con el tono dominante del escrito, es la mas apreciable, la mas difícil, la que tiene cabida en todas las composiciones, así poéticas como prosáicas. Las cláusulas muy numerosas y periódicas encierran pompa y magnificencia; las suaves y lentas compadécense bien con la tristeza y la melancolía; las cortadas, rápidas, llenas de voces ásperas y fuertemente acentua-

Biblioteca Nacional de España

das, son propias del estilo vehemente y apasionado. Imposible seria dar una idea de las delicadas medias tintas que ofrece la armonía del lenguaje, pues para ello seria indispensable ir recorriendo toda la escala de los afectos humanos.

Para comprender el efecto que produce esta especie de armonía vaga y genérica, bastará comparar la oda en que Fr. Luis de Leon describe la tranquilidad de la vida del campo, con la *Profecía del Tajo*, del mismo poeta, ó con la cancion de Herrera á D. Juan de Austria. Compárese tambien la oracion *Pro lege Manilia* con la primera oracion contra Catilina.

§. 196.

Mas propia de la poesía que de la prosa es la otra especie de armónia imitativa que aspira á la expresion particular de los objetos.

En cuanto á los *sonidos*, cabe una imitacion perfecta, supuesto que el lenguaje no es mas que una série de sonidos que corresponden mas ó menos directamente con los demás de la naturaleza que pretendemos expresar. La imitacion de los sonidos se llama *onomatopeya*.

Virgilio imita de esta manera el ruido de la lima y del rastrillo:

Tum ferri rigor atque argutæ lamina serræ.
(Geor.)

Ergo ægre terram rastris rimantur.
(Id.)

Y en el mismo poema, cuando quiere describirnos el rumor de la tempestad que se acerca, sabe encontrar versos tan expresivos como los siguientes:

Continuo, ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere; et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longe
Littora misceri et nemorum increbescere murmur.

Herrera, que con tan enérgicas expresiones pintaba los objetos terribles, es blando y suave cuando nos habla de la cítara de Apolo:

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

—

En el sereno polo,
Con la suave cítara presente.

Biblioteca Nacional de España

Cantó el crinado Apolo
Entonces dulcemente,
Y en oro y lauro coronó su frente.
La canora armonía; etc.

Compárense finalmente entre sí los siguientes ejemplos de Fr. Luis de Leon:

El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido.

La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro dia
Se torna.....

Oye, que al cielo toca
Con temeroso son la trompa fiera.....

La estructura misma de los idiomas es favorable á la onomatopeya, porque naturalmente los signos de los sonidos se componen de las letras cuya pronunciacion más se acerca al sonido que se quiere expresar; como lo demuestran las palabras siguientes: *silbido*, *susurro*, *murmullo*, *estrépito*, *estruendo*, *trueno*; *chistar*, *chiflar*, *cecear*, *cuchichear*, *refunfuñar*, *mahullar*, *rugir*, *piar*, etc. Cuando queremos hablar de un sonido cuyo nombre no sabemos, procuramos imitarlo con la voz. Las lenguas antiguas contienen mayor número de voces imitativas, porque al pasar las voces de un idioma á otro se van modificando y alejándose cada vez más del primitivo tipo inspirado por la misma naturaleza.

§. 107.

Tambien puede expresarse el *movimiento* por medio del ritmo, auxiliado por la melodía. Las sílabas compuestas de muchas consonantes, los diptongos, los acentos, las palabras é incisos largos, retardando el curso de la frase, expresan la dificultad ó lentitud del movimiento; las sílabas breves, compuestas de vocales sencillas y consonantes líquidas, los esdrújulos, los incisos de fácil pronunciacion, aligeran la frase y expresan la rapidez. La interrupcion del movimiento puede imitarse por medio de cláusulas breves y cortadas; las mas extensas y periódicas serán propias de los movimientos iguales y sosegados.

Véanse los siguientes ejemplos:

Sternitur, exanimisque tremens procumbit humi bos.
(Virg.)

Biblioteca Nacional de España

Olli inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.
(Id.)

Sube gimiendo con mortal fatiga
El grave peso que en sus hombros lleva
Sisifo al alto monte; y cuando prueba
Pisar la cumbre, á mayor mal se obliga:
Cae el fiero peñasco; y la enemiga
Suerte cruel su nuevo afan renueva.
Vuelve otra vez á la dificil prueba,
Sin que de su trabajo el fin consiga.
(I. de Arquijo.)

Solo y penoso en prados y desiertos
Mis pasos doy cuidosos y cansados.
(Boscan.)

Subo, con tanto peso quebrantado,
Por esta alta, empinada, aguda sierra.
(Herrera.)

.....et obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo.
(Horat.)

Del álamo las hojas plateadas
Mece adormido el viento,
Y las trémulas ondas retratadas
Siguen su movimiento.
(Melendez.)

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.
(Virg.)

Atque rotis summas levibus perlabitur undas.
(Id.)

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.
(Id.)

.....la bandera
Que desplegada al aire va ligera.
(Fr. L. de Leon.)

.....desparece
Cual relámpago súbito brillante.
(Melendez.)

Yo soy viva,
Soy activa,
Me menco,
Me paseo;
Yo trabajo,
Subo y bajo;
No me estoy quieta jamás.
(Iriarte.)

La marcha militar y la danza nos manifiestan la conexion íntima que existe

Biblioteca Nacional de España

entre el sonido y el movimiento. Una y otra se ajustan á la medida del tiempo, y de aquí resulta su agradable y estrecha consonancia con la música.

§. 108.

Las *conmociones interiores del ánimo* admiten, como dijimos, una expresion particular por medio de la armonía; tanto por causa de la relacion natural que existe entre ciertos sonidos y nuestros afectos, como tambien porque la imaginacion asocia con frecuencia ambas cosas, estableciendo relaciones no apoyadas tal vez en la misma naturaleza. Las conmociones agradables se expresan naturalmente por medio de sonidos blandos, suaves y claros; la tristeza prefiere los sonidos oscuros y las palabras largas; las voces breves, los sonidos vivos, agudos y ásperos son mas propios de las pasiones vivas y fogosas.

En comprobacion de lo dicho, ponemos á continuacion algunos ejemplos.

Tempus erat, quo prima quies mortalibus ægris
Incidit, et dono divum gratissima serpit.....
(Virg.)

Cum subit illius tristissima noctis imago.....
(Ovid.)

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvæque et sæva quierant
Æquora : quum medio volvuntur sidera lapsu,
Quum tacet omnis ager.....
(Virg.)

.....Prevenid en tanto
Flébiles tonos, enlazad coronas
De ciprés funeral, musas celestes;
Y donde á las del mar sus aguas mezcla
El Garona opulento, en silencioso
Bosque de lauros y menudos mirtos,
Ocultad entre flores mis cenizas.
(L. Moratin.)

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

Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant.
(Virg.)

Biblioteca Nacional de España

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas;
Dulces y alegres cuando Dios queria!

(Garcilaso.)

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris.

(Virg.)

Cuando con resonante
Rayo y furor del brazo impetuoso
A Encélado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó, airado, en Etna cavernoso; etc.

(Herrera.)

Ferte citi ferrum, date tela, scandite muros
Hostis adest, eia!

(Virg.)

Vade, age, gnate, voca zephiros, et labere pennis.

(Id.)

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

(Fr. L. de Leon.)

§. 109.

La armonía debe nacer de la fuerza del sentimiento, del raudal de la inspiracion, y no de premeditadas y frias combinaciones, que están al alcance de un escritor cualquiera, y que solo buscan con estudiado empeño los poetas vulgares. La imitacion servil é inmediata es un defecto, mas bien que una belleza : la onomatopeya fácilmente degenera en trivialidad.

No es preciso estar muy versado en cuestiones de buen gusto para reconocer que el siguiente pasaje de Virgilio :

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit : sequitur clamor, cœlumque remugit,

es superior á este otro verso, en que la imitacion del sonido de la trompeta es mas directa, pero mas trivial :

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

En la pintura y en la música, cuando la inspiracion no impulsa al artista, resalta mas todavía que en la versificacion la puerilidad de una imitacion mecánica. Es muy frecuente hacer el elogio de un cuadro diciendo que las figuras saltan del lienzo. Un aplaudido maestro contemporáneo echó en olvido á Haydin, á Mozart y á Rossini cuando en la descripcion de una tempestad imitó, como podia haberlo hecho quien jamás hubiese saludado el arte musical, el rumor de la lluvia y el bramido de los vientos.

Biblioteca Nacional de España

Gluck, que se preciaba *de ser mas poeta y pintor que músico*, y que, segun el célebre dicho de Wieland, *prefirió las musas á las sirenas*, á pesar de que en la expresion, y solo en la expresion, fundaba todo el mérito de la música dramática, no descendió jamás á las triviales y calculadas imitaciones que tanta aceptacion tienen generalmente entre el vulgo. La sinfonía del *Jóven Enrique*, de su discípulo Mehul, es una de las composiciones en que la imitacion mecánica llega hasta donde es permitido, sin infringir las leyes del buen gusto.

CAPITULO III.

DE LAS FIGURAS.

§. 110.

Dos caractéres esenciales deben tener las formas del pensamiento ó del lenguaje para merecer el nombre de figuras: 1.° han de poder ser sustituidas por una forma mas *sencilla*, por una forma *no figurada;* 2.° han de expresar la idea ó el pensamiento con mas viveza, con mas gracia ó con mas energía. *Vim rebus adjiciunt et gratiam præstant; et ex eo nomen duxerunt quod sint formatæ quodam modo*. (Quint., ix, 1.)

Una simple interrogacion no es figura; pero cuando preguntamos, no para que nos respondan, sino para expresar la afirmacion con mas energía, se convierte la interrogacion en una de las figuras retóricas que mas embellecen el estilo. El epíteto es figura, y no lo es el adjetivo que determina la idea del substantivo, y que, por consiguiente, se emplea *por necesidad*.

§. 111.

En la definicion se dijo que las figuras eran modos de decir que se apartaban de otro modo mas sencillo, pero *no mas natural* (§. 28). En efecto, las figuras son la expresion natural de ciertas modificaciones del alma, que no podria retratar con la misma viveza el estilo no figurado. Lo que dijo Dumarsais, y demostró Marmontel con un ejemplo, que en un dia de mercado se oian mas figuras que en muchos dias de sesion académica, es una verdad indisputable. Para acabar de convencerse de que las figuras

Biblioteca Nacional de España

retóricas son tan naturales como las formas lógicas del raciocinio, basta fijar la atencion en el hecho de que son las mismas en todas las lenguas y en todos los países, y que, por consiguiente, son formas propias del pensamiento y del lenguaje humano en general; en una palabra, formas inspiradas por la misma naturaleza.

El hombre de pasiones mas rudas, de talento menos cultivado, emplea un estilo mas lleno de figuras que el que á fuerza de largos estudios consiguió trazar á su razon un camino recto y desembarazado. El arte no las inventó; antes bien enseña á emplearlas con discernimiento y cautela, haciéndolas esclavas de la razon y del buen gusto.

§. 112.

El estudio de las figuras, no solamente es de grande importancia para el filósofo, por lo mucho que contribuye á la exacta análisis del pensamiento y del lenguaje, sino tambien para el literato, porque los nombres de las figuras, además de prestar á la crítica un lenguaje exacto, inducen á fijar la atencion en las bellezas del estilo, haciendo que nos impresionen con mayor energía.

Es una vulgaridad lo que se ha repetido mil veces de lo exótico de los nombres de las figuras. En este punto, la jurisprudencia, la química, la medicina no son de mejor condicion que la retórica. Que el estudio de las figuras no es perjudicial lo demuestran, por no citar otros ejemplos, Ciceron y Fr. Luis de Granada, que tan minuciosamente las estudiaron y enseñaron, y cuyo estilo y buen gusto literario nada tiene que envidiar ciertamente á los que juzgan como un entretenimiento pueril y un pernicioso ejercicio escolástico todo cuanto tiene trazas de precepto de retórica. Confesamos, no obstante, que se han hacinado muchas reglas inútiles, pretendiendo enseñar el acertado uso de las figuras, y que hubo tiempos en que se dió á esta parte de la retórica una exagerada importancia.

§. 113.

Dijimos tambien que todas las figuras eran modificaciones del pensamiento ó del lenguaje; y no puede menos de ser así, puesto que de pensamientos y lenguaje se compone solamente la elocucion. Mas como una modificacion en el pensamiento trae consi-

Biblioteca Nacional de España

go casi siempre una modificacion mas ó menos visible en el lenguaje; y vice-versa, como las modificaciones del lenguaje se hacen siempre en obsequio de la idea ó del pensamiento; la mayor parte de las figuras participan de un carácter mixto, y por esto no es fácil clasificarlas en dos grupos generales de *figuras de palabra* y *figuras de pensamiento*, como lo han intentado muchos retóricos, sin que jamás hayan conseguido ponerse de acuerdo.

En los tropos, por ejemplo, no solamente se substituye una palabra á otra palabra, sino tambien una *idea* á otra *idea*, y sin embargo, casi todos los preceptistas convienen en dar á los tropos el nombre de figuras de palabra. En muchas de las figuras de palabra propiamente dichas, como en la repeticion, en el epíteto hay algo mas que una simple modificacion de lo material del lenguaje. Al contrario, en otras figuras de pensamiento, como la interrogacion, la exclamacion, la comparacion, etc., la cláusula recibe un giro especial, y por consiguiente, sufre tambien una verdadera modificacion el lenguaje.

§. 114.

Dejando pues á un lado cuestiones, si no inútiles, impropias de este lugar, consultando la conveniencia y el uso recibido, y sin aspirar á una exactitud de clasificacion poco menos que imposible, dividirémos las figuras en tres especies: 1.ª *figuras de diccion*, 2.ª *tropos*, 3.ª *figuras de pensamiento*.

I.—FIGURAS DE DICCION.

§. 115.

Las *figuras de diccion* no son otra cosa que «unas cuantas maneras de construir las cláusulas con cierta belleza y gracia, y aun á veces tambien con energía.» Todas modifican lo material de la frase, y pueden reducirse á tres clases: 1.ª *figuras por adicion*, 2.ª por *repeticion*, y 3.ª por *combinacion*.

Hermosilla da el nombre de elegancias á estas formas, que, segun él dice, llaman los retóricos vulgares figuras de palabra; porque, en el concepto de dicho autor, solo puede apropiarse el nombre de figuras á las formas de los pensamientos. Prescindiendo de que todos los retóricos, vulgares y no vul-

Biblioteca Nacional de España

gares, han hecho uso de la denominacion de figuras de diccion ó de palabra, y que en el lenguaje técnico es enteramente nueva la denominacion de *elegancias*, nos parece un contrasentido, inconcebible en un autor tan juicioso, negar el nombre de figuras á las modificaciones materiales del sonido ó del lenguaje, y concederle á las modificaciones inmateriales del pensamiento. Las figuras de diccion ó de palabra son conocidas tambien con el nombre de figuras de *elocucion*, en cuyo caso esta palabra se toma en el mismo sentido que *diccion*.

Son figuras de diccion todas las gramaticales, tanto las de metaplasmo, que consisten en alguna alteracion ortográfica de los vocablos, como las de *sintáxis* y *construccion*, que consisten en infracciones de las reglas generales del idioma, y tambien en el aumento, supresion ó colocacion de las palabras.

1.—FIGURAS DE DICCION POR ADICION Ó SUPRESION.

§. 116.

La *disjuncion* ó *disolucion* (*asíndeton*) suprime las conjunciones, y la *conjuncion* (*polisíndeton*) las multiplica. La primera se emplea con frecuencia en la enumeracion y da rapidez al estilo; la segunda aisla en cierto modo los objetos y acrecienta la energía.

EJEMPLOS DE DISJUNCION.

Ferte citi flammas, date tela, impellite remos

(VIRG.)

Tot res repente circumvallant, unde emergi non potest:
Vis, egestas, injustitia, solitudo, infamia.

(TERENC.)

Rendí, rompí, derribé,
Rajé, deshice, prendí,
Desafié, desmentí,
Vencí, acuchillé, maté.
Fuí tan bravo, que me alabo
En la misma sepultura;
Matóme una calentura.
¿Cuál de los dos es mas bravo?

(L. DE VEGA.)

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre tus brazos cierras.....

(FR. L. DE LEON.)

Biblioteca Nacional de España

EJEMPLOS DE CONJUNCION.

Me præ ceteris et colit, et observat, et diligit.
(Cic.)

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

§. 117.

El *epíteto* es un adjetivo ó participio que se junta con el sustantivo, no para determinar ó completar la idea principal, sino para caracterizarla, presentándola con mas gracia ó con mas energía. El epíteto puede suprimirse, quedando íntegra la proposicion principal; el simple adjetivo no puede suprimirse sin alterar radicalmente el sentido.

En los siguientes ejemplos los adjetivos *morosa* y *agudo* son epítetos, pero no lo es el participio *composita*.

Donec virenti canities abest
Lenesque sub noctem susurri,
Morosa: nunc et campus, et areæ,
Composita repetantur hora.
(Horac.)

Tú solo á Oromedonte
Trajiste al hierro *agudo* de la muerte.
(Herrera.)

Son verdaderos epítetos, ó por lo menos tienen el valor lógico de tales, las oraciones incidentes que se emplean sin necesidad, y solo con el objeto de hacer mas significativa la idea principal. Lo mismo puede decirse de todas las modificaciones y complementos indirectos que se hallen en el mismo caso. Es un epíteto de *sueño* el primer verso de este ejemplo:

Imágen espantosa de la muerte,
¡Sueño cruel! no turbes mas mi pecho...
(Herrera.)

§. 118.

Los epítetos han de ser muy *significativos*, esto es, han de caracterizar enérgicamente los objetos á que se aplican, ó hacer resaltar una cualidad sobre la que convenga fijar mucho la aten-

Biblioteca Nacional de España

cion. Por consiguiente, son defectuosos los epítetos *impropios, vagos* ó *inútiles*. La mayor parte de los epítetos de Homero equivalen á una descripcion.

No deben acumularse muchos epítetos sobre un mismo objeto, porque, distrayendo la atencion con las ideas accesorias, léjos de pintar con mas viveza la idea principal, la ofuscan y debilitan.

Son *impropios* los epítetos que expresan una cualidad que no pertenece al objeto. *La caduca avaricia los feroces miembros movió*: en este ejemplo el epíteto *caduca* es muy propio, el de *feroces* impropio. Son *vagos* los epítetos que pueden aplicarse indistintamente á la mayor parte de los objetos, v. g., los de *esclarecido*, *insigne*, *claro*, etc., aplicados á escritores ó á personajes históricos. Son *inútiles* los epítetos cuando expresan cualidades que excita el solo nombre del objeto, como el de *liquidi*, que Virgilio aplica á *fontes*.

2.—FIGURAS DE DICCION POR REPETICION.

§. 119.

En todas las figuras de diccion por *repeticion* se repite una misma palabra en la cláusula; y segun el lugar en que dicha palabra se coloca, recibe la figura distintos nombres.

Si se repite al principio de los incisos, miembros ó cláusulas, conserva el nombre de *repeticion;* si se repite al fin, se llama *conversion;* si se repite una palabra al principio y otra al fin, *complexion*.

EJEMPLOS DE REPETICION.

Te dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te decedente canebat.

(VIRG.)

Nihil te nocturnum præsidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil consensus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt?

(CIC.)

Al caballero pobre no le queda otro camino para mostrar que es caballero, sino el de la virtud, siendo afable, bien criado, cortés, comedido y oficioso; no soberbio, no arrogante, no murmurador.

(CERVÁNTES.)

Ya con triste armonía
Esforzando el intento,

Biblioteca Nacional de España

Mil quejas repartia;
Ya cansado callaba,
Y al nuevo sentimiento
Ya sonoro volvia;
Ya circular volaba,
Ya rastrero corria,
Ya pues de rama en rama
Al rústico seguia.....

El romance *Si tienes el corazon* debe gran parte de su energía á la repetícion de la partícula *si*.

EJEMPLOS DE CONVERSION.

Doletis tres exercitus, patres conscripti, interfectos; interfecit Antonius: desideratis clarissimos cives; eos quoque nobis eripuit Antonius: auctoritatis hujus ordinis afflicta est; afflixit Antonius.

(Cic.)

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

(Cervántes.)

EJEMPLOS DE COMPLEXION.

Quem senatus damnarit, quem populus romanus damnarit, quem omnium existimatio damnarit eum vos sententiis absolvetis? (Cic.)

Si honestidad deseais, ¿qué cosa mas honesta que la virtud, que es la raiz y fuente de toda honestidad? Si honra, ¿á quién se debe la honra y el acatamiento, sino á la virtud? Si hermosura, ¿qué cosa mas hermosa que la imágen de la virtud? Si utilidad, ¿qué cosa hay de mayores utilidades que la virtud, pues por ella se alcanza el sumo bien? Si deleites, ¿qué mayores deleites que la buena conciencia, y de la caridad, y de la paz, y de la libertad de los hijos de Dios, que todo anda en compañía de la virtud? Si fama y memoria, en memoria eterna vivirá el justo, y el nombre de los malos se podrirá, y así como humo desaparecerá.

(Fr. L. de Granada.)

§. 120.

Cuando se repite consecutivamente una palabra, formando ella sola un inciso, se comete la *reduplicacion;* cuando al principio de un inciso se repite la última palabra del que inmediatamente le precede, nace la figura llamada *conduplicacion*, que se emplea en la poesía con mas frecuencia que en la prosa.

EJEMPLOS DE REDUPLICACION.

.....*Nunc, nunc insurgite remis,*
Hectorei socii.

(Virg.)

Biblioteca Nacional de España

Me, me adsum, qui feci: in me convertite ferrum
O Rutuli.

(Virg.)

La niña desque lo oyera
Dijole con osadía:
«Tate, tate, caballero;
No hagais tal villanía.»
. . . . . .
Con vergüenza el caballero
Estas palabras decia:
«Vuelta, vuelta, mi señora;
Que una cosa se me olvida.»

(Romanc.)

EJEMPLOS DE CONDUPLICACION.

Sequitur pulcherrimus Astur,
Astur equo fidens.

(Virg.)

Oye, no temas, y á mi ninfa dile,
Dile que muero.

(Villegas.)

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

(Romanc.)

§. 121.

En la *epanadiplosis* la primera palabra de una frase es la misma que la última. En la *concatenacion* se empiezan los incisos ó miembros con palabras tomadas del inciso ó miembro precedente. Por último, si una frase está compuesta de las mismas palabras que la antecedente, invirtiendo el órden y los casos, se comete la figura *conmutacion* ó *retruécano*, que Capmany llama *reflexion*.

EJEMPLOS DE EPANADIPLOSIS.

Ambo florentes ætatibus, Arcades ambo.

(Virg.)

Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit.

Solo el hombre con el hombre tiene guerra; el hombre al hombre desea mal; el hombre fatiga y sujeta al hombre.

(Cerv. de Salazar.)

Biblioteca Nacional de España

Los grandes señores tienen mayor obligacion de amparar á los inocentes necesitados: grandes llamo yo, no solamente en el grado, sino en el ánimo; que estos tales son los verdaderos grandes.

(Antonio Perez.)

El austro proceloso airado suena,
Crece su furia, y la tormenta crece.

(Arquijo.)

EJEMPLOS DE CONCATENACION.

In urbe luxuries creatur; ex luxuria existat avaritia necesse est; ex avaritia erumpit audacia; inde omnia scelera ac maleficia gignuntur.

(Cic.)

Torva leæna lupum sequitur; lupus ipse capellam
Florentem cithysum sequitur lasciva capella.

(Virg.)

Y así como suele decirse el gato al rato, el rato á la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero á Sancho, Sancho á la moza, la moza á él, el ventero á la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.

(Cervántes.)

Veo que el que tiene mucho tiraniza al que tiene poco; que el que tiene poco sirve, aunque no quiera, al que tiene mucho; que la codicia desordenada se convierte con la malicia secreta, y la malicia secreta da lugar al robo público, y al robo público no hay quien le vaya á la mano.

(Fr. A. de Guevara.)

EJEMPLOS DE RETRUÉCANO.

Fit in dominatu servitus, in servitute dominatus.

(Cic.)

Infelix Dido, nulli bene nupta marito!
Hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.

(Auson.)

Cuando decir tu pena á Silvia intentes,
¿Cómo creerá que sientes lo que dices,
Oyendo cuán bien dices lo que sientes?

(B. Argensola.)

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

(Palafox.)

3.—FIGURAS DE DICCION POR COMBINACION.

§. 122.

Las figuras de diccion por *combinacion* consisten en reunir en

Biblioteca Nacional de España

la cláusula palabras análogas, 1.° por el *sonido*, 2.° por los *accidentes gramaticales*, 3.° por la *significacion*.

§. 123.

Las que consisten en combinar palabras análogas por el sonido, son: la *aliteracion*, ó repeticion de una misma letra; la *asonancia* (*similiter desinens*), por la que dos incisos ó miembros de la cláusula terminan con sílabas idénticas; el *equívoco*, que se comete cuando una palabra equívoca ú homónima se toma en dos acepciones distintas, y la *panoromasia* (*annominatio*), por la cual se reunen palabras que, sin ser equívocas, solo se diferencian en alguna letra ó sílaba.

EJEMPLOS DE ALITERACION.

Nec me meminisse pigebat Elisæ.

(VIRG.)

Luctantes ventos tempestatesque sonoras.

(VIRG.)

Y de mi mismo yo me corro agora.

(VALBUENA.)

EJEMPLOS DE ASONANCIA.

Ut ejus semper voluntatibus non modo cives assenserint, socii obtemperarint, hostes obedierint; sed etiam venti tempestatesque obsecundarint.

(CIC.)

Hallóse allí Camilo con cinco dictaduras á cuestas, prometiendo templo á la concordia, despues de tantas veces ácusado, tantas veces desterrado, tantas veces revocado por el pueblo romano.

(LUIS MEJÍA.)

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

(ALARCON.)

EJEMPLOS DE EQUÍVOCO.

Con dos tragos del que suelo
Llamar yo néctar divino,
Y á quien otros llaman vino,
Porque nos vino del cielo.

(B. DE ALCÁZAR.)

Los diez años de mi vida
Los he vivido hácia atrás,

Biblioteca Nacional de España

Con mas grillos que el verano,
Cadenas que el Escorial;
Mas alcaides he tenido
Que el castillo de Milan,
Mas guardas que el monumento,
Mas yerros que el Alcoran,
Mas sentencias que el derecho,
Mas causas que el no pagar,
Mas autos que el dia del Córpus,
Mas registros que el Misal,
Mas enemigos que el alma,
Mas corchetes que un gaban,
Mas soplos que lo caliente,
Mas plumas que el tornear.

(QUEVEDO.)

EJEMPLOS DE PARONOMASIA.

Inceptio est amentium haud amantium.

(TERENC.)

Ex oratore arator factus est.

(CIC.)

Para orador te faltan mas de cien,
Para arador te sobran mas de mil.

(FR. DIEGO GONZALEZ.)

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

(T. DE MOLINA.)

¿Quereis no ser majadero?
—¿Así á un pobre se responde?
—(*Ap.*) ¿Este es conde?—Sí; este esconde
La calidad y el dinero.

(ALARCON.)

§. 124.

Las figuras de diccion por combinacion que reunen en la cláusula palabras análogas por los accidentes gramaticales son tres: la *derivacion*, la *polipote* y la *similicadencia*. Por la *derivacion* reunimos en la cláusula palabras derivadas de un mismo radical. La *polipote* (*traductio*) consiste en repetir un nombre en distintos casos ó un verbo en distintos tiempos. La *similicadencia* (*similiter cadens*), llamada por Campmany *cadencia semejante*, y por Hermosilla *cadencia igual*, se comete cuando se terminan dos ó

Biblioteca Nacional de España

mas incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, ó con verbos puestos en el mismo tiempo y persona.

EJEMPLOS DE DERIVACION.

Homo sum, humani nil à me alienum puto.

(TER.)

Ut tum ad senem de senectute : sic hoc libro ad amicum amicissimus de amicitia scripsi.

(CIC.)

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

(L. DE VEGA.)

La victoria el matador
Abrevia, y el que ha sabido
Perdonar la hace mejor,
Pues mientras vive el *vencido*,
Venciendo está el *vencedor*.

(ALARCON.)

EJEMPLOS DE POLIPOTE.

Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes : vanitas vanitatum, et omnia vanitas.

(ECCLESIASTES.)

Sed pleni sunt omnes libri, plenæ sapientum voces, plena exemplorum vetustas.

(CIC.)

Tityrus nunc aberat; ipsæ te, Tityre, pinus,
Ipsi te fontes, ipsa hæc arbusta vocabant.

(VIRG.)

¡Oh niñas, niño amor, niños antojos!

(L. DE VEGA.)

Errado lleva el camino,
Errada lleva la via.

(ROMANC.)

EJEMPLOS DE SIMILICADENCIA.

Ac primum quanta innocentia debent esse imperatores! Quanta deinde omnibus in rebus temperantia! Quanta fide! Quanta facilitate! Quanto ingenio! Quanta humanitate!

(CIC.)

Te punzen y te sajen,
Te tundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten y te rajen,
Te desmiembren, te partan, te degüellen,
Te hiendan, te desuellen,

Biblioteca Nacional de España

Te estrujen, te aporreen, te magullen,
Te deshagan, confundan y aturrullen.

(Fr. Diego Gonzalez.)

§. 125.

Reunen en la cláusula palabras análogas por su significacion la *sinonimia* (*metábola*) y la *paradiástole* ó *separacion*. Entrambas reunen en la cláusula voces sinónimas, solo que la sinonimia no indica que se diferencien en el significado, y la paradiástole hace notar dicha diferencia.

EJEMPLOS DE SINONIMIA.

Non feram, non patiar, non sinam.

(Cic.)

Abiit, excessit, evasit, erupit.

(Cic.)

Acude, corre, vuela.

(Fr. L. de Leon.)

EJEMPLOS DE PARADIÁSTOLE.

Quis erat qui putaret ad eum amorem, quem erga te habebam posse aliquid accedere? Tantum accessit, ut mihi nunc denique amare videar, antea dilexisse.

(Cic.)

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

(Capmany.)

A veces la paradiástole no indica la separacion entre el sentido de las palabras, sino mas bien entre las cosas, sustituyendo la definicion á la palabra, como puede notarse en el siguiente ejemplo del P. Mariana:

Dar lo ajeno y derramar lo suyo se llama liberalidad; la temeridad y el atrevimiento se alaba de valor, mayormente si tiene buen remate; la ambicion se cuenta por virtud y grandeza de ánimo; el mando desapoderado y violento se viste de nombre de justicia y severidad.

II.—DE LOS TROPOS.

§. 126.

Tropo, voz griega, que literalmente significa la accion de dar una vuelta á un objeto físico, es la traslacion del sentido de las palabras ó de la frase. *Tropus est verbi vel sermonis à propia*

Biblioteca Nacional de España

significatione in aliam cum virtute mutatio. (QUINT., lib. 8, capítulo 4.)

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

Dumarsais, y casi todos los autores que mas han profundizado estas materias, han seguido la citada division de los antiguos. La adoptamos tambien, sin desconocer la diferencia que existe entre los tropos de palabra y los de sentencia; porque debe tenerse en cuenta que es mayor todavía la distancia que separa los tropos de sentencia de las figuras de pensamiento, con las cuales los confunde Hermosilla, bajo el título de *formas que sirven para presentar los pensamientos con cierto disfraz ó disimulo.*

En los tropos de sentencia hay traslacion del sentido de la oracion; en las figuras de pensamiento no hay traslacion de ninguna especie.

§. 127.

Todos los tropos, así los de diccion como los de sentencia, están fundados en la asociacion de ideas (§. 35). No de otra suerte podria explicarse de qué manera con el nombre de un objeto excitamos la idea de otro objeto distinto, y de qué manera el sentido literal de una oracion es como el espejo del sentido intelectual que en él se halla reflejado (§§. 58 y 72).

En la diversidad de causas de la asociacion de ideas debe buscarse el fundamento de la clasificacion de los tropos.

1.—TROPOS DE DICCION.

§. 128.

Los tropos de diccion, ó están fundados en la *conexion* de las ideas, en su *correlacion* ó correspondencia, ó en su *semejanza.* De aquí nacen tres especies de tropos: 1.ª *Sinécdoques*, ó tropos por conexion; 2.ª *Metonimias*, ó tropos por correspondencia; 3.ª *Metáforas*, ó tropos por semejanza.

En la sinécdoque, la idea que expresa la palabra tomada en sentido propio y la que expresa tomada en sentido figurado, están asociadas por la relacion que media entre un todo y sus partes: una idea debe formar parte de la otra. En la metonimia y en la metáfora el sentido propio y el figurado expresan

Biblioteca Nacional de España

dos objetos distintos, dos todos completos, relacionados en la metáfora por razon de su semejanza, y relacionados en la metonimia por cualquiera otra causa que no sea la semejanza (§. 35).

§. 129.

Sinécdoque. La *sinécdoque*, voz que significa *comprension*, es un tropo que consiste en designar un objeto físico ó metafísico con el nombre de una de sus partes, ó al contrario, en designar una parte de dicho objeto con el nombre del todo.

Podemos distinguir ocho especies de sinécdoque:

1.ª De la parte por el todo; v. g.: Mil *almas*, mil *cabezas*, por mil personas, mil reses; cien *velas*, por cien buques; el *Manzanares*, el *Sena*, *Lóndres*, por la nacion española, la francesa, la inglesa; el nombre de un general ó del jefe de una tribu, por el ejército ó la tribu entera; como: *La victoria quedó por Julio Cesar;*—Benjamin *está sin fuerzas* y Judá *sin virtud;*—*cinco* primaveras, *cinco* inviernos, por cinco años;—la *Providencia*, la *Justicia divina*, por Dios.

2.ª Del todo por la parte. Esta sinécdoque es poco frecuente, lo mismo en latin que en castellano; pero muchas de las siguientes pueden reducirse á ella, principalmente las de la materia por la obra y del plural por el singular. Sin embargo, decimos: *Perecieron mil* hombres,—*Resplandecian las* picas; no siendo mas que el cuerpo el que perece, y el metal de la pica lo que brilla.

3.ª De la materia por la obra. El *pino*, por la nave; el *acero*, por la *espada;* el *bronce*, por el *cañon* ó la *campana*.

4.ª Del número: el singular por el plural, ó viceversa; ó bien un número determinado por otro indeterminado; v. g.: El *hombre*, el *pastor*, el *Belga*, el *Español*, el *rico*, por los *hombres*, los *pastores*, etc.;—*La patria de los* Cicerones y Virgilios, por *la patria de Ciceron y de Virgilio;*—Mil *veces te lo he dicho*, por muchas *veces*.

5.ª Del género por la especie; como cuando con los nombres genéricos de *animal*, *bruto*, *árbol*, etc., designamos las ideas especiales de *toro*, *caballo*, *álamo*, etc., y cuando decimos *mortales* por *hombres*, *animal* por *animal irracional*.

6.ª De la especie por el género; v. g.: El hombre *es mortal*,—*No sabe ganar el* pan; en cuyos ejemplos *hombre* comprende tambien la mujer, y pan toda especie de alimento.

7.ª Del abstracto por el concreto; v. g.: La *Juventud*, la *Magistratura*, la *Nobleza*, por los *jóvenes*, los *magistrados*, los *nobles;* la blancura *de su tez*, *el* marfil *de sus dientes*, por su *blanca tez*, *sus dientes de marfil*. En este último ejemplo hay tambien una metáfora.

8.ª Del individuo (*antonomasia*), en la que puede tomarse el nombre co-

Biblioteca Nacional de España

mun por el propio, ó vice-versa; que equivale á decir, la especie por el individuo, ó el individuo por la especie; v. g.: El *Cartaginés*, el *Troyano*, por *Aníbal*, *Enéas*;—Es un *Ciceron*, un *Homero*, un *Neron*, para dar á entender un *excelente orador*, un *poeta sublime*, un *hombre cruel*;—un *Mecénas*, un *Zoilo*, un *Aristarco*, un *Creso*, etc.

Estas últimas expresiones encierran tambien una metáfora; pues examinándolo detenidamente, se verá que no hay diferencia alguna en la esencia ni en la causa de estos tropos: Es un *leon*,—es una *Vénus*,—es un *judío*,—es un *estóico*; y sin embargo, el primero se pone en todas las retóricas como ejemplo de metáfora, y los demás como ejemplos de antonomasia.

§. 130.

METONIMIA. Esta palabra significa trasnominacion ó trastrueque de nombres. La metonimia es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de otro, en cuya existencia ó manera de existir haya influido, ó del cual haya recibido semejante influencia.

Como las relaciones en que están fundadas las distintas especies de metonimia no proceden de una misma causa, es imposible dar una definicion clara y precisa; pero la que acabamos de exponer quedará suficientemente explicada luego de recorridos los variados aspectos que presenta este tropo.

Todas las metonimias pueden referirse á las ochó especies siguientes:

1.ª DE LA CAUSA POR EL EFECTO. Los antiguos decian: *Júpiter* por el *aire*, —*Baco* por el *vino*,—*Neptuno* por el *mar*. Ademas de imitar estas expresiones propias de la antigüedad, decimos tambien *un Homero*, *un Virgilio*, por las obras de estos autores; —*un* PINCEL *delicado*, *una* PLUMA *excelente*; —*el* APOLO *de Belveder*,—*el* JUICIO FINAL *de Miguel Angel*,—*el* OTELO *de Shakespeare ó de Rossini*;—*El* SOL *le entró en la cabeza*,—*Tener buen* OIDO,—*tener* LUNAS;—*las* BONDADES, *las* VIRTUDES, *las* LOCURAS *de los hombres*, por *los actos bondadosos*, etc.

2.ª DEL INSTRUMENTO POR LA CAUSA ACTIVA; v. g.: *Es un buen* ESPADA,—*el mejor* CORNETA *del regimiento*,—*la mejor* PLUMA *de la redaccion*.

3.ª DEL EFECTO POR LA CAUSA. Virgilio llama á Elena *el crimen*, *la infamia*, y Horacio llama al hijo de Laértes *la ruina*, *la perdicion de los troyanos*: —*Es mi* ALEGRÍA, *mi* TORMENTO, etc., por *la causa de mi alegría*, *de mi tormento*, etc.

4.ª DEL CONTINENTE POR EL CONTENIDO; v. g.: *Bebió un* VASO *de vino*,—*El* CIELO *le protege*,—*Se levantó la* ESPAÑA,—*Llora* JERUSALEN.

5.ª DEL LUGAR POR LA COSA QUE DE ÉL PROCEDE Ó DEL CUAL ES PROPIA; v. g.: *Unas colgaduras de* DAMASCO,—*un pantalon de* SEDAN;—*Valen mas*

Biblioteca Nacional de España

el MÁLAGA *y el* JEREZ *que el* BURDEOS *y el* CHAMPAGNE; — *La lucha entre* GINEBRA *y* ROMA, por *la lucha entre el Calvinismo y el Catolicismo.*

6.ª DEL SIGNO POR LA COSA SIGNIFICADA; v. g.: El *laurel*, la *oliva*, el *coturno*, el *zueco* (*soccus*), el *altar*, la *espada*, la *cruz*, la *media luna*, el *cetro*, el *trono*, la *corona*, la *púrpura*, el *sayal*, etc., por la *gloria*, la *paz*, la *tragedia*, la *comedia*, etc.

7.ª DE LO FÍSICO POR LO MORAL, que se comete siempre que designamos nuestros afectos ó nuestras calidades morales en general, con el nombre de las partes físicas del cuerpo á las que solemos referirlas ó que están reputadas como su verdadero principio y asiento. Fácilmente se comprende el sentido de las siguientes expresiones: *Perdió el* SESO, *la* CABEZA; — *No tiene* CORAZON; — *Un hombre sin* ENTRAÑAS; — *Esclavo del* ESTÓMAGO; — *Tener buenos* PULMONES, etc.

8.ª DEL DUEÑO Ó PATRON DE UNA COSA Ó DE UN LUGAR, POR LA COSA Ó EL LUGAR MISMO. Por esta razon con los nombres de *lares* y *penates* expresaban los antiguos la casa ú hogar doméstico, y Virgilio da en algunos pasajes á las naves el nombre de los capitanes que las gobiernan. Nosotros decimos: Voy á *San Isidro*, al *Ministerio*, al *Tribunal*, al *Consejo*, etc.

§. 131.

METÁFORA. La *metáfora* consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que guarda analogía ó semejanza; como cuando decimos: *La* FLOR *de la juventud.* — *La* CUMBRE *del poder.* — *El* ALMA *de un negocio.* Este tropo encierra siempre una comparacion tácita; y como todos los seres de la naturaleza pueden ser comparados unos con otros, todos indistintamente pueden ser objeto de la metáfora. Tambien pueden ser tomadas metafóricamente, si no á título de figura, á título de catacrésis, todas las partes de la oracion.

Muchos retóricos dividen la metáfora en cuatro clases: 1.ª DE LO ANIMADO POR LO ANIMADO; como cuando Homero dice de Aquiles que es un *leon*, y cuando á un hombre cruel, sanguinario ó astuto le damos los nombres de *tigre, hiena* ó *zorra*. 2.ª DE LO INANIMADO POR LO INANIMADO; v. g.: *El* CRISTAL *de las aguas,* — *las* PERLAS *del rocío,* — *la* PRIMAVERA *de la vida,* — *los labios de* CORAL, — *la frente de* MARFIL, — *la* NAVE *del Estado.* 3.ª DE LO INANIMADO POR LO ANIMADO; v. g.: *Un buen ministro es la* COLUMNA *del Estado,* — *Las* OLEADAS *de la muchedumbre,* — *Fué el* AZOTE *del humano linaje,* — *Es el* ESCUDO *de la inocencia.* 4.ª DE LO ANIMADO POR LO INANIMADO; v. g.: TRAGÓLE *el mar,* — DEVORADO *por las llamas,* — *El* GUSANO ROEDOR *de la conciencia,* SOLTÓ LA RIENDA *á sus vicios,* — *El crimen fué su* VERDUGO.

Biblioteca Nacional de España

§. 132.

La metáfora expresa algunas veces lo material por medio de lo ideal; pero sucede con mas frecuencia lo contrario, y todos los idiomas están llenos de voces que, expresando en su acepcion primitiva objetos materiales ó cualidades propias de estos objetos, se aplican á las ideas morales ó á cosas puramente intelectuales.

En los siguientes ejemplos, tomados al acaso, se verá comprobada la presente observacion:

DEVORABIT *gladius, et* SATURABITUR, *et* INEBRIABITUR *sanguine eorum.*
(JEREM., 46.)

Cœlum SEDES *mea, terra autem* SCABELLUM *pedum meorum.*
(ISAI., 66.)

Invadunt urbem somno vinoque SEPULTAM.

.....*Impulsu quo maximus insonat æther*
Dissuflant ripæ, reflatique EXTERRITUS *amnis.*

Formosam resonare DOCES *Amaryllida silvas.*
(VIRG.)

Oscura nube de dolor el alma
De Hector *cubrió*, cuando le vió caido.
(ILIADA.)

.....Y tu ira luego
Los *tragó*, como arista seca el fuego.....
Cercó su corazon de ardiente saña.....
Y de *armas* de tu fe y amor se *vistió*.....
Cuanto el sol alto *mira* todo es mio ....
Hártanse en muerte suya nuestros ojos.....
Tal en tu ira y *tempestad* seguiste.....
(HERRERA.)

Tan poco del mundo sé,
Que *cuna* y *sepulcro* fué
Esta tierra para mí.

. . . . . .

Ojos *hidrópicos* creo
Que mis ojos deben ser.....

.....porque el honor
Es de *materia* tan frágil,
Que con una accion se *quiebra*,
O se *mancha* con el *aire*.....

Que el hombre que vive, *sueña*
Lo que es, hasta despertar.....

Biblioteca Nacional de España

Estos son de mi privanza
Los últimos *parasismos*.....

Desgoznado traigo el cuerpo,
Derrengada traigo el alma.....

(CALDERON.)

Que en la corte es menester
Con este cuidado andar;
Que nadie llega á *besar*
Sin intento de *morder*.....

Bien sé que *apunta* al dinero
Toda *aguja* cortesana.....

(ALARCON.)

Que de cuantos vicios hay
El *primer padre* es el juego.

De *peña*, de *roble* ó *risco*
Es al dar su condicion;
Su bolsa hizo profesion
En la órden de San Francisco.

¡Ay Pedrisco desdichado!
Esta vez te *den carena*.

.....Es *viento*
La palabra en la mujer.

Tanto el pensamiento *cava*
En esto.....

(TIRSO DE MOLINA.)

El fausto, la riqueza y el estado
Hincha, pero no *harta*, al mas *templado*.

(ERCILLA.)

Tenia soldados, vituallas y municiones; faltábale el mas fuerte *baluarte*, que es el amor de sus vasallos.....

No hay cosa mas engañosa que la *máscara* de la mala y perversa religion.

Como si con el poder presente se pudiese tambien *apagar* la memoria del tiempo adelante.

Las riquezas y el ocio, *fuente* de todos los males.

(MARIANA.)

Si fuésemos ciertos de que Cataluña se hubiese de humillar *al primer crujido del azote*, no dudo, etc.....

(MELO.)

§. 133.

La *catacrésis* y la *silépsis*, en su esencia, no son tropos distintos de los que acabamos de mencionar. Reciben el nombre de

Biblioteca Nacional de España

CATACRÉSIS los tropos que se emplean por necesidad y pertenecen al fondo comun del idioma; v. gr.: HOJA *de papel, de espada,*—CUERPO *del delito,*—PIÉS *de la mesa*, etc.

Se comete la *silépsis* cuando una misma palabra se toma á la vez en sentido propio y en sentido figurado.

EJEMPLOS DE SILÉPSIS.

Périda, para mí *dulce* y *sabrosa*
Mas que la fruta del cercado ajeno.
(GARCILASO.)

Mas este accidente le *atajó* los pasos y pensamientos.
(MARIANA.)

Hay catacrésis y silépsis de sinécdoque, de metonimia y de metáfora. En la catacrésis los vocablos se toman en sentido trópico extensivo, y no en sentido figurado (§. 58); por lo tanto, la catacrésis no es propiamente figura (§. 110).

§. 134.

Los tropos de diccion deben su orígen á la *necesidad*. No era posible que ningun idioma poseyese el inmenso caudal de voces que se necesitaria para dar nombres especiales á todas las ideas; ni seria fácil tampoco denotar las ideas metafísicas y muy abstrusas sin valernos de palabras que representasen objetos materiales, cualidades ó relaciones de estos objetos. Por escasez de voces propias llenan el lenguaje de tropos, y principalmente de metáforas, los niños, las personas que no saben mucho el idioma y los pueblos groseros, donde no han salido todavía de la infancia las ciencias y el arte de bien decir. Pero además de los tropos introducidos y conservados por la necesidad, se emplean otros voluntariamente, sin mas objeto que comunicar á la expresion, 1.° nobleza y dignidad, 2.° concision y energía, 3.° claridad, 4.° belleza y gracia; pues todos estos efectos vemos que pueden producir los buenos tropos.

Ciceron compara los tropos con el vestido, introducido primero por la necesidad y convertido luego en un objeto de lujo. Tambien admite en los tropos las dos causas ocasionales indicadas: la *necesidad* y el *placer*. *Verbi translatio constituta est inopiæ causa, frequentata delectationis.* (*De orat.*, III, 153.) Las causas generadoras de los tropos, lo mismo que las de todas las figuras,

Biblioteca Nacional de España

son las facultades de nuestra alma. La imaginacion es la mas poderosa en los tropos de palabra, pero tambien muchos tropos son debidos al ingenio, ó indirectamente á la pasion.

§. 135.

En cuanto al uso de los tropos, deben observarse las reglas siguientes: 1.ª Si un tropo no produce ninguno de los efectos indicados en el párrafo anterior, debe desecharse por inútil; 2.ª Consistiendo todos los tropos en expresar una idea con el nombre de otra, es necesario que la nueva idea que excite la figura sea en las circunstancias determinadas en que hablamos la que primero deba presentarse á la imaginacion, la mas interesante de las ideas asociadas, y la que tenga mas directa relacion con la cualidad ó circunstancia que entonces consideramos en el objeto; 3.ª Las metáforas deben ser exactas, y si se aplican dos ó mas á un mismo objeto, deben ser tambien coherentes; porque de lo contrario, en uno y otro caso se faltaria á la verdad del pensamiento; 4.º Las sinécdoques y metonimias han de estar autorizadas por el uso; por cuya razon no todas pueden traducirse. Los griegos decian *cabeza querida* por *persona querida;* la lengua latina primero, y luego la francesa, adoptaron esta sinécdoque, que seria defectuosísima en castellano.

Todas las demás reglas que con tanta profusion se hallan en las Retóricas están comprendidas en las cualidades esenciales de la elocucion. En cuanto á las catacrésis, como son tropos que pertenecen al fondo de la lengua, no debe observarse mas regla que el uso.

2.—TROPOS DE SENTENCIA.

§. 136.

En los tropos de sentencia no se traslada el sentido de las palabras, pero se traslada el sentido total de la oracion: no se expresa una idea con el signo de otra idea, pero se refleja un pensamiento en otro pensamiento literalmente expresado.

La relacion entre el sentido literal y el intelectual se funda unas veces en la semejanza, otras veces en la oposicion ó contraste, y

Biblioteca Nacional de España

otras, finalmente, reconoce varias causas, que no pueden referirse á un principio general.

Dividirémos los tropos de sentencia: 1.° en tropos por *semejanza*, 2.° por *oposicion*, y 3.° por *reflexion*.

Aunque en todos los tropos de sentencia el sentido intelectual se refleja en el literal, damos el nombre general de tropos por *reflexion* á los de la tercera especie, ya por haberlo empleado en este sentido el comentador de Dumarsais, ya porque, siendo muy diversas las causas de donde proceden, no es posible aplicarles una denominacion mas exacta.

a).— TROPOS DE SENTENCIA FUNDADOS EN LA SEMEJANZA.

§. 137.

Alegoría. La alegoría es una proposicion ó cláusula que en virtud de una comparacion tácita, presenta completos el sentido literal y el intelectual.

Algunas veces el sentido literal no es completo, por estar tomadas en sentido propio algunas palabras de la oracion, y otras en sentido figurado: en este caso la alegoría recibe los nombres de *mixta*, de *metáfora continuada* ó de *alegorismo* para distinguirse de la alegoría *pura*.

EJEMPLOS DE ALEGORÍA.

Vineam de Ægypto transtulisti: ejecisti gentes, et plantasti eam.
Dux itineris fuisti in conspectu ejus: plantasti radices ejus, et implevit terram.
Operuit montes umbra ejus: et arbusta ejus cedros Dei.
Extendit palmites suos usque ad mare: et usque ad flumen propagines ejus.
Ut quid destruxisti maceriam ejus: et vindemiant eam omnes qui prætergrediuntur viam?
Exterminavit eam aper de silva: et singularis ferus depastus est eam.
Deus virtutem, convertere: respice de cœlo, et vide; et visita vineam istam.
Et perfice eam quam plantavit dextera tua; et super filium hominis, quem confirmasti tibi.
Incensa igni, et suffossa; ab increpatione vultus tui peribunt.
(Psalm. lxx, 19.)

Léase ademas el capítulo xxxi de la profecía de Ecequiel, donde se encuentra la alegoría del cedro del Líbano, que con tanto acierto imitó Herrera.

Solve senescentem, mature sanus, equum, ne
Peccet ad extremum ridendum, et ilia ducat.
Nunc itaque et versus et cætera ludrica pono.
(Horacio.)

Biblioteca Nacional de España

Sæpius ventis agitatur ingens
Pinus, et celsæ graviore casu
Decidunt turres : feriuntque summos
Fulmina montes.
Sperat infestis, metuit secundis, etc.

(HORACIO.)

Christus venit : discedite.
Caligo terræ scinditur
Percussa solis spiculo,
Rebusque jam color redit
Vultu nitentis sideris.

(PRUDENCIO.)

No siempre de las nubes abundante
Lluvia baña los prados,
Ni siempre altera el piélago sonante
Bóreas, ni mueve los robustos pinos
Sobre los montes de Pirene helados.
A los acerbos días,
Otros siguen de paz; la luz de Apolo
Cede á las sombras frías, etc.

(MORATIN.)

Quebrantaste al cruel dragon, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas,
Y sus brazos terribles no vencidos.

(HERRERA.)

Entre espinas
Suelen nacer rosas finas,
Y entre cardos lindas flores,
Y en tiestos de labradores
Olorosas clavellinas.
A buscar
Se va el oro, y á hallar
A montes y peñascales,
Y las perlas orientales
En las conchas de la mar.
Todas cosas
Por ser raras son preciosas:
Menos villas hay que aldeas;
Y al respecto de las feas
Muy pocas son las hermosas.

(CRISTÓBAL DE CASTILLEJO.)

Pero ¿qué sirve que os cuente
La causa? El efecto ved,
A vuestro honor conveniente:
Si es buena el agua, bebed
Sin preguntar por la fuente.

(ALARCON.)

EJEMPLOS DE ALEGORISMO.

Neque tam fui timidus, ut qui in maximis turbinibus ac fluctibus reipublicæ navem gubernassem, frontis tuæ nubeculam aut collegæ tui contaminatum spiritum pertimescerem : alios ego cidi ventos, alias prospexi animo procellas, aliis tempestatibus non cessi, sed unum me pro omnium salute obtuli.

(CIC.)

Biblioteca Nacional de España

Salvete flores Martyrum,
Quos lucis ipso in limine
Christi insecutor sustulit,
Ceu turbo nascentes rosas.
Vos prima Christi victima,
Grex immolatorum tener,
Aram sub ipsam simplices
Palma et coronis luditis.

(PRUDENCIO.)

¡Cuántas veces procuré, como aquel que quiere escapar de los cuernos del toro, tenderme en tierra y no resollar, y no me aprovechó! que, muerto y sin resollar, me han arrebatado del polvo, me han arrojado en alto una vez y otra sin cansarse; pero el perseguir al casi muerto, es levantarle, es resucitarle, es estimarle, es subirle de precio.

(A. PEREZ.)

Este mundo es el camino
Para el otro, que es morada
Sin pesar;
Mas cumple tener buen tino
Para andar esta jornada
Sin errar.

(J. MANRIQUE.)

Pues si esto toca
Mi desengaño, si sé
Que es el gusto llama hermosa,
Que la convierte en cenizas
Cualquiera viento que sopla;
Acudamos á lo eterno,
Que es la fama vividora,
Donde ni duermen las dichas,
Ni las grandezas reposan.

(CALDERON.)

Acabóse la comedia,
Y como el papel se acabe,
La muerte en el vestuario
A todos los deja iguales.

(ID.)

Las raices son el pueblo,
Y el tronco el Rey; considera
Que de las raices saca
El árbol toda su fuerza.

(P. PERSA.)

¡Oh tela delicada,
Antes de tiempo dada
A los agudos filos de la muerte!

(GARCILASO.)

Biblioteca Nacional de España

§. 138.

Algunas veces una creacion poética ó una composicion entera tienen un sentido alegórico, como sucede en las ficciones de la mitología, en las fábulas, y en obras de mas importancia, cómo en la *Divina Comedia* del Dante, en los *autos sacramentales* de nuestro teatro, etc. En muchísimos pasajes de la Sagrada Escritura se nota tambien un sentido alegórico. La oda de Horacio *Oh navis! referent*, etc., y la de Fr. Luis de Leon titulada *La vida del cielo* ofrecen dos hermosos ejemplos de este género de composiciones.

Pueden añadirse á estas algunas bellísimas canciones de S. Juan de la Cruz, y dos de Fr. Pedro Malon de Chaide, que se encuentran en las últimas páginas de la *Conversion de la Magdalena*, las odas de Lope á *La Barquilla*, etc.

§. 139.

Para que la alegoría sea perfecta, el pensamiento expresado bajo la imágen de otro objeto debe aparecer mas bello, mas enérgico ó mas claro que si se manifestase directamente. La comparacion tácitamente establecida debe ser exacta como en la metáfora (§. 135), pero no minuciosa, porque entonces degeneraria en un pueril y frio capricho del ingenio.

§. 140.

Personificacion. La *personificacion* ó *prosopopeya* consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos (particularmente del hombre) á los seres inanimados, á los incorpóreos y á los abstractos.

Algunas veces esta figura no es mas que un modo animado de expresar un pensamiento, en cuyo caso, por contener siempre una ó mas expresiones trópicas, puede considerarse como un verdadero tropo de sentencia.

Pertenecen á esta clase las personificaciones siguientes:

Atque indignatum magnis stridoribus æquor.
(Virg.)

Biblioteca Nacional de España

Julia qua ponto longe sonat unda refuso.

(VIRG.)

La codicia y ambicion, consejeros malos, le ponian telarañas delante de los ojos para que no viese la luz.

(MARIANA.)

Su corona alzan las flores,
Y de un aroma suave,
Despidiéndose del dia,
Embalsaman todo el aire.

(MELENDEZ.)

Porque tiembla la tierra,
Porque las hondas mares se embravecen,
Do sale á mover guerra
El cierzo.....

(FR. L. DE LEON.)

¿Cómo he de disimular,
Pues aunque fingirlo intenten
La voz, la lengua y los ojos,
Les dirá el alma que mienten?

(CALDERON.)

§. 141.

Pero otras veces la imaginacion ó la pasion exaltadas hacen que realmente consideremos los objetos inanimados como dotados de sensibilidad, de inteligencia, de habla, de accion; y entonces la prosopopeya es algo mas que una frase de sentido figurado; es una verdadera figura de pensamiento. En otras ocasiones la personificacion, enlazada con la alegoría, es mas bien una creacion poética que una figura: tales son las personificaciones de las virtudes, de los vicios, de las ciencias, de las artes, de objetos físicos, como la del cabo de Buena Esperanza de Camoens, la de las leyes que pone Platon en boca de Sócrates, las de la mitología, y las de nuestros ya citados *autos sacramentales*.

EJEMPLOS.

Lætentur cœli, et exultet terra; commoveatur mare, et plenitudo ejus.
Gaudebunt campi, et omnia quæ in eis sunt; tunc exultabunt omnia ligna silvarum.
A facie Domini, quia venit; quoniam venit judicare terram.

(PSALM. XCV.)

Misericordia et veritas obviaverunt sibi: justitia et pax osculatæ sunt.
Veritas de terra orta est; et justitia de cœlo prospexit.

Biblioteca Nacional de España

Eteuim Dominus dabit benignitatem; et terra nostra dabit fructum suum. Justitia ante eum ambulabit, et ponet in via gressus suos.

(PSALM. LXXXIV.)

Quæ (patria) tecum Catilina, sic agit, et quodammodo tacita loquitur: nullum jam tot annos facinus extitit, nisi per te: nullum flagitium sine te. Tibi uni multorum neces, tibi vexatio direptioque sociorum impunita fuit ac libera. Tu non solum ad negligendas leges et quæstiones, verum etiam ad evertendas perfringendasque valuisti. Superiora illa, quamquam ferenda non fuerunt, tamen ut potui, tuli. Nunc vero me totam esse in metu propter te unum quidquid increpuerit, Catilinam timeri: nullum videri contra me consilium iniri posse, quod à tuo scelere abhorreat; non est ferendum. Quamobrem discede, atque hunc mihi timorem eripe: Si verûs, ne opprimar, si falsus ut tandem aliquando timere desinam. Hæc si tecum, ut dixi, patria loquatur, etc.

(CIC.)

Jam gelidas Cæsar cursu superaverat Alpes,
Ingentesque animo motus, bellumque futurum
Ceperat. Ut ventum est parvi Rubiconis ad undas,
Ingens visa duci patriæ trepidantis imago
Clara, per obscuram, vultu mæstissima, noctem,
Turrigero canos effundens vertice crines,
Cæsarie lacera, nudisque adstare lacertis,
Et gemitu permista loqui: quo tenditis ultra?
Quo fertis mea signa viri? Si jure venitis,
Si cives: huc usque licet.

(LUCAN.)

Dan voces contra mi las criaturas..... la tierra dice: ¿Por qué le sustento? El agua dice: ¿Por qué no le ahogo? El aire dice: ¿Por qué no le abraso?

(GRANADA.)

La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, que se contiene en los límites de la discrecion mas alta. Es amiga de la soledad; las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, y las flores la alegran.

(CERVANTES.)

Vierte alegre la copa, en que atesora
Bienes la primavera; da colores
Al campo, y esperanza á los pastores
Del premio de su fe, la bella Flora.

(ARGUIJO.)

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

(RIOJA.)

Cubrió el sagrado Bétis, de florida
Púrpura y blandas esmeraldas llena,
Y tiernas perlas, la ribera undosa;
Y al cielo alzó la barba, revestida

Biblioteca Nacional de España

De verde musgo, y removió en la arena
El movible cristal de la sombrosa
Gruta, y la faz hermosa,
De juncos, cañas y coral ornada;
Tendió los cuernos húmidos, creciendo
La abundosa corriente dilatada,
Su imperio en el Océano extendiendo.

(Herrera.)

El dinero es alcalde et jues mucho loado,
Este es consejero et sotil abogado,
Alguacil et merino bien ardit esforzado;
De todos los oficios es muy apoderado.
En suma te lo digo, tómalo tú mejor:
El dinero del mundo es gran revolvedor;
Señor fase del siervo, de señor servidor,
Toda cosa del sigro se fase por su amor.

(Arc. de Hita.)

b).— TROPOS DE SENTENCIA POR OPOSICION Ó CONTRASTE.

§. 142.

Preterición. Por medio de la *preterición* ó *pretermision* fingimos querer pasar por alto lo mismo que estamos diciendo claramente, y á veces con mas energía.

EJEMPLOS.

Nihil de illius intemperantia loquor, nihil de insolentia, nihil de singulari nequitia ac turpidine; tantum de quæstu et lucro dicam.

(Cic., *In Verrem.*)

No diré nada del cargo de conciencia que nos hacen, ni del juramento y nota de ingratitud que nos acusan; las maldades de Hiaya nos descargarán bastantemente. Al que su mismo padre, si fuera vivo, castigara con todo rigor, ¿será razon que por su respeto le dejemos continuar en ella y en su tiranía tan grave?.....

(Mariana, *Disc. de Alonso VI.*)

No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel abitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algun banquete.

(Cervántes, *Disc. sobre las armas y las letras.*)

§. 143.

Permision. La *permision* consiste en dar licencia á otro para que haga aquello mismo de que nos estamos quejando con cierto

Biblioteca Nacional de España

despecho amargo. Dido, abandonada de Enéas, le dirige estas palabras :

Neque te teneo, neque dicta refello.
Y, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.

(Virg.)

El pastor Aristeo, en las *Geórgicas*, dirige á su madre Cirene un discurso, cuyos últimos versos contienen un hermoso ejemplo de permision.

Quin age, et ipsa manu felices erue silvas;
Fer stabulis inimicum ignem, atque interfice messes;
Ure sata, et validam in vites molire bipennem,
Tanta meæ si te ceperunt tædia laudis.

(Virg.)

. . . . . Segad esa garganta,
Siempre sedienta de la sangre vuestra ;
Que no temo la muerte, ni me espanta
Vuestra amenaza y rigurosa muestra ;
Y la importancia y pérdida no es tanta
Que haga falta mi cortada diestra ;
Pues quedan otras muchas esforzadas,
Que saben manejar bien las espadas.

(Ercilla.)

§. 144.

Ironia. Consiste esta figura en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra. Parece que solo deberia ser propia de la alegria y del estilo jocoso ; sin embargo, la cólera, el desprecio, la desesperacion misma, se valen de ella, y por consiguiente, la encontramos en los lugares mas vehementes y apasionados.

Juno dirige á Vénus y á Cupido las siguientes palabras :

Egregiam vero laudem, et spolia ampla refertis,
Una dolo divum si femina victa duorum est.

(Virg.)

Luis XIV, porque nuestra corte no accedia á sus propuestas, dijo muy acalorado al embajador español : «Pues bien ; yo iré á Madrid. — No hay inconveniente, respondió el embajador; tambien estuvo en Madrid Francisco I.»

Irónicas son las siguientes palabras que Sancho dirigió á su amo despues de la terrible aventura de los batanes : «Has de saber, Sancho amigo, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en

Biblioteca Nacional de España

ella la dorada ó de oro; yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos fechos.

Oppida tota canem venerantur; nemo Dianam:
Porrum et cepe nefas violare, aut frangere morsu,
O sanctas gentes, quibus hæc nascuntur in hortis Numina.
(Juvenal.)

La *leccion poética* de Moratin, de donde el siguiente ejemplo está sacado, es una continuada ironía.

Ni busques lo moral ni lo decente
Para tus dramas, ni tras ello sudes;
Que allí todo se pasa y se consiente,
Todo se desfigura, no lo dudes;
Allí es heroicidad la altanería,
Y las debilidades son virtudes,
Y lo que Poncio alguna vez decia
De que el pudor se ofende y el recato.....
Pero ¡qué! si es aquella su manía.
Mil lances ha de haber por un retrato,
Una banda, una joya, un ramillete;
Con lo de infiel, traidor, aleve, ingrato.

§. 145.

Sarcasmo. A veces la ironía tiene un carácter sangriento, y es una amarga irrision con que insultamos á nuestros contrarios, á una persona abatida por la desgracia, á un cadáver, á un objeto digno de compasion. En este caso recibe el nombre de *sarcasmo*, de cuya figura nos presenta un ejemplo notable el Evangelio de S. Mateo al referir los insultos que los judíos dirigian al Salvador crucificado.

Prætereuntes autem blasphemabant eum moventes capita sua.
Et dicentes: Vah qui destruis templum Dei, et in triduo illud reædificas; salva temetipsum: si filius Dei es, descende de cruce.
(xxvii, 39.)

Turno insulta de este modo á un troyano que acaba de matar.

En, agros, et quam bello, Trojane, petisti,
Hesperiam metire jacens. Hæc premia, qui me
Ferro ausit tentare, fuerunt: sic mœnia condunt.
(Virg.)

¿Son estos, por ventura, los famosos,
Los fuertes, los beligeros varones
Que conturbaron con furor la tierra?

Biblioteca Nacional de España

Que sacudieron reinos poderosos,
Que domaron las hórridas naciones?
Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar Indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazon seguro y la osadía?
¿Cómo así acabaron y perdieron
Tanto heróico valor en solo un dia?

(HERRERA.)

§. 146.

ASTEISMO. *Asteismo*, palabra griega que significa urbanidad, es una alabanza delicada, que se hace bajo el aparente carácter de reprension ó vituperio.

Voiture escribió al famoso Condé que «la gente estaba incomodada de ver que un jóven y novel capitan hubiese tenido tan poco respeto á unos generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones y haciéndoles huir vergonzosamente».

c).— TROPOS DE SENTENCIA POR REFLEXION.

§. 147.

HIPÉRBOLE. La *hipérbole* consiste en exagerar las cosas, aumentándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario. Es la hipérbole un efecto natural de la viveza de la imaginacion, del entusiasmo y de las pasiones. Hallámosla en la mayor parte de las metáforas, comparaciones y descripciones poéticas, y es uno de los caractéres mas distintivos de la lengua y de la poesía de los pueblos orientales.

Nuestro lenguaje familiar está lleno de hipérboles tan expresivas como las siguientes: *Huye de su sombra*,—*No tiene sobre qué caerse muerto*,—*Jugarse el sol antes que nazca*,—*Comerse los codos de hambre*,—*Corre que se come la tierra*, etc. El uso nos ha familiarizado tanto con ellas, que á cada paso las empleamos en la conversacion mas tranquila; porque tanto el que las emplea como el que las oye rebajan todo lo que es menester rebajar.

Virgilio, ponderando la ligereza de Camila, emplea la siguiente hipérbole:

Illa vel intactæ segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu læsisset aristas;

Biblioteca Nacional de España

Vel mare per medium, fluctu suspensa tumenti
Ferret iter, celeres nec tingeret æquore plantas.

(Æneid., vii.)

Quod si me lyricis vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.

(Hor.)

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

(Herrera.)

Y el cielo, que movia
Su curso arrebatado,
El vuelo reprimia enajenado.

(Id.)

. . . . . ¡Ay! que tienden
Los brazos vigorosos
A los remos, y encienden
Las mares espumosas por do hienden.

(Fr. L. de Leon.)

Con mi llorar las piedras enternecen
Su natural dureza y la quebrantan;
Los árboles parece que se inclinan;
Las aves que me escuchan, cuando cantan;
Con diferente voz se condolecen,
Y mi morir, cantando, me adivinan;
Las fieras que reclinan
Su cuerpo fatigado,
Dejan el sosegado
Sueño por escuchar mi llanto triste;
Tú sola contra mí te endureciste,
Los ojos aun siquiera no volviendo
A lo que tú hiciste.

(Garcilaso.)

Al tocador los siglos no entretenga,
Y no almuerce á las mil de la mañana.

(Vargas Ponce.)

Fantasmas acecinadas,
Siglos que andais por las calles,
Muchachas de los finados,
Y calaveras fiambres;
Doñas siglos de los siglos,
Doñas vidas perdurables;
Viejas (el diablo sea sordo),
Salud y gracia.

(Quevedo.)

Biblioteca Nacional de España

§. 148.

Las mejores hipérboles, dice Longino, son las que pasan desapercibidas. En efecto, cuando ni el que habla ni el que oye notan la exageracion, es prueba de que la hipérbole es natural y oportuna. Cuando, por el contrario, la exageracion traspasa los límites que el buen gusto prescribe, el oyente percibe el engaño, y halla ridículo ó disparatado aquello mismo con que se creia llenarle de entusiasmo y de admiracion.

La hipérbole, añade el autor citado, es como la cuerda de un arco, que cuando se tiende demasiado, se afloja. Mucha es, no obstante, la libertad que el estilo jocoso admite en la hipérbole, y no son pocas las extravagancias en que han incurrido autores de mérito, *exagerando la exageracion misma.*

El siguiente epitafio, dedicado á Cárlos V, encierra una hipérbole exageradísima y fria.

Pro tumulo ponas orbem, pro tegmine cœlum,
Sidera pro facibus, pro lacrymis maria.

No menos defectuoso es el siguiente epigrama de Marcial:

Hæc, Auguste, tamen quæ vertice sidera pulsat,
Par domus est cœlo; sed minor est domino.

Y Lope de Vega, hablando del peñasco que Polifemo arrojó al mar, pone en boca del sagaz y prudente Ulíses estas hinchadas palabras:

Y tan feroz le arroja,
Que la cara del sol retira y moja.

Otro poeta dijo tambien:

Al pié de una corriente
Lloraba Galatea,
De sus divinos ojos,
Por lágrimas estrellas.

§. 149.

Litote. La *litote*, que otros llaman *extenuacion ó atenuacion*, es una figura por medio de la cual, en vez de afirmar positivamente una cosa, se niega absolutamente la contraria, ó se disminuye mas ó menos, dejando, empero, que el lector penetre toda la intencion del que habla. Muchas veces para reprender á alguna persona decimos que *no podemos elogiar su conducta;* y con las

Biblioteca Nacional de España

expresiones familiares *no se mama el dedo, no se muerde la lengua,* queremos manifestar de alguno que no se deja engañar y que dice todo lo que piensa. Horacio elogia á Pitágoras empleando la siguiente litote, que perderia toda su fuerza en nuestro idioma, *Non sordidus auctor naturæ verique;* y Tito Livio dice de Polibio: *Non spernendus auctor.* San Pablo dice á los Corintios que *no les alaba* por los desórdenes á que se entregaban en sus convites.

Con mucha razon observa Jovellanos que esta figura es el lenguaje de la modestia, porque de ella nos valemos siempre que tememos ofender con nuestros elogios la delicadeza de otra persona, ó que nos vemos en la necesidad de elogiarnos á nosotros mismos. El delicado rasgo de Virgilio en la égloga segunda, cuando pone en boca de Coridon las siguientes palabras, ha sido imitado por la mayor parte de los poetas bucólicos.

EJEMPLOS.

Nec adeo sum informis: nuper me in litore vidi,
Quum placidum ventis staret mare.....

(Virg.)

Te, Liciane, gloriabitur nostra,
Nec me tacebit, Bilbilis.

(Martial.)

A mí mesmo te doy. ¿Por qué desprecias
Y aborreces el don? Que no merezco
Ser despreciado, si en el mar tranquilo
Bien me miré, cuando callado el viento,
Sus claras ondas serenaba un dia ....
No soy pues malo yo, si tú me dejas
Por la forma que tengo.....

(Tasso, *trad. por Jáuregui.*)

§. 150.

Alusion. *Alusion*, dice la Academia, es la referencia que se hace á alguna cosa. Consiste pues esta figura en hacer notar la relacion que existe entre lo que se dice y un objeto que no se nombra, y se supone conocido. Los hechos históricos, los mitológicos, los dichos célebres, las costumbres; en una palabra, todos los objetos de que deban tener noticia las personas á quienes se dirige la obra, y hasta las palabras del idioma, principalmente las que presentan doble sentido, pueden ser objeto de la alusion.

Biblioteca Nacional de España

Decimos que los objetos deben ser muy conocidos, pues de otra manera no se comprenderia la intencion del autor, y no tendria esta figura la transparencia que debe tener, para que el lector pueda felicitarse interiormente de haber penetrado el verdadero sentido, y á veces la malicia de la expresion.

La alusion es muy propia de la comedia, de la sátira, y sobre todo de la fábula, porque á los ojos del fabulista, el pueblo de los animales es una imágen viva de la sociedad humana.

Horacio, en la oda 1.ª del lib. 3.º, alude á la espada de Damócles cuando dice:

Destrictus ensis cui super impia
Cervice pendet, non siculæ dapes
Dulcem elaborabunt saporem.....

Tácito, al elogiar las costumbres de los germanos, censura indirectamente las de Roma.

Nemo illic (apud Germanos) vitia ridet, nec corrumpere et corrumpi sæculum vocatur.

Bossuet, cuando en elogio de Le Tellier dice que su mano derecha ocultaba á la izquierda las limosnas que hacia, se refiere tácitamente á la siguiente máxima de S. Mateo: *Te faciente eleemosynam nesciat sinistra tua quod faciat dextera tua.*

En el siguiente ejemplo, el autor del *Quijote* hace alusion á la estrella de los tres Magos:

Vió (D. Quijote) no léjos del camino una venta, que fué como si viera una estrella que á los portales, si no á los alcáceres, de su redencion le encaminaba.

Lope de Vega alude al salmo *Super flumina* en estos versos de la *Jerusalen*, lib. 18:

No llora de Baldac sobre los rios
El cautivo Israel tristes memorias
De la dulce Sion, ni de que cuelgue
La lira al sauce el babilon se huelga.

Por último, uno de los graciosos de Tirso de Molina, en esta chistosa quintilla, hace referencia á uno de nuestros romances:

Aqui al sonoro raudal
De un despeñado cristal
Digo á estos olmos sombríos:
¿Dónde estáis, jamones mios,
Que no os doleis de mi mal?

§. 151.

Metalépsis. Consiste esta figura en tomar el antecedente por el consiguiente, ó vice-versa, ó en dar á comprender una cosa por

Biblioteca Nacional de España

medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña ó la sigue. Decimos: *No olvides los beneficios*, por *corresponde á ellos; Acuérdese V. de nuestro trato*, por *cúmplalo V.; Este enfermo morirá al caer la hoja*, por *morirá á últimos de otoño.* No debe confundirse esta figura con la metonimia, porque, así en la metonimia como en los demás tropos de diccion, se traslada siempre el sentido de una sola expresion ó palabra, y en la metalépsis se traslada el sentido de la oracion.

Fuimus Troes, fuit Ilium, et ingens
Gloria Dardanidum.

(Virg.)

Algunas veces se toma el antecedente por el consiguiente, trasladándose el sentido de una sola palabra; en este caso vale mas referir la metalépsis á la metonimia, como lo han hecho algunos autores. Los dos ejemplos de Virgilio que cita Vossio como modelos de metalépsis pueden considerarse como dos metonimias del efecto por la causa: *Speluncis abdidit atris;— Post aliquot, mea regna videns mirabor aristas.* Entre la metalépsis y la metonimia del antecedente y del consiguiente podria establecerse la misma diferencia que entre la alegoría y la metáfora, y de esta manera desapareceria la confusion que en este punto ofrecen hasta los autores que mas se distinguen por su exactitud. En los siguientes versos de Calderon hay una metalépsis en el último:

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

§. 152.

Reticencia. La *Reticencia*, como el nombre lo indica, consiste en omitir uno ó mas pensamientos, que fácilmente suple el lector, atendidas las circunstancias del discurso. No siempre se interrumpe la frase, ni siempre es una pasion violenta la que inspira esta figura; muchas veces aparece sin el carácter exterior de los puntos suspensivos, y puede ser efecto de la reflexion, de la prudencia, del pudor, de las consideraciones que nos merecen las personas á quienes nos dirigimos. Empléala con harta frecuencia la malignidad, dejando que la imaginacion de los oyentes ó del vulgo invente y exagere lo que hipócritamente se finge querer

Biblioteca Nacional de España

ocultar bajo el velo del secreto. Usamos finalmente de ella siempre que el silencio es mas expresivo que el discurso.

En los siguientes ejemplos de Virgilio y Juvenal se hallarán las dos formas distintas que esta figura presenta.

Jam cœlum terramque sine meo numine, venti,
Miscere, et tantas audetis tollere moles!
Quos ego... Sed motos præstat componere fluctus.
(ÆNEID.)

Majorum primus quisquis fuit ille tuorum,
Aut pastor fuit, aut illud quod dicere nolo.
(SAT. VIII.)

Antonio Perez, dando al rey Enrique IV la enhorabuena por la victoria de Amiens, le escribe:

Viva V. M. mil años, que así recrea los ánimos de los suyos con los efectos de su valor. El parabien de estos no se ha de dar á V. M., que es dárselo de obra propia suya, sino á los suyos, á sus reinos, á la Europa..... á mas iba á decir; pero adelante, Sire, que con esto V. M. lo dirá con sus obras.

REY.

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

DON GUTIERRE.

Nada; que hombres como yo
No ven: basta que imaginen,
Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen,
Que..... No sé cómo lo diga;
Que no hay voz que signifique
Una cosa, que aun no sea
Un átomo indivisible.
(CALDERON.)

Mas quiero en pobre ermita mi hospedaje
Que vivir con mujer voluble, terca,
Locuaz, sosa, gazmoña, abencerraje,
Fisgona, ruda, necia, altiva, puerca,
Falsa, golosa, y..... basta, musa mia;
¿Cómo apurar tan larga letanía?
(VARGAS PONCE.)

§. 153.

ASOCIACION. La *asociacion*, llamada por Dumarsais *comunicacion en las palabras*, consiste en decir de muchos lo que solo debe

Biblioteca Nacional de España

aplicarse á algunos ó á uno solo, ó al mismo que habla. Por medio de esta figura cubrimos con el velo de la modestia el elogio propio, haciendo partícipes de él á los demás, ó bien atenuamos aparentemente las faltas ajenas, haciéndonos en cierto modo cómplices de ellas.

Horacio, en su oda á la fortuna, dice:

. . . . . Quid nos dura refugimus
Ætas? Quid intactum nefasti
Liquimus?.....

Cuando Enéas pregunta á Andrómaca si es la esposa de Pirro ó la viuda de Héctor, Andrómaca contesta:

Nos patria incensa, diversa per æquora vectæ,
Stirpis Achilleæ fastus juvenemque superbum
Servitio enixæ, tulimus.....

§. 154.

Paradoja. La *paradoja*, *antilogia* ó *endíasis* se comete cuando con cierto enlace artificioso se juntan dos ideas al parecer inconciliables, y que realmente encerrarian un absurdo si las palabras se tomasen al pié de la letra.

Boileau nos ofrece un modelo de esta figura cuando nos aconseja evitar la *estéril abundancia* de ciertos autores. Solís dice que Hernan Cortés conoció que no convenia contra la viveza de su espíritu aquella *diligencia perezosa* de los estudios. Schlegel, ponderando la penetracion de un historiador, dice que fué *profeta de lo pasado*.

Illam absens absentem auditque videtque.
(Æneid., 1, 4.)

Magnas inter opes inops.
(Hor., 1, 3, cap. 16.)

Mira al avaro, en sus *riquezas pobre*.
(Arguijo.)

¿Qué vale el no tocado
Tesoro, si corrompe el dulce sueño,
Si estrecha el nudo dado,
Si mas enturbia el ceño,
Y deja en sus riquezas pobre al dueño?
(Fr. L. de Leon.)

Ese que llama el vulgo estilo llano
Encubre tantas fuerzas, que quien osa

Biblioteca Nacional de España

Tal vez acometerle, suda en vano;
Y en su *facilidad dificultosa*
Tambien convida, y desanima luego,
En los dos corifeos de la prosa.

(B. Argen.)

III. —DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

§. 155.

Las figuras de pensamiento son mas independientes de la forma exterior del lenguaje que los tropos y las figuras de diccion. Por esto, al proponernos clasificarlas, prescindiremos de la diferencia de formas con que se desenvuelve el pensamiento, y que mas ó menos visiblemente quedan grabadas en la frase, y procuraremos dividirlas, atendiendo tan solo á cuál de nuestras facultades prepondera cuando el pensamiento toma aquel giro especial que constituye la figura. En unas predomina la imaginacion, y son las que empleamos para dar á conocer los objetos; otras son producto del raciocinio, y las empleamos principalmente en la prueba y demostracion de la verdad; otras, finalmente, son efecto de la sensibilidad excitada, y sirven para trasmitir las emociones del alma. Dividiremos pues las figuras de pensamiento en *pintorescas*, *lógicas* y *patéticas*.

En la colocacion de las figuras procuraremos observar, en cuanto quepa, una gradacion rigurosa. Empezaremos por la descripcion, la forma mas sencilla y objetiva, y concluiremos con las formas propias de los movimientos mas apasionados, y en que mas se refleja la personalidad del escritor.

1.—FIGURAS PINTORESCAS.

§. 156.

Descripcion. La *descripcion* consiste en pintar tan vivamente los objetos, que parezca que los estamos viendo. Cuando queremos dar á conocer un objeto, le analizamos, individualizando sus propiedades y circunstancias. Pero la descripcion poética, la descripcion, figura de retórica, no debe confundirse con la descripcion científica, que solo tiende á la exactitud y se dirige al en-

Biblioteca Nacional de España

tendimiento; la descripcion poética se dirige á la imaginacion. Un arquitecto no describe un edificio de la misma manera que lo describe un poeta.

Estas descripciones vivas y enérgicas de los objetos se llaman en muchas retóricas *hipotipósis*. Solo cuando una descripcion es una pintura viva y enérgica merece el nombre de *figura*, pues de lo contrario, no es mas que una de las formas generales de la elocucion. *Est proposita quædam forma rerum ita expresa verbis, ut cerni potius videatur, quam audiri.* (QUINT., lib. IX, cap. 2.) En algunas retóricas se establece una diferencia entre la *hipotipósis* y la *diatipósis*, dándose este nombre á las descripciones mas extensas y menos enérgicas; pero este último vocablo no ha sido admitido en nuestra lengua, ni ha tenido tampoco grande acogida en las escuelas.

§. 157.

En toda descripcion se observarán las reglas siguientes: 1.ª Deben trazarse concisa y enérgicamente los rasgos mas característicos del objeto, sin descender á minuciosos é insignificantes pormenores. 2.ª Las circunstancias que se elijan, deben guardar unidad, presentando el objeto desde el punto de vista mas favorable á la impresion que se intente producir. 3.ª Los contrastes son uno de los medios mas á propósito para hacer resaltar, no solo las objetos que se describen, sino tambien las circunstancias que mas los distinguen.

Tanto en la oratoria como en la poesía se emplea la descripcion con fin determinado; nunca debe describirse por el mero gusto de describir. Es preciso que el objeto sea adecuado al fin, y que tambien lo sean las circunstancias elegidas.

Para apreciar mejor estas observaciones, así como la diferencia entre las descripciones poéticas, oratorias y científicas, compárense las descripciones del caballo que se encuentran en el *libro de Job*, en el *Alcoran*, en las *Geórgicas*, de Virgilio, en el *Poema de la pintura*, de Céspedes, y en la *Historia natural*, de Buffon, con las descripciones de Cuvier y de Bossuet. La de Cuvier es científica, la de Bossuet oratoria, y todas las demás, sin exceptuar gran parte de la de Buffon, son poéticas.

§. 158.

Todos los objetos pueden ser descritos, así los que existen,

Biblioteca Nacional de España

como los que finge la fantasía, así los materiales como los ideales y los abstractos; los acontecimientos, las épocas, etc.

La descripcion de una perspectiva ó de un paisaje se llama *topografía;* la del exterior de una persona ó de un animal, *prosopografía;* la de las cualidades morales de un individuo, *etopeya;* la de una clase entera, *carácter;* y la del tiempo en que se verificó algun suceso, *cronografía.*

Las descripciones extensas de los personajes se llaman tambien *retratos*, y cuando son dos los personajes que se describen estableciéndose entre ellos una comparacion, reciben estas descripciones el nombre de *paralelos.* Los retratos, los paralelos y las descripciones extensas de una clase, como los caracteres de Teofastro y de La-Bruyère, los artículos de costumbres, no deben ser considerados como figuras de retórica. Las descripciones de hechos se confunden casi con la narracion. De la misma manera, para algunos la *definicion oratoria* no es mas que una descripcion ó una enumeracion.

Lo que metafóricamente se llama *cuadro*, es una descripcion que podria ser reproducida por la pintura.

EJEMPLOS.

LA ENVIDIA.

Pallor in ore sedet, macies in corpore toto;
Nusquam recta acies; libent rubigine dentes;
Pectora felle virent; lingua est suffusa veneno;
Risus abest nisi quem visi movere dolores.

(OVID.)

VERRES.

Ipse inflammatus scelere in forum venit. Ardebant oculi, toto exore crudelitas eminebat. Expectabant omnes quo tandem progressurus, aut quidnam acturus esset; cum repente hominem corripi, atque in foro medio nudari et deligari, et virgas expediri jubet. Clamat ille miser, se civem esse Romanum.

(CIC., *Verr.*, 7.ª)

SEJANUS.

Corpus illi laborum tolerans, animus audax: sui obtegens, in alios criminator; juxta adulatio et superbia; palam compositus pudor, intus summa adipiscendi libido, ejusque causa, modo largitio et luxus, sæpius industria ac vigilantia, haud minus noxiæ quoties parando regno finguntur.

(TAC., *Annal.*, IV, 1.)

LA POESÍA.

La poesía, señor hidalgo, á mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, á quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal don-

Biblioteca Nacional de España

cella no quiere ser manoseada, ni traida por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio: hala de tener, el que la tuviere, á raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heróicos, en lamentables tragedias, ó en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran.

(Cervántes.)

En esto una gran nube tenebrosa,
El aire y cielo súbito turbando,
Con una oscuridad triste y medrosa
Del sol la luz escasa fué ocupando;
Salta Aquilon con fuerza procelosa,
Los árboles y plantas inclinando,
Envuelto en raras gotas de agua gruesas,
Que luego descargaron mas espesas.
En escura tiniebla el cielo vuelto,
La furiosa tormenta se esforzaba,
Agua, piedras y rayos todo envuelto
En espesos relampagos lanzaba;
El araucano ejército revuelto
Por acá y por allá se derramaba;
Crece la tempestad horrenda tanto,
Que á los mas esforzados pone espanto.

(Ercilla.)

Hélo, hélo por dó viene
El infante vengador,
Caballero á la jineta
En caballo corredor,
Su manto revuelto al brazo,
Demudada la color,
Y en la su mano derecha
Un venablo cortador.

(Rom., anónimo.)

Serví luego á un clerigon
Un mes (pienso que no entero)
De lacayo y despensero:
Era un hombre de opinion;
Su bonetazo calado,
Lucio, grave, carilleno,
Mula de veintidoseno,
El cuello torcido á un lado,
Y hombre, en fin, que nos mandaba
A pan y agua ayunar
Los viérnes, por ahorrar
La pitanza que nos daba.
Y él, comiéndose un capon
(Que tenia con ensanchas
La conciencia, por ser anchas
Las que teólogas son),
Quedándose con los dos
Alones cabeceando,
Decia, al cielo mirando:
«¡Ay, ama, qué bueno es Dios!»
Dejéle, en fin, por no ver
Santo que, tan gordo y lleno,
Nunca á Dios llamaba bueno
Hasta despues de comer.

(Tir. de Molina.)

Biblioteca Nacional de España

§. 159.

Enumeracion. La *enumeracion* consiste en presentar de un modo rápido una série de ideas ó de objetos que todos se refieran á un mismo punto. Cuando se refieren las propiedades ó circunstancias de un objeto, de un suceso, de una idea principal cualquiera, la enumeracion apenas se distingue de la descripcion mas que en el giro de la cláusula.

La enumeracion se llama tambien *enumeracion de partes*, *acumulacion*, *conglobacion* y *congerie* (*congeries*), nombres que á corta diferencia expresan todos la misma idea. La enumeracion acompañada de afirmaciones ó negaciones sobre cada una de las cosas enumeradas, dice Hermosilla, se llama *distribucion*. Tanto por la definicion que da Capmany de la distribucion, como por los ejemplos que citan él y Hermosilla, se verá que no merece la pena de considerarla como una nueva figura. En cuanto á la enumeracion, debe advertirse lo mismo que se dijo de la descripcion; solamente las muy rápidas, animadas y pintorescas merecen el nombre de *figuras*. Las que no reunan estas circunstancias deben referirse á uno de los lugares oratorios. *Distributio ut quandoque est necessitatis : ita sæpe ortus copiæ causa instituitur. Sed si necesario fiat potius ad inventionis argumenta, quam ad elocutionis schemata, pertinebit.* (Voss.)

César, en el discurso contra los cómplices de Catilina, dice:

Plerique eorum qui ante me sententias dixerunt, composite atque magnifice casum reipublicæ miserati sunt: quæ belli sævitia esset, quæ victis accederent enumeravere: rapi virgines, pueros; divelli liberos à parentum complexu; matres familiarum pati, quæ victoribus collibuissent, fana atque domos expoliari; cædem, incendia fieri; postremo, armis, cadaveribus, cruore, atque luctu omnia complere.

(Sallust.)

Es tambien bellísima la enumeracion siguiente:

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 mas estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento.

(Cervántes.)

No sabré determinar con qué ganó mas almas este apostólico varon (el M. J. de Avila), si con las palabras de su doctrina, ó con la grandeza de su caridad; consolaba á los tristes, esforzaba á los flacos, animaba á los fuertes, socorria á los tentados, enseñaba á los ignorantes, despertaba los perezosos, levantaba los

Biblioteca Nacional de España

caidos, mas nunca con palabras ásperas, sino amorosas; no con ira, sino con espíritu de mansedumbre.

(Fr. L. de Granada.)

Al que en esta vida no quiere mas que una estrecha posada, ni el bien le zozobra, ni el mal le amedrenta, ni la alegría le engrie, ni el temor le encoge, ni las promesas le mueven, ni las amenazas le desquician; entre las mudanzas está quedo, y entre los espantos seguro.

(Fr. L. de Leon.)

¿Qué lugar ni ocio hay para tratar con Dios donde bulle la solicitud de los deseos del siglo, negocios de la tierra, palabras vanas, y mas vanas pretensiones, las iras, los odios, la ambicion desapoderada y la codicia sin rienda?

(P. Sigüenza.)

Quédense, que ya es tarde, en el tintero
La que al de Padua lo zambulle al pozo,
La que jabelga el arrugado cuero,
La que con vidrio y pez se rapa el bozo,
La que trece no sienta á su puchero,
La que al rosario toma cuenta al mozo,
La que reza el latin sin saber jota,
O hace de linda, siendo una marmota.
La que escudriña toda ajena casta, etc.

(Vargas Ponce.)

§. 160.

Perífrasis. Esta figura, que tambien se llama *circunlocucion*, consiste en expresar por medio de un rodeo y de un modo mas enérgico, mas elegante ó mas delicado, lo que podria haberse expresado con menos palabras ó con una sola. Algunos autores limitan la perífrasis á la amplificacion de una sola idea ó palabra; otros la extienden á la amplificacion de un pensamiento.

Se emplea la perífrasis para comunicar nobleza á la expresion, ó para disfrazar las ideas desagradables ó poco decentes. Tambien se emplea, y esto es lo mas frecuente, para presentar con mas viveza los objetos, en cuyo caso encierra casi siempre una brevísima descripcion.

Perifrasis est, qua rem unam multis ambimus verbis. (Vossio.) Las perífrasis de palabra, llamadas por algunos *pronominaciones*, son tan frecuentes, que la mayor parte pasan desapercibidas. Conocemos esta figura cuando decimos:

El Rey de los cielos, por *Dios; el hijo de Latona*, por *Apolo; el vencedor de Dario*, por *Alejandro; el fundador de Roma*, por *Rómulo; el autor del*

Biblioteca Nacional de España

Quijote, por *Cervántes; el padre de la poesía ó de la historia*, por *Homero ó Herodoto; el príncipe de las tinieblas*, por *Luzbel*; *el licor de Baco, los dones de Céres*, etc. Los contemporáneos de Lope de Vega miraban con asombro al *fénix de los ingenios*.

EJEMPLOS.

La Aurora con sus dedos de rosa abre las puertas del Oriente.

(HOMERO.)

Jamque rubescebat stellis Aurora fugatis.

(VIRG.)

Aurea fulgebat roseis Aurora capillis.

(OVID.)

Postera phœbea lustrabat lampade terras
Humentemque Aurora polo dimoverat umbram.

(VIRG.)

Fecerunt id servi Molinis (dicam enim non deprandi criminis causa, sed ut factum est), neque imperante, neque sciente, neque presente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.

(CIC.)

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos della
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue, reluciente y bella.

(FR. L. DE LEON.)

§. 161.

EXPOLICION. La *expolicion ó conmoracion* presenta un mismo pensamiento bajo distintos aspectos para imprimirle con mas fuerza en el ánimo, ó para exornarle con las galas de la fantasía. La *expolicion* es con respecto al pensamiento lo que la sinonimia con respecto á las ideas.

El nombre de *amplificacion*, que en algunas retóricas se considera como sinónimo de *expolicion*, significa cierto carácter general del razonamiento ó de la elocucion, más bien que una figura retórica. La *expolicion* es una especie de amplificacion, ó mejor dicho, es uno de los varios medios de que se vale el escritor cuando trata de amplificar. Unas veces enunciamos de un modo expreso la idea ó pensamiento principal, y otras veces se sobrentiende dicho pensamiento, como reflejándose en cada uno de los pensamientos parciales, cuyo conjunto constituye la figura. Se ha pretendido distinguir estos dos casos, formando del primero una nueva figura llamada *paráfrasis*; pero

Biblioteca Nacional de España

no conviene acumular nuevas denominaciones, que no ofrezcan un resultado positivo y práctico.

EJEMPLOS.

¡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.

(ILIADA.)

Est enim hæc, judices, non scripta, sed nata lex: quam non didicimus, accepimus, legimus; verum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus; ad quam non docti, sed facti; non instituti, sed imbuti sumus; ut si vita nostra in aliquas insidias, si in vim, si in telum aut latronum aut inimicorum incidisset, omnis honesta ratio esset expediendæ salutis.

(CIC., *pro Milone.*)

Heu! quantum scelus est in viscera condi!
Congestaque avidum pinguescere corpore corpus!
Alteriusque animantem animantis vivere leto!

(OVID., *Metam.*, XIV.)

Parece que al tiempo que esperabas mayor reposo te ha sucedido mayor trabajo, y es que cuando pensamos tener ya hecha la paz con la fortuna, entonces nos pone una nueva demanda. Ya que están en flor, hiélanse los árboles; al tiempo de desenhornar, se quebrantan los vidrios; en seguimiento de la victoria, mueren los capitanes; al tiempo de echar la clave, caen los edificios; y á vista de tierra, perecen los pilotos.

(D. A. DE GUEVARA.)

§. 162.

COMPARACION. Consiste esta figura en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro objeto. Cuando se hace notar la semejanza, recibe la figura los nombres de *símil*, *similitud*, *semejanza;* cuando se notan las diferencias, se llama *disimilitud*. Pero mas nos complacemos en descubrir relaciones de semejanza, y por esto la palabra *comparacion* se toma casi siempre en sentido de *símil*.

La comparacion se distingue de la metáfora y de la alegoría en que en estas últimas figuras se suprimen las expresiones, *de la misma manera*, *como*, *así como*, etc., que denotan formalmente la relacion entre los objetos comparados. Si decimos: *Aquiles es un leon*, cometemos una metáfora; si decimos: *Aquiles es arrojado como un leon*, cometemos una comparacion ó símil. Se ha querido fijar tambien una diferencia entre similitud y compara-

Biblioteca Nacional de España

cion, diciendo que la similitud dice relacion con la *cualidad*, y la comparacion con la *cantidad*; que hay comparaciones de desigualdad, de mas á menos y de menos á mas, y que en la similitud no existen semejantes diferencias. No carecen de ingenio estas observaciones, pero de nada absolutamente nos servirian en este lugar.

§. 163.

Podemos distinguir tres clases de comparaciones: las que se emplean para hermosear el estilo, y constituyen uno de los bellos adornos de la elocucion poética; otras, cuyo principal objeto es explicar algun pensamiento, y tienen cabida en las obras filosóficas y didácticas; y otras, de que se vale la oratoria como medio de prueba.

Estas últimas son mas bien una forma de la argumentacion que una verdadera figura de retórica. Ni aun deberia darse este nombre á las de la segunda especie, cuando, además de aclarar el pensamiento, no comuniquen mayor elegancia á la expresion.

§. 164.

Dos caractéres presentan tambien las comparaciones en cuanto á su mayor ó menor desenvolvimiento. Hay comparaciones rápidas que producen el mismo efecto que la metáfora, y casi se confunden con ella; tienen cabida en los pasajes mas animados y mas llenos de vehemencia. Hay otras comparaciones extensas, pomposas, que imprimen un giro periódico en la cláusula y comunican al estilo dignidad y elevacion, pero que son frias é inoportunas en los momentos en que la pasion debe arrebatar al escritor.

Hacemos esta distincion, que tal vez se tache de pueril, para evitar un error en que habria incurrido Blair, si no debiesen interpretarse con alguna latitud sus palabras. Hablando de la comparacion, dice sin restriccion ninguna que la pasion fuerte no admite este juguete de la fantasía. Si se tratase de las comparaciones brevísimas que hemos indicado, con los pasajes mas llenos de fuego de la *Biblia*, de los *cantos de Osian* y de cualquiera de los buenos poetas líricos, podriamos demostrar la falsedad de la regla; mas si se trata de las pomposas comparaciones de la segunda especie, la regla es exactísima y no sufre excepcion. Blair censura con justicia las extensas comparaciones de los trágicos ingleses á que se refiere; pero hace bien en no ha-

Biblioteca Nacional de España

blar de Shakespeare, porque ningun poeta seria tan á propósito como este para demostrar el efecto que produce una breve y oportuna comparacion en las situaciones mas animadas y mas terribles del drama.

§. 165.

La semejanza ó desemejanza que se supone existir entre los objetos comparados debe ser exacta, porque de lo contrario se faltaria á la verdad del pensamiento; pero tampoco debe ser tan cercana y tan obvia que raye en trivial. Si la semejanza es muy remota ó tomada de objetos desconocidos, engendra oscuridad y afectacion; si se toma de objetos poco nobles ó repugnantes, en lugar de embellecer el estilo, le afea y le degrada. Debe advertirse, por último, que la comparacion se toma casi siempre de objetos físicos (§. 132).

Cuando Milton compara la aparicion de Satanás despues de su caida á la del sol eclipsado, aterrando á las naciones con su portentosa oscuridad, vemos con placer la felicidad y la dignidad de la semejanza; pero cuando compara el árbol de Eva en el paraiso al árbol de Pomona, ó compara á Eva misma con una ninfa ó dríada del bosque, apenas recibimos placer; porque cualquiera ve que un árbol por precision se ha de parecer á otro árbol, y una mujer bella á otra mujer bella. (Blair.) ¿Qué diria Blair de las *silfides* y *huries* de nuestros tiempos?

Como esta figura es una de las mas importantes, citarémos algunos ejemplos que demuestren las numerosas y variadas fases que puede presentar.

EJEMPLOS.

Vivus est enim sermo Dei, et efficax, et penetrabilior omni gladio ancipiti.
(S. P., *Ad heb.*, 4, 12.)

Sicut enim corpus sine spirtum mortuus est, ita et fides sine operibus mortua est.
(S. Jacob., *epist.* 2, 26.)

Ipsi enim diligenter scitis, quia dies Domini, sicut fur in nocte ita veniet.
(S. P., *Ad thesal.*, 5, 2.)

A resistentibus dexteræ tuæ custodi me ut pupillam oculi.
(Psal. xiv, 8.)

Delebo eos ut pulverem terræ: quasi lutum platearum comminuam eos atque confringam.
(Reg., lib. ii, 22, 43.)

Semper quasi tumentes super me fluctus timui Deum et pondus ejus ferre non potui.
(Job, 31, 23.)

Biblioteca Nacional de España

Misisti iram tuam et devoravit eos sicut stipulam.

(Exod., 15, 7.)

Ambos cayeron en la llanura, que resonó al golpe, como caen dos encinas entrelazadas sus ramas, y haciendo temblar el monte. Él suspiraba muchas veces en medio de sus amigos, como cuando la tempestad ha pasado, y todavia se siente por intervalos la agitacion de los vientos. La hija de los reyes se retira á la manera de un céfiro blándo y ligero cuando murmurando agita la cabeza brillante de las flores y arruga la superficie de las olas.

(Ossian.)

La música de Carril era, como la memoria de las alegrías pasadas, agradable y triste al alma.

(Id.)

Y como en el invierno dos torrentes,
Saliendo de abundosos manantiales,
Y de altísima sierra derrumbados,
Sus espumosas resonantes aguas
Juntan del valle en el profundo seno,
Y á lo léjos el ruido estrepitoso
Oye el pastor desde las altas cumbres
De los montes vecinos; tal se oia
Espantoso clamor en la llanura
Cuando el choque empezó de las escuadras.

(Homero.)

Como el hambriento leon se alegra
Si en los montes halla
Corpulento animal, ó ya venado
De altísima enramada cornamenta,
O ya cabra montés, y se detiene
A devorar la presa, aunque le sigan
Ligeros canes y robustos mozos;
Así al ver el valiente Menelao
Al lindo Páris se alegró, creyendo
Tomar venganza del raptor injusto,
Y sin quitarse las brillantes armas,
Desde el carro saltó sobre la arena.
Cuando vió Páris que animoso el griego
De la primera escuadra ya salia,
Sintió agitado el corazon latirle,
Y se ocultó en las filas de los suyos
Para evitar la muerte. A la manera
Que el ver un caminante en la espesura
Del bosque umbrío verdinegra sierpe,
Atrás salta medroso, se retira,
Tiemblan todos sus miembros, tuerce el paso,
Y de mortal amarillez se cubren
Sus mejillas; así el hermoso Páris,
Al Atrida temiendo, por la escuadra
Se entró de los troyanos valerosos.

(Id.)

Biblioteca Nacional de España

Improvisum aspris veluti qui sentibus anguem
Pressit humi nitens, trepidusque repente refugit
Attollentem iras et cœrula colla tumentem:
Haud secus Androgeos visu tremefactus abibat.
(Æneid., II, 379.)

Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc
In partesque rapit varias, perque omnia versat;
Sicut aquæ tremulum labris ubi lumen ahenis
Sole repercussum, aut radiantis imagine lunæ,
Omnia pervolitat late loca: jamque sub auras
Erigitur, summique ferit laquearia tecti.
(Id., VIII, 20.)

Impastus stabula alta leo ceu sæpe peragram
(Suadet enim vesana fames) si forte fugacem
Conspexi capream, aut surgentem in cornua cervum;
Gaudet, hians immane, comasque arrexit, et hæret
Visceribus super accumbens: lavit improba teter
Ora cruor:
Sic ruit in densos alacer Mezentius hostes.
(Id., X, 723.)

Brama el bárbaro, ardiendo de despecho;
Víbora no se vió mas enconada,
Ni pisado escorpion vucive tan presto
Como el indio volvió el airado gesto.
(Ercilla.)

Los cuales con turbado sentimiento
Huyen del nuevo y fiero son temido,
Cual medrosas ovejas derramadas
Del aullido del lobo amedrentadas.
Nunca el escuro y tenebroso velo
De nubes congregadas de repente,
Ni presto rayo que rasgando el cielo,
Baja tronando, envuelto en llama ardiente,
Ni terremoto cuando tiembla el suelo
Turba y atemoriza asi á la gente,
Como el horrible estruendo de la guerra
Turbó y amedrentó toda la tierra.
(Id.)

¿Quién, Astolfo, podrá parar prudente
La furia de un caballo desbocado?
Quién detener de un rio la corriente
Que corre al mar soberbio despeñado?
Quién un peñasco suspender valiente
De la cima de un monte desgajado?
Pues todo fácil de parar se mira,
Mas que de un vulgo la soberbia ira.
(Calderon.)

Biblioteca Nacional de España

De la envidia, mónstruo infame,
Disimulado en lisonjas,
Como entre flores el áspid.

(CALDERON.)

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

. . . . . .

¿Qué es nuestra vida mas que un breve dia,
Do apenas nace el sol, cuando se pone
En las tinieblas de la noche fria?
Qué es mas que el heno, á la mañana verde,
Seco á la tarde?

(RIOJA.)

Sobre el portal de su palacio ostenta,
Grabado en berroqueña, un ancho escudo,
De medias lunas y turbantes lleno.
Nacente al pié las bombas y las balas,
Entre tambores, chuzos y banderas,
Como en sombrío matorral los hongos.
.....Pero sigue, sube,
Entra, y verás colgado en la antesala
El árbol gentilicio, abumado, y roto
En partes mil; empero de sus ramas,
Cual suele el fruto en la pomposa higuera,
Sombreros penden, mitras y bastones.

(JOVELLANOS.)

Pues no te parezca error;
Que la poesía ha llegado
A tan miserable estado,
Que es ya como jugador,
De aquellos transformadores,
Muchas manos, ciencia poca,
Que echan cintas por la boca
De diferentes colores.....

(LOPE DE VEGA.)

Ut qui sese meminerunt inquilinos esse, et inconducto habitare; et modestius se gerunt, et minus gravatim exeunt: ita qui intelligunt, domicilium corporis ad breve tempus à natura accommodatum esse; et vivunt temperantius, et libentius moriuntur.

(SÉNEC., epist. XL.)

Consideraba que la furia de la muchedumbre es á manera de arroyo, cuya creciente al principio es muy brava y arrebatada, pero luego se amansa.

(MARIANA.)

Veo que las leyes son contra los flacos, como las telarañas contra las moscas.

(LUIS MEJÍA.)

Biblioteca Nacional de España

No hay soplo que así encienda la llama, como la desesperacion del perdon da fuerzas á la culpa.

(F. DE MELO.)

Si fuese en nuestro poder
Tornar la cara hermosa
Corporal,
Como podemos hacer
El alma tan gloriosa
Angelical,

¡Qué diligencia tan viva
Tuviéramos toda hora,
Y tan presta,
En componer la captiva,
Dejándonos la señora
Descompuesta!

(J. MANRIQUE.)

§. 166.

ANTÍTESIS. Por medio de esta figura se contraponen unos objetos á otros. Produce en la elocucion los mismos efectos que el claro-oscuro y el contraste de los colores en la pintura. Ciertas *antítesis* se fundan en la contraposicion de las ideas, y otra en la contraposicion de los pensamientos.

Ambas especies reconocen los retóricos antiguos al definir esta figura: *Schema quo verba verbis, sententiæ sententiis opponuntur*. Pueden contraponerse tambien los afectos, las situaciones, las diferentes partes de una composicion; pero estas contraposiciones se llaman con mas exactitud *contrastes*, y no deben ser consideradas como figuras. Con mucha facilidad degeneran en un juego pueril y en una afectacion ridícula las antítesis que se apoyan principalmente en lo material del lenguaje, bien sea en la estructura de las palabras, ó ya en la construccion de las oraciones. La *paradoja* (§. 154) encierra siempre una antítesis.

EJEMPLOS.

Maledicimur, et benedicimus; persecutionem patimur, et sustinemus; blasphemamur, et obsecramus.

(S. PABLO.)

Vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia.

(CIC.)

Magnus est ille qui fictilibus sic utitur, quemadmodum argento; nec ille minor est qui sic argento utitur, quemadmodum fictilibus.

(SENEC.)

Parvula nam exemplo est magni formica laboris.

(HOR.)

Preséntase (el hipócrita) á Dios religioso, y tiene el ánimo muy alejado de Dios; muéstrase por defuera siervo suyo, y aborrécele en su pecho; gotean las manos sangre inocente, y alzalas al Señor como limpias.

(FR. L. DE LEON.)

Biblioteca Nacional de España

Yo velo cuando tú duermes, yo lloro cuando tú cantas, yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado, de puro harto.

(Cervántes.)

Caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante á derretirle los sesos, si algunos tuviera.

(Id.)

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano;
Las hojas que en las altas selvas vimos
Cayeron, y nosotros á porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos.

(Rioja.)

Yo vi del rojo sol la luz serena
Turbarse, y que en un punto desfallece
Su alegre faz, y en torno se oscurece
El cielo, con tiniebla de horror llena.
El austro proceloso airado suena,
Crece su furia, y la tormenta crece,
Y en los hombros de Atlante se estremece
El alto Olimpo, y con espanto truena.
Mas luego vi romperse el negro velo
Deshecho en agua, y á la luz primera
Restituirse alegre el claro dia;
Y de nuevo esplendor ornado el cielo.
¡Oh variedad comun, mudanza cierta!
¿Quién habrá que en sus males no te espere?
Quién habrá que en sus bienes no te tema?

(Juan de Arguijo.)

2. — FIGURAS LÓGICAS.

§. 167.

Sentencia. Se da este nombre á toda reflexion profunda, expresada de un modo sucinto y enérgico. La *sentencia*, hija de la experiencia ó del raciocinio, debe encerrar una gran verdad moral ó política.

Sententia est generale pronunciatum earum rerum, quas in agendo sequimur, aut fugimus. (Voss.) No pueden llamarse sentencias sin incurrir en una impropiedad manifiesta, los *principios* científicos ó puramente especulativos. Las *máximas* tienen la forma de consejos ó leyes propias para la direccion de nuestras acciones. Los *apotegmas* son dichos sentenciosos tomados de otros autores. Los *adagios* y *proverbios*, revistiendo las máximas y reflexio-

Biblioteca Nacional de España

nes profundas de imágenes ó formas sencillas y populares, hacen mas accesible la verdad á los ojos del vulgo; pero la sentencia propiamente dicha requiere dignidad y hasta gravedad en la expresion. Por esta razon, el estilo nimiamente sentencioso lleva consigo cierto aire de pedantería.

EJEMPLOS.

Mitte panem tuum super transeuntes aquas: quia post tempora multa invenies illum.

(Ecclesiast., xi, 1.)

Cor hominis disponit viam suam: sed Domini est dirigere gressus ejus.

(Proverb., xvi.)

El grito de las entrañas no es un grito vano; estas agitaciones, estas angustias del corazon son el presentimiento de la expiacion que se prepara.

(Esquilo.)

Al que manda con dulzura, desde lo alto del cielo le miran los dioses con ojos benignos.

(Id.)

No es digno de envidia el que no es envidiado.

(Id.)

Otium sine litteris mors est, et vivi hominis sepultura.

(Sec.)

Gratum hominem semper beneficium delectat, ingratum semel.

(Id.)

Si ad naturam vivis, nunquam eris pauper: si ad opinionem, nunquam dives.

(Id.)

Si ea quæ acceperis utenda, majore mensura, si modo possis, juvat reddere Hesiodus: quidnam beneficio facere debemus? An non imitari agros fertiles qui multo plus afferunt quam acceperunt.

(Cic.)

Nadie tiene mas necesidad que quien desea más de lo necesario; la codicia hace que se carezca de lo mismo que se posee.

(P. Nirembeng.)

A los fuertes es deleite defenderse de los males; porque no son tan grandes los trabajos que se pasan para vencer, como la gloria del vencimiento.

(Fr. Perez de Oliva.)

Los gozos inquietan el corazon, y todo lo que hay en el ánimo de liviano y vacío, luego se levanta con el viento de la prosperidad; y es menester poner freno á la felicidad para regirse en ella bien, y para regirla.

(P. Roa.)

La confianza, señal es de buen natural; de agradecidos algunas veces, de necios muchas.

(A. Perez.)

Biblioteca Nacional de España

El consejo antes daña que aprovecha, si el que lo da no tiene mucha cordura, y el que lo recibe mucha paciencia.

(Fr. A. de Guevara.)

Lastimar con verdades sin tiempo ni modo, más es malicia que celo, más es atrevimiento que advertencia.

(D. de Saavedra.)

Que estoy soñando y quiero
Obrar bien, pues no se pierde
El hacer bien aun en sueños.

(Calderon.)

El mas áspero bien de la fortuna
Es no haberla tenido vez alguna.

(Ercilla.)

§. 168.

Epifonema. Se da este nombre á las reflexiones profundas, ó á las exclamaciones que se hacen despues de narrada, descrita ó probada una cosa. La *epifonema* debe referirse á lo que se ha dicho, expresándolo ó resumiéndolo en una fórmula breve y precisa, y que se distinga de todo lo restante por su mucha generalidad. Cuando la *epifonema* carece de la forma exclamatoria, conserva siempre cierto énfasis, que realza en extremo la importancia del pensamiento. Nada es tan ridículo como una *epifonema* trivial, fria ó inoportuna.

Est epiphonema rei narratæ vel probatæ summa exclamatio. (Q., VIII, 3.) *Epiphonema est cum rei narratæ aut probatæ, velut coronis adjicitur pronunciatum ex superioribus expressum.* (Voss.) Segun la opinion de los retóricos, la epifonema debe colocarse necesariamente al fin de la narracion, prueba ó parte del discurso á que se refiere. Sin embargo, en el caso de que preceda á la série de pensamientos á que hace referencia, ó que esté intercalada entre ellos, ¿desaparecerá por esto la figura? ¿dejará de ser una verdadera epifonema?

EJEMPLOS.

Miseri; egentes, violentia atque crudelitate fœneratorum, plerique patriæ, sed omnes fama atque fortunis expertes sumus: neque cuiquam nostrum licuit, more majorum lege uti; neque amisso patrimonio, corpus liberum habere: tanta sævitia fœneratorum atque prætoris fuit.

(Sall., Conj. Cat., *Oratio legatorum* C. Mallii.)

Fas omne abrumpit, Polydorum obtruncat, et auro
Vi potitur: quid non mortalia pectora cogis
Auri sacra fames!

(En., III.)

Biblioteca Nacional de España

Tantæ molis erat Romanam condere gentem!

(ÆN., I.)

Non ignara mali miseris succurrere disco.

(ID., I.)

Estaba tan arraigada en los ánimos la codicia, que solo se trataba de enriquecerse, rompiendo con la conciencia y la reputacion; dos frenos sin cuyas riendas se halla el hombre á solas con la naturaleza.

(SOLIS.)

.....Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio, cuando sorbe y llora.....
Dichoso aquel que la practica y calla.

(L. MORATIN.)

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

(QUINTANA.)

Tanta paciencia en pechos varoniles
No los hace leales, sino viles.

(ULLOA.)

¡Qué fácil los discursos atropellas,
Si con muda elocuencia persüades,
Hermosura infeliz, siempre nacida
Para mortal estrago de la vida!

(ID.)

No hay bien que en mal no se convierta y mude:
La mala yerba al trigo ahoga, y nace
En lugar suyo la infeliz avena;
La tierra, etc.

(GARCILASO.)

Cuando tan pobre me vi,
Los favores merecia
De Hipólita y Laura; hoy dia,
Rico, me dejan las dos.
¡Qué juntos andan, ay Dios,
El pesar y la alegría!

(CALDERON.)

¡Qué coro celestial! Como unas santas,
No miran si soy tuerto ó contrahecho.
¿A flor tan ruin acude tal enjambre?
Y ¿dirán que hay mal pan si es buena el hambre?

(VARGAS PONCE.)

Daba sustento á un pajarillo un dia
Lucinda, y por los hierros del portillo

Biblioteca Nacional de España

Fuésele de la jaula el pajarillo
Al libre viento en que vivir solia.
Con un suspiro á la ocasion tardía
Tendió la mano, y no pudiendo asillo,
Dijo (y de las mejillas amarillo
Volvió el clavel que entre su nieve ardia):
«¿Adónde vas, por despreciar el nido,
Al peligro de ligas y de balas,
Y el dueño huyes que tu pico adora?»
Oyólo el pajarillo enternecido,
Y á la antigua prision volvió las alas;
Que tanto puede una mujer que llora.

(L. de Vega.)

§. 169.

Dubitacion. Cométese esta figura cuando el orador se manifiesta perplejo acerca de lo que debe hacer ó decir.

La duda puede ser efecto de la complicacion y dificultades del asunto, de la esterilidad ó abundancia de la materia, de las difíciles circunstancias en que se encuentre el orador, y de la misma perturbacion del ánimo. En la improvisacion podrá ser la duda real y positiva; pero en los discursos meditados y en los escritos, es evidente que el orador se vale de la dubitacion para amplificar las ideas y argumentos, y expresar de un modo mas agradable lo que en su interior tiene firmemente resuelto. Vosio distingue las dubitaciones de palabra de las dubitaciones de cosa. Mas filosófica es la diferencia que otros establecen entre las figuras *deliberacion* y *dubitacion*, diciendo que la deliberacion es efecto del estado en que se encuentra el juicio al investigar la verdad, cuando pesa las pruebas y tiende á fijarse; y que la dubitacion nace de la perturbacion del ánimo, de la irresolucion penosa, y de los combates interiores que levanta en el pecho la violencia de las pasiones. En los monólogos de nuestros dramas y en los de la tragedia clásica se abusa algunas veces de esta figura, que emplea Ciceron con tantísimo acierto.

EJEMPLOS.

Venio nunc ad istius quemadmodum ipse apellat, studium; ut amici ejus, morbum ei insaniam; ut Siculi, latrocinium; ego quo nomine apellem, nescio.

(Cic., *in Verr.*, vii.)

Apud vos quemadmodum loquar, nec consilium nec oratio suppeditat, quos, ne quo nomine quidam apellare debeam, scio. Cives? qui à patria vestra descivistis? Milites? qui imperium auspiciumque abnuistis, sacramenti religionem rupistis. Hostes? Corpora, ora, vestitum, habitum, civium agnosco: facta, dicta, consilia, animos hostium video.

(*Oratio Scipionis ad milites seditiosos.* Tit. Liv., xviii, 27.)

Biblioteca Nacional de España

Quid nomen huic cœtui dabo? Milites ne apellem? qui filium imperatoris vestri vallo et armis circumsedistis. An cives? Quibus tam projecta senatus auctoritas: hostium quoque jus, et sacra legationis, et fas gentium rupistis.

(*Oratio Germanici Cæsaris ad seditiosos.* Tac., *Ann.*, I, 42.)

En quid ago? Rursus ne procos irrisa priores
Experiar? Nomadumque petam connubia supplex,
Quos ego sum toties jam dedignata maritos?
Iliacas igitur classes, atque ultima Teucrum
Jussa sequar? quia ne auxilio juvat ante levatos;
Aut bene apud memores veteris stat gratia facti?
Quis me autem, fac velle, sinet; ratibusve superbis
Invisam accipiet? Nescis, heu, perdita! necdum
Laomedontæ sensis perjuria gentis?
Quid tum? sola fuga nautas comitabor ovantes?
An Tyriis omnique manu stipata meorum
Inferar? et, quos Sidonia vix urbe revelli;
Rursus agam pelago, et ventis dare vela jubebo?

(Virg., *Æn.*, IV.)

Para hablar de este misterio de la nuestra redencion, verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por dónde comience, ni dónde acabe, ni qué deje, ni qué tome para decir.

(P. Granada.)

§. 170.

Comunicacion. Por medio de esta figura el orador consulta el parecer de sus oyentes, contrarios ó jueces, como si estuviese plenamente convencido de que no puede diferenciarse del suyo propio. La comunicacion presta grande energía al razonamiento, y aunque es una de las figuras mas propias de la oratoria, no la repele del todo la poesía.

EJEMPLOS.

Quæro, si te hodie domum tuam redeuntem homines armati non modo limine, tectoque ædium tuarum, sed primo aditu vestibuloque prohiberent quid acturus sis?

(Cic., *pro Cæcina.*)

Nunc ego vos consulo quid mihi faciendum putetis; id enim consilii profecto taciti dubitis, quod egomet mihi necesario capiendum intelligo.

(Cic., *in Verr.*, I.)

¿Qué parece que haria aquel rico avariento, que está en el infierno, si le diesen licencia para volver á este mundo á enmendar los yerros pasados?

(P. Granada.)

Decidme: la hermosura,
La gentil frescura y tez
De la cara,

Biblioteca Nacional de España

La color y la blancura,
Cuando viene la vejez
¿Qué se pára?

(J. Manrique.)

§. 171.

Concesion. Consiste esta figura en conceder sencilla ó artificiosamente alguna cosa que á primera vista nos perjudica; pero dando á entender que, aun concediéndola, tenemos otros medios de defensa mas seguros y eficaces.

EJEMPLOS.

Tribuo græcis litteras, do multarum artium disciplinam, non adimo sermonis leporem, ingeniorum acumen, dicendi copiam; denique etiam, si qua sibi alia sumunt, non repugno: testimoniorum religionem et fidem nunquam ista natio coluit. (Cic., *pro Flacco.*)

Esto: ægram nulli quondam flexere mariti;
Non Lybiæ, non ante Tiro despectus Iarbas,
Ductoresque alii, quos africa terra triumphis
Dives alit: placitone etiam pugnabis amori?

(Æn., iv.)

Yo os quiero confesar, don Juan, primero
Que aquel blanco y carmin de doña Elvira
No tiene de ella mas, si bien se mira,
Que el haberla costado su dinero;
Pero tambien que me confieses quiero
Que es tanta la verdad de su mentira,
Que en vano á competir con ella aspira
Belleza igual de rostro verdadero.
Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
Por un engaño tal, pues que sabemos
Que nos engaña así naturaleza?
Porque este cielo azul que todos vemos,
Ni es cielo ni es azul: ¡lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!

(Lup. L. de Argensola.)

§. 172.

Anticipacion. Esta figura, llamada tambien *ocupacion* y *prolépsis*, consiste en prevenir de antemano las objeciones que pudieran hacernos, refutándolas victoriosamente, y allanando por este medio las dificultades que naturalmente ofrezca el asunto.

Biblioteca Nacional de España

EJEMPLOS.

Requiretur fortasse tunc, quemadmodum, cum hæc ita sint, reliquum possit esse magnum bellum. Cognoscite, Quirites: non enim sine caussa quæri videtur.
(CIC., *pro lege Man.*)

Verum anceps pugnæ fuerat fortuna. Fuisset
Quem metui moritura?
(ÆN., I.)

Dicen las letras que sin ellas no se podrian sustentar las armas, porque la guerra tambien tiene sus leyes y está sujeta á ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las letras no se podrán sustentar sin ellas.
(CERVÁNTES.)

Direis: «Los ciudadanos nos llaman y convidan;» como si hubiese que fiar de una comunidad liviana y inconstante, y que volverá la proa á la parte de donde soplare el viento mas favorable. «Destruir la tiranía y librar los oprimidos es cosa muy honrosa;» es así, si juntamente y por el mismo camino no se quebrantasen las leyes de la piedad y agradecimiento y de toda humanidad. Dirá otro: «No hay que hacer caso del juramento, pues su obligacion cesó con la muerte de los reyes pasados;» verdad es; pero ¿quién podrá engañar á Dios, testigo de la intencion y la perpétua amistad que asentastes? Mas aina se puede temer no quiera vengar semejante desacato y fraude.
(MARIANA.)

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

§. 173.

SUJECION. La *sujecion* refiere y subordina á una proposicion generalmente interrogativa, otra proposicion generalmente positiva, que es una respuesta, una explicacion ó una consecuencia de la primera.

Muchos autores dicen que la sujecion es una interrogacion seguida de la respuesta; pero esta definicion se halla tácitamente impugnada por algunos ejemplos citados por los mismos que la admiten. Capmany pone un extenso ejemplo de Quevedo, en el cual no se lee una sola proposicion interrogativa, y uno de Ciceron y otro de D. Antonio de Guevara, en los cuales ninguna in-

Biblioteca Nacional de España

terrogacion va seguida de la respuesta; y sin embargo, afirma que «esta figura viene á ser la misma interrogacion, acompañada *siempre* de la respuesta». Otros autores, entre ellos Vosio, y la Academia en su Diccionario, confunden cuasi la *sujecion* con la *anticipacion*. *Prolepsi vicina est subjectio, quæ multa, pro adversario dici possunt, breviter et minutatim proponuntur, atque ad singula breviter item respondentur.* (Voss.)

EJEMPLOS.

Tu meam domum religiosam facere potuisti? ecquid mente? qua invaseras; qua manu? qua disturbaras; qua voce? qua incendi jusseras; qua lege? quam ne in illa quidem impunitate tua scripseras; quo palcinari? quod usurparas; quo simulacro? quod ereptum ex meretricis simulacro, in Imperatoris mundo collocaras.

(Cic., *de Harusp. resp.*)

¡Oh Alejandro! ó tú buscas justicia, ó buscas paz, ó buscas reposo, ó buscas favor para los amigos. Mas ¿cómo creeremos que buscas justicia, pues contra razon tiranizas toda la tierra? Cómo creeremos que buscas paz, pues á los que te reciben haces tributarios, y á los que te resisten tratas como enemigos? Cómo creeremos que buscas clemencia, pues eres un verdugo de la flaqueza humana?

(A. de Guevara.)

¿Qué es la vida? Un frenesí;
¿Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el bien mayor es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueño son.

(Calderon.)

¿Qué es poética? El arte de hacer coplas. ¿Qué son coplas? Unos montoncitos de líneas desiguales, llamadas versos. ¿Qué es un verso? Un número determinado de sílabas. ¿Qué dificultad ofrece su composicion? Los consonantes. ¿Cómo se adquieren esos consonantes? Comprando un Rengifo por tres pesetas. ¿Qué otra cosa es necesaria, ademas de esto, para hacer cualquiera obra poética digna de la luz pública? Un poco de práctica y otro poco de poca vergüenza.

(L. Moratin.)

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

(Vargas Ponce.)

Biblioteca Nacional de España

§. 174.

Correccion. Nos valemos de esta figura cuando substituimos una expresion á otra, por parecernos la primera demasiado enérgica, ó demasiado débil, ó inexacta.

EJEMPLOS.

Atque hæc cives, cives, inquam, si hoc nomine eos apellari fas est, qui hæc de sua patria cogitant.

(Cic., *pro Mur.*)

Filium unicum adolescentulum
Habeo. Ah! quid dixi habere me? imo habui, Chreme,
Nunc habeam necne, incertum est.

(Teren., *Heautontimorumenos.*)

Es muy averiguado que la prosperidad del malo es azote muy conocido; y no sé si se puede llamar prosperidad lo que solamente florece en esta vida para tan presto secarse.

(P. Ortiz.)

Los cargos y oficios no son sino vestidos y arreos de la persona; ó sean jaeces, que tales son para algunos.

(A. Perez.)

En la *Raquel* de Huerta, dice Raquel á los que intentan matarla:

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

§. 175.

Gradacion. La *gradacion* consiste en expresar una série de ideas ó pensamientos, guardando en su colocacion una progresion ascendente ó descendente.

Esta figura se llama tambien *aumentacion*, y por algunos *climax*. Encierra una *correccion* tácita, y se presenta á veces unida con la concatenacion, con la cual, sin razon ninguna se confunde en algunas retóricas.

EJEMPLOS.

Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non modo non audiam, sed etiam, non videam, planeque sentiam.

(Cic., catil. I.)

Veni, vidi, vici.

Biblioteca Nacional de España

Miser homo est, qui ipse sibi, quod edit, quærit, et id ægre invenit.
Sed ille est miserior, qui et ægre querit, et nihil invenit.
Ille miserrimus, qui cum esse cupit, quod edit, non habet.

(PLAUT., *Captiv.*)

Para emprender una cosa es menester cordura, para ordenarla experiencia, y para acabarla paciencia; mas para sustentarla es menester buen esfuerzo, y para menospreciarla grande ánimo.

(A. DE GUEVARA.)

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

(FR. L. DE LEON.)

Que si yo me llego á ver
De una vez desesperado,
O me meto á traductor,
O me degüello, ó me caso.

(L. MORATIN.)

§. 176.

SUSTENTACION. Esta figura se comete cuando, manteniendo por algun tiempo suspensos los ánimos de los oyentes ó lectores, cerramos el sentido ó el discurso con algun rasgo inesperado.

A veces la sustentacion depende meramente del giro que se da á la frase, como puede verse en la de Cervántes que se leerá mas abajo; pero son preferibles las que vienen, como dice Capmany, *de la misma cosa*, á saber, del ingenio, de la originalidad, de la grandeza ó profundidad del pensamiento. A la de esta segunda especie la llaman algunos *suspension*; pero generalmente se emplean como sinónimos los vocablos *suspension* y *sustentacion*.

EJEMPLOS.

Quod convivaris sine me tam sæpe, Luperce,
Inveni, noceam qua ratione tibi.
Irascar, licet usque voces, mittasque, rogesque.
Quid facies? inquis: Quid faciam? veniam.

(MART., VI, 51.)

¿Quién piensas tú que arrojó á Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del rio Tibre? Quién abrasó el brazo y la mano á Mucio? Quién impelió á Curcio á lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? Quién, entre todos los agüeros adversos que se le habian mostrado, hizo pasar el Rubicon á César? Quién barrenó los navíos,

Biblioteca Nacional de España

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.

(Cervántes.)

Caen de un monte á un valle entre pizarras,
Guarnecidas de frágiles helechos,
Á su márgen, carámbanos deshechos,
Que cercan olmos y silvestres parras.
Nadan en su cristal ninfas bizarras,
Compitiendo con él cándidos pechos,
Dulces naves de amor, en mas estrechos
Que las que salen de españolas barras.
Tiene este monte por vasallo á un prado,
Que para tantas flores le importuna
Sangre á las venas de su pecho helado.
Y en este monte y líquida laguna,
Para decir verdad como hombre honrado,
Jamás me sucedió cosa ninguna.

(L. de Vega.)

Esto oyó un valenton, y dijo: *Es cierto*
Cuanto dice vocé, seor soldado,
Y quien dijere lo contrario miente.
Y luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése..... y no hubo nada.

(Cervántes.)

3. — FIGURAS PATÉTICAS.

§. 177.

Obtestacion é imposible. Cuando afirmamos ó negamos con vehemencia una cosa, ponemos á veces por testigos de la verdad que sustentamos á los hombres, á las cosas inanimadas, á Dios, etc., en cuyo caso se comete la figura *obtestacion;* ó aseguramos que primero que se verifique ó deje de verificarse un suceso, se trastornarán las leyes de la naturaleza, y esta es la figura llamada *imposibile*.

Beauzée habla de una figura llamada *juramento,* que consiste en afirmar una cosa, acompañando la afirmacion con circunstancias extraordinarias que la hagan mas enérgica. El *juramento*, en el sentido en que explican esta figura la mayor parte de las retóricas francesas, comprende la obtestacion, el imposible y el juramento execratorio, ó la afirmacion acompañada de

Biblioteca Nacional de España

la figura *execracion*. Hermosilla no habla mas que del *imposible*; Capmany trata solamente de la obtestacion. En muchos tratados no se hace mérito de ninguna de estas figuras.

EJEMPLOS DE OBTESTACION.

Vos enim jam, Albani tumuli atque luci, vos, inquam, imploro atque obtestor, vosque, Albanorum obrutæ aræ, sacrorum populi Romani sociæ et æquales, quas ille, præceps amentia, cæsis postratisque sanctissimis lucis, substructionum insanis molibus oppresserat: vestræ tum religiones viguerunt: vestra vis valuit, quam ille omni scelere polluerat: tuque ex tuo edito monte, Latialis sancte Jupiter, cujus ille lacus, nemora, fluesque sæpe omni nefario stupro et scelere macularat, aliquando ad eum puniendum oculos aperuisti: vobis illæ, vobis vestro in conspectu seræ, sed justæ tamen et debitæ pœnæ solutæ sunt.

(Cic., *pro Milone.*)

Testigos son esta cruz y clavos que aquí parecen; testigos estas llagas de piés y manos, que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra, delante de quien padecí; testigos el sol y la luna, que en aquella hora se eclipsaron.

(Fr. L. de Granada.)

EJEMPLOS DE IMPOSIBLE.

Ante leves ergo pascentur in æthere cervi,
Et freta destituent nudos in littore pisces:
Ante, pererratis amborum finibus, exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim:
Quam nostro illius labatur pectore vultus.

(Virg., eglog. I.)

Quien promete no amar toda la vida,
Y en la ocasion la voluntad enfrena,
Seque el agua del mar, sume su arena,
Los vientos pare, lo infinito mida.

(T. de Molina.)

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

(Alarcon.)

Del bien perdido al cabo, ¿qué nos queda,
Sino pena, dolor y pesadumbre?
Pensar que en él fortuna ha de estar queda,
Antes dejará el sol de darnos lumbre.

(Ercilla.)

Rubia guedeja peinará la rana,
Y antes habrá cojero sin Rengifo,
Que me atrape ninguna, si no hallo
La que voy á pintar. ¿Callan ó callo?

(Vargas Ponce.)

Biblioteca Nacional de España

§. 178.

Dialogismo. Consiste el *dialogismo* en referir textualmente los discursos que ponemos en boca de personas ausentes ó presentes, ó que nos atribuimos á nosotros mismos en determinadas circunstancias. Cuando hacemos hablar á los séres abstractos ó á los objetos inanimados, se reunen el dialogismo y la personificacion.

El simple dialogismo puede emplearse en los pasajes mas tranquilos; el dialogismo, unido á la personificacion, solo tiene cabida en el estilo muy elevado ó apasionado, y se usa tambien en algunas composiciones poéticas por via de ficcion ó alegorismo.

EJEMPLOS.

Dixit inimicus: Persequar et comprehendam, dividam spolia, implebitur anima mea: evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea.

(Exod., xv, 9.)

Aderat janitor carceris, carnifex prætoris, mors terrorque sociorum et civium, lictor Sextius, cui ex omni gemitu doloreque certa merces comparabatur.— «Ut adeas, tantum dabis: ut tibi cibum intro ferre liceat, tantum.» Nemo recusabat. —«Quid, ut uno ictu securis afferam mortem filio tuo, quid dabis? Ne diu crucietur? Ne sæpius feriatur? Ne cum sensu doloris aliquo aut cruciatu spiritus auferatur?» Etiam ob hanc causam pecuniam lictori dabatur. O magnum et intolerandum dolorem! ò gravem acerbamque fortunam! non vitam liberam, sed mortis celeritatem pretio redimere cogebantur.

(Cic., *in Verr.*, vii.)

Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere.—Dicat
Filius Albini: Si de quincunce remota est
Uncia, quid superat?—Poteras dixisse: Triens.—Eu!
Rem poteris servare tuam. Redit uncia, quid fit?
—Semis.—An, hæc animos æruno et cura peculi
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso?

(Horat., *ep. ad. Pis.*)

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

(Cervántes.)

Biblioteca Nacional de España

Dan voces contra mí todas las criaturas, y dicen: «Venid y destruyamos á este injuriador de nuestro Criador.» La tierra dice: «¿Por qué te sustento?» El agua dice: «¿Por qué no le ahogo?» El aire dice: «¿Por qué le doy huelgo?» El fuego dice: «¿Por qué no le abraso?» El infierno dice: «¿Por qué no le trago y le atormento?»

(P. Granada.)

Y allí, con racion escasa
De queso, agua fresca y pan,
Escribiese cada dia
Lo que fuera regular.
¿Emporeaste un pliego? Lindo.
Almuerza y vuelve al telar:

Come, si llenaste cuatro;
Cena, si acabaste ya.
¿Quieres tocino? Pues dara
El *drama sentimental*.
Por cada escena dos duros
Y un pancillo te dan, etc.

(L. Moratin.)

§. 179.

Optacion y deprecacion. La *optacion*, como su nombre lo indica, es la manifestacion de algun vivo deseo. Si al simple razonamiento sustituimos las súplicas y los ruegos, cometemos la figura llamada *deprecacion*.

EJEMPLOS DE OPTACION.

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te, Deus.

Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum: quando veniam et apparebo ante faciem Dei?

Fuerunt mihi lacrymæ meæ panes die ac nocte: dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?

(Psal. xli.)

Me quidem, judices, exanimant et interimunt hæ voces Milonis, quas audio assidue et quibus intersum quotidie: Valeant, inquit, cives mei, valeant: sint incolumes, sint florentes, sint beati: stet hæc urbs præclara, mihique patria carissima, quoquo modo merita de me erit. Tranquilla republica cives mei (quoniam mihi cum illis non licet) sine me ipsi, sed per me tamen, perfruantur.

(Cic., *pro Milone.*)

¡Señor! ¡cuánto me aflijo en pensar que este cuerpo de tierra que traigo á cuestas ha de estar en el sepulcro ocioso y baldío! que ni pasará trabajos, ni se desvelará de noche, ni esta lengua publicará vuestras misericordias! ¡Oh! si pluguiese á vuestra divina bondad que, despues de muerto, pudiese salir por las plazas á predicar á los hombres su descuido y su engaño!

(P. Roa.)

¡Pluguiese á Dios que reinase aquella sola poesía en nuestros oidos, y que solo este canto nos fuese dulce (el de los *Cánticos*), y que en él soltase la lengua el niño, y la doncella recogida se solazase, y el artesano aliviase su trabajo! Mas

Biblioteca Nacional de España

ha llegado la perdicion del nombre cristiano á tanta desvergüenza y soltura, que hacemos música de nuestros vicios; y no contentos con lo secreto de ellos, cantamos con voces alegres nuestra confusion!

(Fr. L. de Leon.)

EJEMPLOS DE DEPRECACION.

Respice, et exaudi me, Domine Deus meus; illumina oculos meos, ne umquam obdormiam in morte:

Nequando dicat inimicus meus: Prævalui adversus eum; qui tribulant me, exultabunt si motus fuero.

Ego autem in misericordia tua speravi: exultabit cor meum in salutari tuo.

(Psal. xii.)

Per ego vos decora majorum, qui totius orientis regna cum memorabili laude tenuerunt; per illos viros, quibus stipendium Macedonia quondam tulit; per tot navium classes in Græciam missas; per tot tropæa regum; oro et obtestor, ut nobilitate vestra gestisque dignos spiritus capiatis.

(Quint., *Curt.*, v., 24.)

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

(Æn., iv.)

¡Oh Señor mio!.... No te pido muerte dulce ni sabrosa, pues tú la tomaste por mí tan amarga; no pido ni escojo manera ó tiempo de muerte: solo te pido que me dés tal socorro de gracia y fortaleza, que ninguna congoja, ni agonía, ni tentacion baste para apartarme de tí; sino que siempre tenga yo sed de tu justicia y amor, hasta espirar, inclinando á tí mi cabeza con perfecta obediencia.

(P. Ortiz.)

—Váyades con Dios, el Conde,
Y con gracia de Sant Gil:
Dios os eche en vuestra suerte
A ese soldan paladin.

(Roman.)

§. 180.

Imprecacion y execracion. Arrebatados á veces de la ira ó de la venganza, deseamos que sobrevenga algun grave mal á otras personas ó á nosotros mismos: en el primer caso se comete la *imprecacion*, y en el segundo la *execracion*. Estas dos figuras pueden considerarse como especies particulares de la *optacion*.

En algunas retóricas no se establece ninguna diferencia entre la impreca-

Biblioteca Nacional de España

cion y la execracion ; en otras ni siquiera se hace mérito de esta última figura.

EJEMPLOS DE IMPRECACION.

Montes Gelboë, nec ros nec pluvia veniant super vos, neque sint agri primitiarum; quia ibi objectus est clypeus fortium, clypeus Saul, quasi non esset unctus oleo.

(Reg., II, 1.)

Dii te perdant, fugitive, ita non modo neque et improbus, sed futuus, et amens es.

(Cic., *pro Dejotaro.*)

.....Si tangere portus
Infandum caput, ac terris adnare necesse est;
Et sic fata Jovis poscunt; hic terminus hæret:
At bello audacis populi vexatus, et armis,
Finibus extorris, complexu avulsus Iuli,
Auxilium imploret, videatque indigna suorum
Funera; nec cum se sub leges pacis iniquæ
Tradiderit, regno aut optata luce fruatur;
Sed cadat ante diem, mediaque inhumatus arena.
Tum vos, ó Tyrii, stirpem et genus omne futurum
Exercete odiis; cinerique hæc mittite nostro
Munera. Nullus amor populis nec fœdera sunto.
Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
Qui face Dardanios ferroque sequare colonos.
Nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires.
Littora littoribus contraria; fluctibus undas,
Imprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotes.

(Æn., IV.)

Del soldan de Babilonia,
De ese os quiero decir,
Que le dé Dios mala vida,
Y á la postre peor fin.

(Rom.)

Alá permita, enemiga,
Que te aborrezca y le adores,
Que por celos le suspires,
Y por ausencia le llores,
Y que de noche no duermas,
Y de dia no reposes,
Y en la cama le fastidies,
Y que en la mesa le enojes,
Y en las fiestas y en las zambras
No se vista tus colores,
Ni aun para verlas permita
Que á la ventana te asomes.
. . . . . .
. . . . . .
Y si le has de aborrecer,
Que largos años le goces;
Que es la mayor maldicion
Que pueden darte los hombres.

(Id.)

Nunca salgas, traidor, de entre mujeres;
Mujer sea el animal que te destruya,
Pues tanto á todas sin razon las quieres.

(Quevedo.)

Biblioteca Nacional de España

EJEMPLOS DE EXECRACION.

Pereat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: Conceptus est homo.

Dies ille vertatur in tenebras, non requirat eum Deus desuper, et non illustretur lumine.

Obscurent eum tenebræ et umbra mortis; occupet eum caligo, et involvatur amaritudine.

Noctem illam tenebrosus turbo possideat; non computetur in diebus anni, nec numeretur in mensibus.

Sit nox illa solitaria, nec laude digna:

Maledicant ei, qui maledicunt diei, qui parati sunt suscitare Leviathan:

Obtenebrentur stellæ caligine ejus: expectet lucem et non videat, nec ortum surgentis auroræ:

. . . . . .

¿Quare misero data est lux, et vitâ his qui in amaritudine animæ sunt?
Qui expectant mortem, et non venit, quasi effodientes thesaurum:
Gaudentque vehementer cum invenerint sepulchrum?

(Job, III.)

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

(Æn., IV.)

Viéndole así D. Quijote, le dijo: «Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe aprovechar á los que no lo son.—Si eso sabia vuestra merced, replicó Sancho, mal haya yo y toda mi parentela, ¿para qué consintió que lo gustase?»

(Cervántes.)

Antes para mi entierro venga el cura
Que para desposarme; antes me velen
Por vecino á la muerte y sepultura:
Antes con mil esposas me encarcelen,
Que aquesa tome; y antes que *sí* diga,
La lengua y las palabras se me hielen.
Antes que yo le dé mi mano amiga,
Me pase el pecho una enemiga mano;
Y antes que el yugo que las almas liga,
Mi cuello abrace, el bárbaro otomano
Me ponga el suyo, y sirva yo á sus robos;
Y no consienta al himeneo tirano.

(Quevedo.)

§. 181.

Conminacion. La *conminacion* es el anuncio de terribles males, hechos con el ánimo de inspirar horror y espanto hácia los objetos que excitan nuestra indignacion.

Biblioteca Nacional de España

La optacion, la deprecacion, la imprecacion, la execracion y la conminacion en rigor no deberian considerarse como figuras, puesto que son la simple y sencilla manifestacion de un deseo. En todos los ejemplos puede observarse que el realce de la expresion depende de la interrogacion, de la apóstrofe, de la exclamacion ó de otras figuras que casi siempre van unidas á las antes mencionadas.

EJEMPLOS.

Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et mittam famem in terram: non famem panis, neque sitim aquæ, sed audiendi verbum Domini.

(Amos, 8.)

Despexistis omne consilium meum, et increpationes meas neglexistis:
Ego quoque in interitu vestro ridebo, et subsannabo, cum vobis id quod timebatis advenerit:
Cum irruerit repentina calamitas, et interitus quasi tempestas irriguerit: quando venerit super vos tribulatio et angustia:
Tunc invocabunt me, et non exaudiam: mane consurgent, et non invenient me:
Eo quod exosam habuerint disciplinam, et timorem Domini non susceperint;
Nec aquieverint consilio meo, et detraxerint universæ correptioni meæ.
Comedent igitur fructus viæ suæ, suisque consiliis saturabuntur.
Aversio parvulorum interficiet eos, et prosperitas stultorum perdet illos.
Qui autem me audierit, absque terrore requiescet, et abundantia perfruetur, timore malorum sublato.

(Prov., 1.)

Spero equidem, mediis, si quid pia numina possunt,
Supplicia haussurum scopulis, et nomine Dido
Sæpe vocaturum. Sequar atris ignibus absens;
Et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
Omnibus umbra locis adero; dabis, improbe, pœnas;
Audiam; et hæc Manes veniet mihi fama sub imos.

(Æn., IV.)

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla
Teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus, etc.

Cerrad los ojos á las alabanzas y á los vituperios tambien; que presto vereis tornado polvo y ceniza al que alaba y al alabado, y al que deshonra y al deshonrado; y seremos presentes delante del juicio del Señor, donde tapará su boca la maldad, y será la virtud muy honrada.

(J. de Avila.)

§. 182.

Exclamacion. La *exclamacion* es la expresion viva de los afectos y de las pasiones. El corazon ardientemente agitado prorum-

Biblioteca Nacional de España

pe en gritos inarticulados ó interjecciones. Pero el alma, en la libre esfera del arte, ni se concentra y abisma en la profundidad del afecto, ni en el arrebato de las pasiones pierde su dominio y serenidad; los sentimientos del ánimo se reflejan en el entendimiento, se convierten en ideas y juicios, y la expresion, mas ó menos elíptica, de estas ideas y juicios, constituye la figura llamada *exclamacion*.

La exclamacion recibe su principal fuerza del tono de la voz, de la expresion de la fisonomía y de la accion. Además del signo ortográfico que en la escritura indica la exclamacion, la frase recibe un giro especial, y muy frecuentemente va precedida de alguna interjeccion. La exclamacion recorre toda la escala de los afectos: la alegría, el dolor, la esperanza, la ira, la admiracion, el desprecio, etc.; por cuyo motivo se hermana perfectamente con todas las demás figuras patéticas (§. 39).

EJEMPLOS.

O tempora! ò mores! senatus hæc intelligit, consul videt. Hic tamen vivit. Vivit! imo vero etiam in senatum venit, etc.

(Cic., cat. I.)

O miserum et infelicem diem illum, quo consul omnibus centuriis P. Sylla renunciatus est! O fallacem, ò volucrem fortunam! ò cæcam cupiditatem! ò præposteram gratulationem! quam cito illa omnia ex lætitia et voluptate ad luctum et lachrymam redierunt!

(Cic., *pro Sylla.*)

O mentes hominum cæcas, atque ignara futuri pectora!

(Lucret.)

¡Oh cuántas buenas obras tiene deslucidas la gloria de haberlas hecho! Oh qué de trabajos honrosos se han malogrado por no saberse olvidar de sí los que los padecieron!

(P. Marquez.)

¡Oh miserables oidos, que ninguna otra cosa oireis sino gemidos! Oh desventurados ojos, que ninguna otra cosa vereis sino miserias! Oh desventurados cuerpos, que ningun otro refrigerio tendreis sino llamas!

(P. Granada.)

Y en este mismo valle, donde agora
Me entristezco y me canso, en el reposo
Estuve yo contento y descansado.
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!

(Garcilaso.)

Bodas hacian en Francia,
Allá dentro de Paris;
¡Cuán bien que guia la danza

Biblioteca Nacional de España

Esta doña Beatriz!
Cuán bien que se la miraba
El buen conde don Martin!
(Rom.)

§. 183.

Interrogacion. Por medio de esta figura damos á la frase el giro interrogativo, no para manifestar nuestras dudas ó nuestra ignorancia de alguna cosa, sino para expresar la afirmacion con mayor vehemencia, suponiendo implícitamente que los demás no pueden menos de tener nuestra misma opinion. La interrogacion, además de ser muy propia para la expresion de los afectos, se emplea con frecuencia en la prueba, y á veces por via de elegancia y con el simple objeto de dar movimiento al estilo.

EJEMPLOS.

Sed hoc quæro, quis putet fuisse crimen, esse in Africa Ligarium? Nempe i qui et ipse in eadem Africa esse voluit, et prohibitum se à Ligario queritur, e certe contra ipsum Cæsarem est congressus armatus. Quid enim, Tubero, tuus ille districtus in acie pharsalica gladius agebat? cujus latus ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuorum? quæ tua mens? oculi? manus? ardor animi? quid cupiebas? quid optabas?

(Cic., *pro Ligario.*)

Patere tua consilia non sentis? Constrictam jam horum omnium conscientia teneri conjurationem tuam non vides? Quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quid consilii cœperis, quem nostrum ignorare arbitraris?

(Cic., *in Catil.*, I.)

Usque adeone mori miserum est?
(Æn., XII.)

.....Apenas de hombres
La forma existe..... ¿Adónde está el forzudo
Brazo de Villandrando? ¿Dó de Arguello
O de Paredes los robustos hombros?
El pesado morrion, la penachuda
Y alta cimera ¿acaso se forjaron
Para cráneos raquíticos? ¿Quién puede
Sobre la cuera y enmallada cota
Vestir ya el duro y centellante peto?
Quién enristrar la poderosa lanza?
Quién?.... Vuelve, fiero berberisco,
. . . . . .
Y ¡es esto un noble, Arnesto! ¡Aquí se cifran
Sus timbres y blasones!.... ¿De qué sirven

Biblioteca Nacional de España

La clase ilustre, un alta descendencia,
Sin la virtud? Los nombres venerandos
De Laras, Tellos, Haros y Girones,
¿Qué se hicieron? Qué genio ha deslucido
La fama de sus triunfos? ¿Son sus nietos
A quienes fia su defensa el trono?
¿Es esta la nobleza de Castilla?
Es este el brazo, un dia tan temido,
En que libraba el castellano pueblo
Su libertad? ¡Oh vilipendio! Oh siglo!

(JOVELLANOS.)

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿á quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que, como en cadena,
De tus hermosos brazos añudaste?

(GARCILASO.)

¿Yo en palacios suntuosos?
Yo entre telas y brocados?
Yo cercado de criados
Tan lucidos y briosos?
Yo despertar de dormir
En lecho tan excelente?

(CALDERON.)

¿Qué furor es el vuestro, oh araucanos,
Que á perdicion os lleva sin sentillo?
¿Contra nuestras entrañas teneis manos,
Y no contra el tirano en resistillo? etc.

(ERCILLA.)

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragon
¿Qué se hicieron?
Qué fué de tanto galan?
Qué fué de tanta invencion
Como trujeron? etc.

(J. MANRIQUE.)

(*Se dirige el poeta al amor.*)

¿Qué justo no escandalizas?
Qué sagrado no profanas?
Qué fortaleza no allanas?
Qué estado no tiranizas?
. . . . . .
¿Qué señora se te tapa?
Qué hidalga se te va?
Qué mora no se te da?
Qué judia se te escapa?
Qué pobre no te enriquece?
Qué rica no te ennoblece?
Qué discreta no te ama?
Qué ignorante no te llama?
Qué loca no te obedece?

(ROM.)

Biblioteca Nacional de España

§. 184.

Apóstrofe. En la *apóstrofe*, torciendo el curso de la frase, desviamos la palabra del auditorio ó lectores, para dirigirla á alguno de ellos en particular, á nosotros mismos, á los ausentes, á los seres invisibles, á los objetos inanimados. De la misma manera que la interrogacion, se emplea tambien la *apóstrofe*, sobre todo en poesía, para dar variedad y gracia á la frase. Sin embargo, en los pasajes inspirados por la pasion es donde principalmente tiene cabida esta figura.

EJEMPLOS.

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?
Si oblitus fuero tui, Jerusalem, oblivioni detur dextera mea.
Adhærent lingua mea faucibus meis, si non meminero tui: si non proposuero Jerusalem in principio lætitiæ meæ.

. . . . . .

Filia Babylonis misera: beatus qui retribuet tibi retributionem tuam, quam retribuisti nobis.
Beatus qui tenebit, et allidet parvulos tuos ad petram.

(Psalm. cxxxvi.)

O nationes, urbes, populi, reges, tetrarchæ, tyranny, testes En. Pompeii non solum virtutis in bello, sed etiam religionis in pace; vos denique, mutæ regiones, imploro, et sola terrarum ultimarum; vos maria, portus, insulæ littoraque! Quæ est enim ora, quæ sedes, qui locus, in quo non extent hujus quum fortitudinis, tum vero humanitatis, tum animi, tum consilii impressa vestigia?

(Cic., *pro Balbo.*)

Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant,
Accipite hanc animam, meque his exsolvite curis.

(Æn., iv.)

Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,
Tuque harum interpres curarum et conscia Juno,
Nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes,
Et Diræ ultrices, et di morientis Elisæ,
Accipite hæc, meritumque malis advertite numen.

(Id., iv.)

Et si fata deum, si mens non læva fuisset,
Impulerat ferro argolicas fœdare latebras;
Trojaque, nunc stares, Priamique arx alta, maneres.

(Id., ii.)

Quid loquor? aut ubi sum? Quæ mentem insania mutat?
Infelix Dido! nunc te fata impia tangunt:
Tum decuit, cum sceptra dabas.

(Id., iv.)

Biblioteca Nacional de España

Ut gaudet, insitiva decerpens pyra,
Certantem et uvam purpuræ,
Qua muneretur te, Priape, et te, pater
Silvane tutor finium.

(Hor., *Epod.*, II.)

¡Mirad, ángeles, estas dos figuras, si por ventura las conoceis! Mirad, cielos, esta crueldad, y cubrios de luto por la muerte de vuestro Señor! ¡Escureced el aire claro porque el mundo no vea las carnes desnudas de vuestro Criador! ¡Echad con vuestras tinieblas un manto sobre su cuerpo, porque no vean los ojos profanos el arca del Testamento desnuda! ¡Oh cielos, que tan serenos fuisteis criados! Oh tierra, de tanta variedad y hermosura vestida! Si vosotros escurecisteis vuestra gloria con esta pena; si vosotros, que erais insensibles, la sentisteis á vuestro modo, ¿qué harian las entrañas y pechos virginales de la Madre? ¡Oh ángeles de la paz, llorad con esta sagrada Virgen! ¡Llorad cielos, y llorad, estrellas, y todas las criaturas del mundo, acompañad el llanto de María!

(Fr. L. de Granada.)

¿Quién me dijera, Elisa, vida mia,
Cuando en aqueste valle al fresco viento
Andábamos cogiendo tiernas flores,
Que habia de ver con largo apartamiento
Venir el triste y solitario dia
Que diese amargo fin á mis amores?

(Garcilaso.)

¿A quién me quejaré del cruel engaño,
Arboles mudos, en mi triste duelo?
¡Sordo mar! ¡tierra extraña! ¡nuevo cielo!
¡Fingido amor! ¡costoso desengaño!
. . . . . .
¡Dioses! si entre vosotros hizo alguno
De un desamor ingrato amarga prueba,
Vengadme, os ruego, del traidor Teseo.

(Arguijo.)

.....y pues sé
Que toda esta vida es sueño,
Idos, sombras, que fingis
Hoy á mis sentidos muertos
Cuerpo y voz, siendo verdad
Que ni teneis voz ni cuerpo; etc.

(Calderon.)

No podemos dejar esta materia sin recordar la sublime y tierna apóstrofe á la luz, con que empieza el libro tercero de su poema el ciego Milton. Compárese con las de Ossian que se encuentran en las colecciones de Macpherson y del Dr. Smith. Schiller y Espronceda recordarian llenos de emocion

Biblioteca Nacional de España

estos preciosos modelos, el primero en la terrible escena cuarta del primer acto del *Guillermo*, y el segundo en su *Hímno al sol*. Es tambien una excelente apóstrofe la oda de Fr. Luis de Leon: *¿Y dejas, Pastor santo*, etc.

§. 185.

Interrupcion é histerología. Estas dos figuras suponen cierta perturbacion del entendimiento, efecto de la pasion que nos vence y domina. La *interrupcion* consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas y no concluidas. La *histerología* (*locucion prepóstera*) invierte y trastrueca el órden lógico de las ideas.

La interrupcion podria fácilmente confundirse con la reticencia (§. 152), ó con una série de reticencias; pero en la interrupcion no se descubre la intencion de expresar con mas fuerza lo mismo que se calla; antes bien parece que las ideas se ofuscan para dar paso á los suspiros, á las lágrimas, á los gritos de furor. No obstante, el sentido técnico que damos á la voz *interrupcion* no está del todo admitido, y dicha figura no se distingue generalmente de la reticencia.

Se cita generalmente como ejemplo de histerología el de Virgilio: *Morianur, et in media arma ruamus.*

EJEMPLOS DE INTERRUPCION.

MEDEA.

.....Quod scelus miseri luent?
Scelus est Jason genitor, et majus scelus
Medea mater: occidant; non sunt mei:
Perent mei sunt. Crimine et culpa carent;
Sunt innocentes: fateor..... et frater fuit!
Quid anime, titubas? ora quid lacrymæ rigant?
. . . . . .
O placida tandem numina! o festum diem!
O nuptiatem..... Vade: perfectum est scelus;
Vindicta nondum.

(Senec., *Med.*, v.)

¡Ay de mí! ¿dónde estoy? ¡Qué horror! qué asombro!
¡Desdichada mujer, madre infelice!
¡Ay madre, ya no madre!.... tristes dias
Y luto esperan á las ansias mias.
¿Hay dolor semejante? ¡odiosa vida!
¡Desesperacion fiera! ¡horrible trance!
Cielo, ¿y esto consientes? ¿la inocencia
Atropellada así? Rayos tremendos.

Biblioteca Nacional de España

Y muerte, ¿dónde estais? Hijo adorado,
¡Qué! ¿ya no te veré? ¡Qué! ¿tu cabeza
Dividida del cuerpo, aun boqueando,
Mueve los tristes moribundos ojos,
Cárdenos y sin luz? ¿Para esto vivo?
¿Por qué no abrasa un rayo vengativo
A tan infeliz madre? Moros fieros.....

(Nic. Moratin.)

DON DIEGO.

Y ¿á quien debo culpar? ¿Es ella la delincuente, ó su madre, ó sus tias, ó yo?.... ¿Sobre quién, sobre quién ha de caer esta cólera, que, por mas que lo procuro, no sé reprimir?.... ¡La naturaleza la hizo tan amable á mis ojos!.... ¡Qué esperanzas tan halagüeñas concebí! Qué felicidades me prometia!.... ¡Cielos!.... ¿Yo?.... ¡En qué edad tengo celos! Vergüenza es..... Pero esta inquietud que yo siento, esta indignacion, estos deseos de venganza, ¿de qué provienen? ¿Cómo he de llamarlos?

(Morat., *El sí de las niñas*, III, 4.ª)

Biblioteca Nacional de España

LIBRO SEGUNDO.

DE LAS CUALIDADES DE LA ELOCUCION.

§. 186.

Analizada ya la elocucion, corresponde tratar en este segundo libro de sus diversas cualidades.

Divídense en esenciales y accidentales. Las *esenciales*, por estar fundadas en la misma naturaleza del pensamiento y del lenguaje humano, deben hallarse reunidas, sin excepcion alguna, en toda clase de obras literarias, y constituyen la buena elocucion.

Las *accidentales* varian y se modifican segun las circunstancias; y de aquí nace la diferencia de estilos.

Aunque el estilo es la suma ó el resultado de todas las buenas y malas cualidades de la elocucion, como las cualidades esenciales deben ser permanentes é inmutables, no puede decirse que influyan en la variedad de estilos, ó por lo menos no influyen en la variedad de estilos buenos y admitidos por el buen gusto, porque basta que falte una sola para que la elocucion sea viciosa (§. 21). Sin embargo, decimos que el estilo es *claro*, *oscuro*, *preciso*, *redundante*, *variado*, *monótono*, *igual*, *desigual*, *natural*, *afectado*, etc.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO PRIMERO.

DE LAS CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION.

§. 187.

Las cualidades esenciales de la buena elocucion son : 1.ª *claridad*, 2.ª *precision*, 3.ª *variedad* y *unidad*, 4.ª *novedad*, 5.ª *honestidad* y *nobleza*, 6.ª *oportunidad*, 7.ª *naturalidad*. Todas juntas constituyen la correccion del estilo, que de ninguna manera debe confundirse con la correccion del lenguaje.

I.—CLARIDAD.

§. 188.

La voz *claridad*, tomada en sentido propio, significa el efecto que produce la luz reflejándose en los cuerpos, ó impresionándonos por medio del órgano de la vista. Aplicada metafóricamente á nuestros conocimientos, expresa el efecto producido en el entendimiento, cuando el objeto del conocimiento se distingue perfectamente de los demás objetos, cuando se distinguen unas cualidades de otras, percibiéndose sus mútuas relaciones y su relacion con el todo. Si no percibiéramos los elementos de un objeto, tendriamos de él un conocimiento obscuro; si la obscuridad proviniese de no percibir las relaciones de dichos elementos ó las del objeto mismo con los demás objetos, resultaria un conocimiento confuso.

El grado de claridad de un conocimiento está en razon directa de la exactitud y profundidad de la análisis de sus elementos. Cuanto mas se analiza un objeto, mas se conoce, con tal que la nimia atencion en los pormenores no ofusque la idea del todo; la síntesis debe enlazar y reconstruir lo que una excesiva análisis podria haber desmenuzado.

Biblioteca Nacional de España

§. 189.

Para que nuestros conocimientos adquieran todo el grado de claridad posible, es preciso además que estén ordenados, que se asocien en nuestra mente, segun su respectiva importancia, de manera que se perciban las diferencias que los distinguen y las relaciones que los unen entre sí. Si hacinásemos conocimientos sobre conocimientos sin eleccion ni órden, recargariamos inútilmente la memoria, discurririamos mal, no comprenderiamos el conjunto; en una palabra, nos semejariamos al que pretendiese tener cabal idea de una máquina viendo tan solo confusamente revueltos en el suelo los cilindros y ruedas de que estuviese compuesta. Cuando la oscuridad de los pensamientos no proviene de cada uno de ellos en particular, sino de la falta de órden y concierto, les damos los nombres de *embrollados* ó *enmarañados*.

Con un solo epíteto demuestra Horacio cuánto influye el método en la claridad: *lucidus ordo*.

§. 190.

La claridad de la elocucion depende principalmente de la de los pensamientos, porque para que los demás nos entiendan es preciso que nos entendamos á nosotros mismos; pero no puede afirmarse de un modo absoluto que baste concebir bien para expresarse con claridad. Muchas veces la oscuridad no está en la mente del escritor, sino que depende de la expresion. Será clara la elocucion cuando el escritor, además de concebir con claridad y de observar el debido método en la colocacion de los pensamientos, acierte á emplear el lenguaje como un buen espejo, en el cual pueda verse fielmente retratada su alma.

§. 191.

El estilo figurado, si se emplea con tino y prudencia, léjos de oponerse á la claridad de la elocucion, la acrecienta muchísimo. Todas las figuras pintorescas presentan los objetos á la imaginacion

Biblioteca Nacional de España

como si los estuviésemos viendo; las figuras lógicas dan notable vigor á la prueba; las patéticas, agitando la sensibilidad, excitan vivamente el interés y aumentan la atencion. Los epítetos, notando las cualidades interesantes de los objetos, los hacen mas visibles; y hasta los tropos de palabra y la mayor parte de los de sentencia, que por razon de su doble sentido parece que deberian ofuscar el pensamiento, vístenle, al contrario, de cierto resplandor suave que nos encanta, y contribuyen á grabarle mas hondamente en nuestro espíritu. En una palabra, el estilo figurado, interesando y halagando, pone la sensibilidad y la fantasía al servicio de la razon; y para explicar las delicadas emociones del alma, los ocultos misterios de la conciencia, es indudablemente mas claro que el soñado lenguaje algebráico, bello ideal de algunos gramáticos modernos.

Salvas algunas excepciones, de que se hablará mas adelante, puede asegurarse que es viciosa toda figura que ofusque el sentido. Por esto dicen los retóricos que las metáforas, las comparaciones, las alegorías, las alusiones, etc., han de ser luminosas ó tomadas de objetos muy conocidos.

§. 192.

La claridad del lenguaje depende, en primer lugar de la pureza y propiedad de las voces, y en segundo lugar de su recta y bien concertada colocacion en la frase. El órden de las ideas ha de hallarse sensiblemente expresado por el órden de las palabras. Así como deben desecharse los términos anfibológicos, deben evitarse tambien las oraciones y cláusulas de sentido ambiguo. Con respecto á la claridad de la cláusula, la única regla que puede darse es la de colocar la palabras de tal suerte, que no ofrezca ninguna duda su respectivo valor gramatical, para que de este modo se descubra la relacion entre las ideas por ellas expresadas, colocando igualmente las oraciones segun lo exija el órden de subordinacion y mútua dependencia, con el objeto de que se perciba distintamente la relacion entre los pensamientos.

Los adverbios y adjetivos que califican alguna palabra, los relativos, los pronombres personales, los posesivos, que á tanta ambigüedad dan lugar en

Biblioteca Nacional de España

castellano, y las modificaciones del sugeto y del atributo, se colocarán al lado de la palabra á que se refieren, ó en un lugar en que no dén ocasion á ningun género de duda. Los latinos, á pesar del genio libre de su lengua, eran tan escrupulosos en este punto, que Quintiliano censura la construccion de esta frase: *Se vidisse hominem librum scribentem*, no obstante de conocerse bien por el sentido cuál es el sugeto y cuál el complemento de la oracion subordinada. No se muestra menos exigente Hermosilla, al calificar de anfibológica la coordinacion del segundo de los siguientes tercetos:

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

(Rioja, *Ep. mor.*)

Pero con la anfibología y todo, nos parece mucho mejor este terceto que la correccion propuesta por el inexorable crítico.

§. 193.

La construccion figurada, colocando las palabras enfáticas en el lugar mas visible de la cláusula, agrupando las ideas accesorias de modo que no ofusquen las principales, dando al sentido un interés gradual y una trabazon íntima que realce la unidad del pensamiento, contraponiendo ó colocando paralelamente las palabras y miembros de la cláusula para indicar el contraste ó la correspondencia entre las ideas y pensamientos, comunica tersura á la frase y favorece notablemente la inteligencia del sentido.

La mayor parte de las reglas que dan Blair y Hermosilla al tratar de la energía de la cláusula, son aplicables á la claridad. Es de mucha utilidad su lectura, por la multitud de ejemplos y finas observaciones que las acompañan. En ellas se encontrarán desenvueltas las ideas sucintamente expuestas en este párrafo.

§. 194.

Pero debe advertirse que la claridad es una cualidad relativa, tanto por lo que respecta al asunto de que se trata, como por parte de los oyentes ó lectores á quienes se dirige el que habla ó escribe. Unas materias se prestan á la claridad mas que otras: á

Biblioteca Nacional de España

medida que la ciencia generaliza y abstrae, hácese menos asequible á los ojos del vulgo. Por otra parte, muchas veces está la oscuridad en la mente del lector, y no en la del escritor ni en las páginas del libro; para ver los objetos, además de espacio y luz, se necesitan ojos. Al juzgar de la claridad de un escrito, ha de atenderse, por consiguiente, al grado de capacidad que naturalmente debemos suponer en las personas á quienes está dirigido. En obras destinadas al vulgo seria defectuoso un estilo muy profundo y metafísico, y adoleceria de oscuridad el lenguaje técnico; por el contrario, en las obras científicas es un mérito muy recomendable la profundidad, y el lenguaje técnico es mucho mas claro y preciso que el lenguaje vulgar.

Que unas materias son mas difíciles, y por lo tanto menos claras, que otras es absolutamente indudable. Las ciencias metafísicas jamás tendrán la claridad de las ciencias físicas; la filosofía escocesa será siempre mas clara que la filosofía alemana; entre los mismos filósofos alemanes, la parte de observacion y aplicacion es constantemente mas clara que la puramente especulativa; Kant y Hegel, tan nebulosos en algunos puntos, son tan perspícuos en otros como el mas inteligible de los filósofos franceses. La claridad es imposible en ciertas materias, porque no á todas partes alcanza la débil mirada del hombre; tambien el mundo metafísico gira envuelto en una atmósfera cuyos últimos límites son para la razon humana los últimos límites de la vida.

§. 195.

No debe considerarse la mayor ó menor profundidad de un pensamiento ó de un escrito como un mayor ó menor grado de claridad. La oscuridad y la profundidad son dos cosas enteramente distintas, como son enteramente distintas la claridad y la futilidad. Solo 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; su pretendida oscuridad proviene de su resplandor mismo, que nos deslumbra.

§. 196.

La claridad es el fundamento de la buena elocucion. De nada servirian las mas excelentes cualidades del discurso, si las perso-

Biblioteca Nacional de España

nas á quienes nos dirigiéramos no pudiesen comprendernos. Pero no basta que nos comprendan; es preciso que nos comprendan sin esfuerzo alguno. *Quare non ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere curandum.* La claridad es un grado de belleza positiva; es, como dice Vauvenargues, el barniz de los grandes maestros.

Nobis prima sit virtus perspicuitas, propia verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio: nihil neque desit neque superfluat. Ita sermo et doctis probabilis, et planus imperitis erit..... quia id ipsum in consilio est habendum non semper tam esse acrem judicis intentionem, ut obscuritatem apud se ipse discutiat, et tenebris orationis inferat quoddam intelligentiæ suæ lumen, sed multis eum frequenter cogitationibus avocari; nisi tam clara fuerint quæ dicemus, ut in animum ejus oratio, ut sol in oculos, etiamsi in eam non intendatur, incurrat. (QUINT., VIII, 2.)

§. 197.

La oscuridad es la enfermedad de los entendimientos débiles; es tambien el escollo donde frecuentemente tropiezan los que sin dotes suficientes hacen gala del arte de bien decir; y no pocas veces es un recurso de que se vale la pedantería para imponer al vulgo y dar ciertos visos de profundidad á las frases vacías de sentido.

La ignorancia del asunto, la falta de lógica, la superabundancia de nociones vagas y no meditadas, el desordenado vuelo de la fantasía, los deseos de aparentar erudicion, profundidad, elegancia, ingenio ó delicadeza, la concision extremada ó la difusion empalagosa, que ahoga las ideas culminantes en un sinnúmero de pormenores, son las causas mas comunes de la oscuridad de la elocucion.

La oscuridad de la elocucion ha sido en todos tiempos uno de los primeros y mas perniciosos efectos del mal gusto.

La-Bruyère con su nativo donaire hacia burla de este lamentable extravío: «¿Quieres decirme que hace frio? Pues ¿por qué no me dices: Hace frio? ¿Es por ventura un cargo de conciencia hablar de modo que nos entiendan, hablar como habla todo el mundo?» Quevedo y Lope de Vega, D. Leandro Moratin y la mayor parte de nuestros escritores satíricos tuvieron sobradas oca-

Biblioteca Nacional de España

siones de chancearse con los desvaríos de nuestros cultos. Del modo siguiente termina Lope de Vega un muy culti-endiablado soneto:

¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
—Y ¡toma si lo entiendo!—Mientes Fabio;
Que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.

Pero ni Lope de Vega ni Quevedo consiguieron librarse enteramente del contagio, y mas de cuatro veces pudieran haberse dicho á sí mismos:

Ni me entiendes ni te entiendo,
Pues cátate que soy culto.

§. 198.

No obstante de lo dicho, en ciertas ocasiones es un mérito presentar los objetos á media luz. Hay cosas que el escritor cauteloso debe presentar cubiertas de un finísimo y trasparente velo. Encontramos, por otra parte, un placer en penetrar la intencion del escritor al través de la delicadeza y finura de la expresion. Pero nunca debe confundirse la suavidad de la luz con el efecto de las tinieblas.

Así como los objetos de la naturaleza en ciertas ocasiones nos parecen mas poéticos vistos á la tibia luz de la tarde, ó misteriosamente envueltos y medio ocultos entre la niebla; de la misma manera acontece con los objetos del pensamiento. Las alusiones, la perífrasis, la litote, la metalépsis, y á veces la comparacion, la metáfora y la alegoría templan agradablemente la claridad del pensamiento. Si la imaginacion se alegra y embelesa al contemplar los brillantes colores de la poesía meridional, tambien se complace en divagar tristemente cuando á la caida del crepúsculo oye resonar el eco de la sombría balada.

II.—PRECISION.

§. 199.

La *precision* consiste en no decir mas ni menos de lo que debe decirse. Una concision desmedida y oscura es tan contraria á la precision como la *difusion* ó amplificacion viciosa del discurso y la *redundancia* ó superfluidad de palabras. *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

Biblioteca Nacional de España

Blair dice que la voz *precision* viene de *præcidere*, cortar; y significa el hecho de cercenar toda superfluidad, y de podar la expresion de tal manera, que no muestre sino una copia exacta de la idea. Capmany la considera casi del mismo modo que Blair; pero la limita á las ideas. La Academia entiende por precision la exactitud concisa en el discurso. Hermosilla enumera la precision entre las cualidades de las expresiones. «La propiedad, dice este autor, consiste en que las expresiones no representen una idea distinta de la que queremos; la *precision* en que no la enuncien en términos genéricos que convengan tambien á otras, y la exactitud en que no la presenten mas completa de lo que es en realidad.» Aunque en el lenguaje vulgar usamos de la voz *precision* en sentido de determinacion, exactitud, puntualidad, etc., no es este el sentido técnico en que la retórica la emplea. La precision, como la define Hermosilla, está ya comprendida en la propiedad; ni las palabras vagas ni las inexactas puede decirse en rigor que sean propias, ó por lo menos no serán las mas propias.

§. 200.

La precision depende tanto de los pensamientos como del lenguaje. Si recargamos el discurso de circunloquios inútiles, si desleimos excesivamente los pensamientos, llevando hasta el último extremo la análisis y la prolijidad de los pormenores, si repetimos inoportunamente las mismas ideas, vistiéndolas de diferentes modos; en una palabra, si amplificamos mas de lo que permite el asunto, pecamos contra la precision de los pensamientos. Cuando llenamos la cláusula de palabras supérfluas, ya por valernos de pleonasmos reprobados por el uso y que no aumenten la energía de la expresion, ya por no aprovechar debidamente la fuerza elíptica del idioma, faltamos á la precision del lenguaje.

No es pues cierto, como asegura Capmany, que la precision pertenezca solamente á las cosas, á las ideas, y que la concision pertenezca á la expresion. En estos versos de Lope de Vega:

Amó á Leonor Alfonso algunos años,
No fué Leonor de Alfonso aborrecida.....,

se falta á la precision por causa del pensamiento, porque el segundo verso no es mas que una repeticion del primero. En el mismo vicio se incurre cuando en las descripciones y narraciones no se omite ninguna circunstancia, por inútil que sea. Faltaríamos, por último, á la precision del lenguaje diciendo: «El vencedor llevaba en la cabeza una corona, la cual corona era de ramas de laurel, entretejidas unas con otras.»

Biblioteca Nacional de España

§. 201.

Pero así como se falta á la precision por exceso de ideas y de palabras inútiles, tambien puede caerse en el extremo opuesto de no desenvolver suficientemente los pensamientos, y de suprimir palabras necesarias para completar el sentido gramatical.

Si no se quiere dar el nombre de preciso al autor que no dice todo lo que debe decir, invéntese otra palabra que exprese esta idea con mas exactitud. Lo que aquí conviene dejar consignado es que una de las cualidades mas importantes de la elocucion consiste en no decir mas de lo que debe decirse y en no omitir nada que no deba ser omitido. *Nihil neque desit neque superfluat.*

§. 202.

La difusion y la redundancia hacen el estilo lánguido y pesado; la concision excesiva le llena de aridez, frialdad y dureza. Ambos defectos engendran la oscuridad; porque de la supérflua abundancia de pormenores nace la confusion, así como de la exagerada economía de conceptos y de palabras pueden nacer la vaguedad, la imperfeccion ó la vaciedad de sentido.

En el primer caso se divide la atencion y se ofusca el entendimiento, como le sucede al que en medio de una multitud de objetos quiere verlos todos á la vez, que se rinde de fatiga y no consigue ver nada. En el segundo caso, parece que el autor roba de nuestra vista los objetos, dejando libre campo á nuestras imaginaciones.

§. 203.

La difusion ó estérii abundancia es defecto en que se incurre con mas frecuencia que en el extremo opuesto de una concision viciosa. El escritor imperito que no acierta con aquella expresion única de que habla La-Bruyère, acumula los sinónimos y los epítetos, amplifica y repite lo que ha dicho, y parece que desconfia de la inteligencia del lector y de su inteligencia propia; «anda siempre cerca, pero jamás acierta con el objeto.» Otras veces la difusion es hija de la demasiada confianza: hay escritores verbosos que, preciándose de facundos, cifran todo el mérito de la elo-

Biblioteca Nacional de España

cuencia en los aluviones de palabras y en la soltura y celeridad de la lengua. Otros, finalmente, no acordándose de que la verdadera elegancia es hermana de la sencillez, rellenan sus escritos de epítetos, metáforas, perífrasis, alegorías y comparaciones insulsas; como si la exuberancia de los adornos fuese capaz de suplir su falta de valor intrínseco, y como si la lozanía de la expresion pudiese encubrir jamás la vaciedad del pensamiento.

La aridez del estilo proviene de la falta de imaginacion y de conocimientos generales y variados, así como la concision viciosa es defecto de que adolecen los que se afanan por aparentar profundidad.

Est in quibusdam turba inanium verborum, qui dum communem loquendi morem reformidant, ducti specie nitoris, circumeunt omnia copiosa loquacitate quæ dicere volunt. (Quint.)

La costumbre de hablar mucho, sin tiempo de meditar lo que se habla ni de corregir lo que se escribe, es una de las principales causas de la difusion del estilo, y la que principalmente ha dado fama de locuaces á los abogados. La fantasía no refrenada por la fria meditacion engendra el mismo vicio; los niños, las mujeres, las personas que, careciendo de sólidos estudios, han leido ó viajado mucho, son generalmente difusos y amigos de interminables digresiones.

Inútil seria advertir cuánto contribuye á la precision de la frase el perfecto conocimiento del idioma.

III.—VARIEDAD Y UNIDAD.

§. 204.

La *variedad* y la *unidad* son, como se dijo en el párrafo 11, dos condiciones necesarias de la belleza, y por lo mismo son tambien dos cualidades esenciales de la buena elocucion. La elegancia, la energía, la vehemencia, la sublimidad misma, fatigarian la atencion del lector mas paciente si dominasen constantemente en una obra de algunas dimensiones. La repeticion de las mismas figuras, de los mismos giros, de las mismas cadencias, de las mismas palabras, acabaria por causar hastío y sueño. El escritor debe tomar ejemplo de la pintura, que tan deliciosos efectos produce por medio de la acertada combinacion de colores y de la contra-

Biblioteca Nacional de España

posicion de la luz y las sombras. Pero la variedad debe estar regulada por la unidad : del enlace de entrambas resulta la armonía. La belleza de los contrastes no consiste en poner lo blanco al lado de lo negro ; la variedad no depende de las transiciones violentas ni de la inconsiderada mezcla de tonos y estilos. ¿Qué efecto produciria un cuadro en que se viesen reunidos el estilo del Ticiano, de Velazquez, de Rubens y de Rembrant?

Así como Séneca y nuestros escritores de los reinados de Felipe IV y Cárlos II abusaron del modo breve y sentencioso y de la antítesis, y otros se hicieron empalagosos con su estudiada dulzura, ó se dejaron deslumbrar por el lujo asiático de la diccion, ó deleitaron sus oidos con la monótona pompa de los períodos retumbantes; una parte no despreciable de la moderna literatura, huyendo de la monotonía, no ha perdonado la ocasion de producir sorprendentes efectos con pinceladas de brocha gorda.

Qui variare cupit rem prodigialiter unam
Delphinum sylvis adpingit, fluctibus aprum.
(Hor.)

IV.—NOVEDAD.

§. 205.

La *novedad* es el carácter general de todo lo que por primera vez se manifiesta á nuestra inteligencia, á nuestra sensibilidad ó á nuestra actividad. En consecuencia, la novedad, lo mismo que la claridad, es una relacion entre el objeto y el sugeto.

Aunque la novedad no es un elemento de la belleza, porque no todos los objetos nuevos son bellos, ni los objetos bellos pierden su hermosura por dejar de ser nuevos; es, sin embargo, una de las mas abundantes fuentes de los placeres estéticos.

El placer de la novedad proviene, segun Joufroi: 1.° del sentimiento del mayor desenvolvimiento de nuestro ser (ensanche en la esfera de nuestra inteligencia, sensibilidad ó actividad); 2.° de la conciencia mas viva del placer ocasionado por el objeto. La novedad fija la atencion y aumenta la vivacidad de nuestras sensaciones y percepciones.

§. 206.

La novedad en los conceptos, y en el modo de ordenarlos y ex-

Biblioteca Nacional de España

presarlos, constituye la *originalidad* de la elocucion. Todos los grandes escritores se distinguen por la originalidad, por el carácter propio y peculiar de su estilo, en el cual se halla como reflejada su fisonomía moral. Las dotes naturales, la educacion, la índole de los estudios, las obras que se han leido con preferencia, el clima, las vicisitudes de la vida, todo cuanto nos rodea influye en nuestra manera de sentir y de pensar; y de la diferencia de afectos é ideas nace la diferencia de estilo.

El escritor de elevado ingenio, que recibe sus inspiraciones de la naturaleza, que raciocina por sí mismo, que consiguió asimilarse, y convertir en sustancia propia lo que estudió en los libros, no puede menos de expresarse con la misma originalidad con que piensa. Al contrario, el que abdica su personalidad, el que reduce todo su trabajo intelectual al simple ejercicio de la memoria, y que por falta de ingenio, ó por excesiva timidez, ó por un respeto exagerado á los buenos modelos, jamás se atreve á soltar los andadores, con vergüenza suya formará parte del *esclavo rebaño de imitadores*, de que se burlaba con tanto donaire el satírico latino.

Es tanta la fuerza de la imitacion, tanto lo que influye en nuestra vida el ejemplo, que la mayor parte de los hombres piensan y obran porque de aquel modo obran y piensan los demás. No solamente en los prendidos de las damas es donde ejerce su imperio la veleidosa moda; porque tambien arrastra en la corriente de sus caprichos las costumbres del vulgo, las artes, las ciencias, la política, la filosofía, las creencias.

§. 207.

El escritor que no sabe despegar los labios sin auxilio de apuntador, que hurta los conceptos y las expresiones, que funda todo el arte de la composicion en la habilidad de zurcir ajenos retazos, solo produce obras sin vida, sin inspiracion, obras semejantes á las figuras de cera ó á las flores artificiales, pálido trasunto de las que se alimentan y crecen en el seno de la tierra. Este es el escritor plagiario, que por ningun estilo debe confundirse con el buen imitador.

Biblioteca Nacional de España

§. 208.

La originalidad es prenda de mucha estima; pero tal como algunos la entienden, además de un sueño quimérico, es la principal causa de los delirios y extravagancias que han sido el oprobio de las artes y de la literatura. La naturaleza y el hombre, en medio de la variedad de fenómenos y modificaciones que en la série de los tiempos ofrecen, están sujetos á leyes constantes; leyes á que debe atemperarse el ingenio del artista, bajo pena de caer en el absurdo. Los buenos modelos de las artes no pueden menos de parecerse, como se parece un hombre á otro hombre, diferenciándose tan solo á la manera que un hombre bien conformado se diferencia de otro hombre bien conformado.

Buscar la originalidad en las deformidades de la naturaleza, hermanar las serpientes con las aves y los tigres con los corderos, juntar la cabeza de la mujer con la cola del pez, y concretándonos á la elocucion, pensar y escribir de un modo opuesto al modo como piensa y escribe todo el mundo, no es ser original, es ser ridículo y loco de atar.

§. 209.

Otro absurdo á que tambien ha llevado el deseo de ser original, ha sido el desprecio de las reglas y de los buenos modelos. Lo que en este caso el escritor consigue, es trasladarse á la infancia del arte. Romper con las tradiciones y sacudir el freno de toda autoridad, aislarse en medio de la historia y de la vida presente, equivale á proclamar el desórden. Quien esto hace, mira con injusto desprecio la inteligencia del género humano, para idolatrar con necio orgullo su propia inteligencia.

El mundo que ahora vemos es el mundo en que nuestros antepasados vivieron: lo mas que puede hacer el escritor original es cambiar el punto de vista.

Es una temeridad que arguye ignorancia llamar plagiario á un autor porque no abandonó la anchurosa, pero única senda del buen gusto, solo porque otros la hollaron antes que él.

Los que se afanan en buscar en un escrito pensamientos y frases tomadas de otros autores, se parecen muchísimo al D. Bonifaz de que habla Moratin

Biblioteca Nacional de España

en su romance *A Geroncio*. La originalidad debe buscarse en el alma, que vivifica la obra y derrama calor en la elocucion. No es plagiario Bellini porque haya tomado frases enteras de los grandes compositores alemanes, no es plagiario Herrera cuando en su *Cancion á la batalla de Lepanto* imita el *Cántico de Moisés*, no es plagiario Fr. Luis de Leon cuando en su *Profecía del Tajo* imita la *Profecía de Nereo*. La personalidad del artista se transparenta de un modo visible en estas composiciones; y si estos son plagios, la historia de las artes, la de las ciencias, la del género humano no es mas que una gran série de plagios.

V.—HONESTIDAD Y NOBLEZA.

§. 210.

El buen escritor, no solamente debe ser moral en el fondo, sino tambien en la forma y en los mas insignificantes pormenores. La *honestidad*, una de las prendas morales que mas enaltecen al hombre, puede considerarse como una cualidad literaria, puesto que la belleza es hermana del pudor. No basta la bondad del fin para justificar la torpeza de los medios. Si en algunas obras de pasatiempo y recreo, y principalmente en las satíricas y jocosas, se toleran ciertas libertades no aprobadas del todo por la buena cultura, el escritor que mas rígido se manifieste en este punto, mas dignamente cumplirá con el alto fin moral que su obligacion le impone.

Algunos poetas griegos y romanos llevaron la licencia hasta el escándalo. Nuestros antiguos satíricos, casi nunca inmorales en el fondo, no se avergonzaban de presentar con entera desnudez, y en el teatro mismo, expresiones que en el dia merecerian la reprobacion de las personas menos severas. Todo lo que hemos ganado en la honestidad de la expresion, lo hemos perdido quizás en cuanto á la moralidad intrínseca de los poemas, dando con esto un vivo testimonio de que la hipocresía es efectivamente un *homenaje que tributa el vicio á la virtud*.

§. 211.

Aunque no tan reprensibles como las deshonestas, se evitarán cuidadosamente las ideas repugnantes, asquerosas ó bajas. Las leyes del buen gusto proscriben los equívocos, las imágenes, las metáforas, las comparaciones, las alegorías, y todas las figuras

Biblioteca Nacional de España

que, tomadas de objetos ignobles, léjos de avalorar el pensamiento, lo desdoren. No es lícito decir en público todo lo que puede decirse en el seno de la amistad : el público es un amigo querido, pero tambien un juez digno de la mayor consideracion y respeto. Hasta en el estilo mas familiar debemos conservar siempre cierta dignidad y compostura.

Ciceron faltó á la decencia llamando á su adversario *siercus curiæ*, y jugando del vocablo con el nombre de Verres. Tertuliano rebaja y degrada la imágen grandiosa del diluvio, diciendo: *Naturæ generale lixivium fuit.* Mas destituidas de dignidad y decoro son todavía los versos de Valbuena y de Góngora que cita Hermosilla al tratar de la decencia de las expresiones.

§. 212.

La decencia y nobleza de la elocucion son tan delicadas, que á veces reciben ofensa del simple uso de una palabra. En todas las lenguas existen palabras mas nobles, mas decentes que otras para expresar los mismos objetos; y á falta de palabras de esta clase, un giro oportuno ó un epíteto bien aplicado tienen muchas veces la virtud de ennoblecer las voces mas vulgares. Los tropos, principalmente la sinécdoque del género por la especie, la litote, la perífrasis, todas las figuras que, debilitando la energía de la elocucion, envuelven los objetos en una ligerísima y agradable sombra, sirven muy oportunamente, no solo para evitar las palabras humildes y groseras, sino tambien para expresar con decencia y aun con dignidad las ideas deshonestas, asquerosas ó bajas, cuando por necesidad tenemos que admitirlas en el discurso.

Debe ponerse mucho cuidado en no enervar ni abigarrar la elocucion por querer ennoblecerla demasiado.

VI.—OPORTUNIDAD.

§. 213.

La *oportunidad* de la elocucion consiste en su relacion íntima con el asunto. Así como el rostro se ha llamado con razon el espejo del alma, así en el estilo ó fisonomía de la elocucion debe ha-

Biblioteca Nacional de España

llarse fielmente retratado el pensamiento generador, el espíritu que vivifica la obra, difundiendo calor y movimiento en todas sus partes. Los conceptos, las imágenes, los afectos, las figuras, el lenguaje, todo debe guardar consonancia con el asunto y tono general de la composicion, y con la variedad de objetos y tonos especiales que en sus repectivos lugares predominan.

Is est eloquens, qui et humilia subtiliter, et magna graviter, et mediocria temperate potest dicere. (Cic., *Orat.*) De aquí nace la variedad de estilos que requieren los diversos asuntos y las distintas composiciones literarias, como tambien el sinnúmero de matices delicadísimos que presenta el estilo de una misma composicion. La elocucion inoportuna es una especie de disfraz, es la piel de leon, del pacífico animal de la fábula. La oportunidad se llama tambien *conveniencia*, *congruencia ó decoro.*

§. 214.

Los adornos de mas precio pierden todo su mérito cuando no están oportunamente colocados. La oportunidad es esencial en todas las figuras y en todas las palabras, pero resalta muy principalmente en los epítetos, en las imágenes, en las metáforas y comparaciones, y en la armonía imitativa. La bajeza del estilo degrada los mas nobles y elevados asuntos; sin embargo, nada es tan ridículo como el fastuoso boato de la diccion y la vehemencia ó la sublimidad del estilo en cosas cuya poca entidad requiere una expresion humilde y sencilla.

Decia Agesilao: «Yo por cierto no tengo por buen zapatero al que para pié chico hace grandes zapatos.»

Con la elocucion sucede exactamente lo mismo que con el traje, que ha de ser acomodado á la jerarquía de la persona y á las circunstancias de lugar y tiempo. No siempre realzan la hermosura de las damas la magnificencia de los vestidos y la profusion y esplendidez de las joyas; el buen gusto prefiere muchas veces la humilde rosa al aderezo de deslumbrante pedrería. Los pensamientos mas sublimes degeneran en ridiculez, la vehemencia de los afectos en locura, los chistes mas agudos en necedad, siempre que interiormente exclamamos: *Sed nunc non erat his locus.*

Biblioteca Nacional de España

VII.—NATURALIDAD.

§. 215.

La *naturalidad* de la elocucion consiste en expresar nuestras ideas y sentimientos sin descubrir ningun esfuerzo ni estudio. Cuando un escritor es natural, parece que los conceptos debieron presentarse por sí mismos, y el lector llega á persuadirse de que en iguales circunstancias hubiera sentido y hablado de la misma manera.

. . . . . *ut sibi quivis*
Speret idem; sudet multum frustraque laboret
Ausus idem. (HORAT.)

La mucha naturalidad se llama tambien *facilidad*, y así decimos *pensamientos fáciles*, *estilo fácil;* y cuando es efecto de la sencillez de alma se llama *candor*, *ingenuidad;* palabras que solo aproximadamente expresan lo que los franceses llaman *naïveté*.

La naturalidad, apartando los obstáculos que pudieran embarazar ó impedir el curso de las ideas, aligera el cansancio que produciria una atencion muy continuada, aumenta considerablemente la claridad de los conceptos, y nos identifica con el autor.

Es efecto de la oportunidad llevada á la última perfeccion, y no solamente merece contarse entre las cualidades esenciales, sino que está íntimamente enlazada con todas ellas, y es en cierto modo su complemento. «El estilo natural nos admira, nos encanta, porque esperábamos hallar un autor, y hallamos un hombre.» (PASCAL.) No debe confundirse la naturalidad con la sencillez; esta, que es una cualidad accidental, excluye los adornos y la elevacion de estilo. La naturalidad es una cualidad esencial, y por lo mismo, tan compatible con el estilo sublime ó florido como con el sencillo.

§. 216.

La naturalidad puede resaltar en obras que hayan costado al escritor mucho trabajo y muy penosos esfuerzos, con tal que estos esfuerzos no se manifiesten en el escrito, ni siquiera lleguen á traslucirse.

Por consiguiente, la erudicion, la meditacion, la correccion

Biblioteca Nacional de España

detenida, pueden conciliarse muy amigablemente con la naturalidad, no menos que la nobleza y elegancia del estilo, la vehemencia de los afectos, y la elevacion ó profundidad de los pensamientos; porque no debe confundirse la naturalidad con el desaliño de la expresion ni con la trivialidad de los conceptos. El arte no es enemigo de la naturaleza; antes bien, dirigiéndola, la auxilia y fortalece, y de ello son testigos todos los grandes maestros, todos los autores que mas se han distinguido por la facilidad de la expresion.

Una hermosa y exactísima comparacion de Horacio explica perfectamente cómo deben ocultarse los esfuerzos del arte:

Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc satirum, nunc agrestem Cyclopa movetur.
(Ep. 2, lib. II.)

La escuela que mas ha clamado contra la opresion de las reglas, la que mas ha ensalzado la espontaneidad de la inspiracion, es la que mas frecuentemente ha pecado contra la naturalidad, substituyendo el capricho personal á los sentimientos generales del hombre y á las tradiciones del arte. Muchos pseudo-románticos, parodiando el dicho de un famoso monarca, podrian exclamar tambien: *La naturaleza soy yo.*

Que la naturalidad no es enemiga de la cultura ni de la elevada dignidad, podemos observarlo todos los dias en la frecuencia del trato civil. Entre la ridícula afectacion del almibarado petimetre y la rusticidad del patan grosero, existe como justo medio la urbana naturalidad de las personas bien educadas. La dificultad estriba en saber convertir el arte en una *segunda naturaleza.*

«Algunos piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera que hablan; como si no fuere diferente el descuido y llaneza que admite la conversacion comun, de la atencion que pide el artificio y diligencia del escritor.» A este propósito dijo oportunamente Ciceron: *Usum loquendi populo concessi, scientiam mihi reservavi.*

§. 217.

Tampoco es contraria á la naturalidad la agudeza de los pensamientos. Sin embargo, como la agudeza de ingenio consiste en descubrir en los objetos relaciones muy distantes, que difícilmente hubiera percibido la generalidad de los lectores, es muy fácil que los pensamientos ingeniosos degeneren en sutiles y alambica-

Biblioteca Nacional de España

dos, y en este caso deben desterrarse de todo género de composiciones. Los simplemente ingeniosos sazonan agradablemente los escritos festivos, y pueden admitirse en el estilo medio ó templado.

Es ingenioso y no carece de naturalidad el siguiente elogio, dedicado á un emperador que hacia la guerra léjos de Roma:

Terrarum dominum propius videt ille, tuoque
Terretur vultu Barbarus, et fruitur.

(Mart.)

De Trajano, que durante mucho tiempo habia rehusado el título de padre de la patria por no considerarse digno de tan alto honor, dice Plinio con igual ingenio, pero con menos naturalidad: *Soli omnium contigit tibi ut pater patriæ esses antequam fieres.*

Es tambien ingenioso el siguiente concepto de Garcilaso:

Flérida, para mí dulce y sabrosa
Mas que la fruta del cercado ajeno.....

En la cancion que empieza: «El aspereza de mis males quiero,» ofrece este mismo poeta varias muestras de pensamientos sutiles y alambicados, mas propios de una enmarañada disertacion escolástica que de los labios de un enamorado.

El buen gusto condena en los escritos sérios los equívocos, los retruécanos, las paronomasias, las antítesis de palabras, las paradojas y toda clase de conceptos que pongan en tortura el ingenio, de la misma manera que reprueba en poesía los acrósticos y laberintos, cuyo solo mérito consiste en una dificultad vencida. Por desgracia tambien en literatura se aplaude muchas veces con entusiasmo la habilidad de un salto mortal.

§. 218.

Los vicios opuestos á la naturalidad de la elocucion ó del estilo son la *afectacion*, la *exageracion* y la *hinchazon*. Es afectado el estilo cuando muestra demasiado estudio en la eleccion y colocacion de los pensamientos, de las figuras y de las palabras. Si las ideas están violentamente colocadas y las palabras parece que tropiezan y se atropellan unas con otras, revelando los inútiles y penosos esfuerzos del compositor, recibe el estilo el nombre de *forzado*. La *exageracion* consiste en ponderar los pensamientos y afectos de tal manera que se traspasen los límites de la naturaleza y de la verdad poética. La *hinchazon* es el abuso de imágenes, de

Biblioteca Nacional de España

adornos y relumbrones, y de palabras sesquipedales y retumbantes. Cuando este abuso se comete, decimos que el estilo es *hinchado, hueco, campanudo*.

La afectacion denota falta de habilidad, y tiene siempre algo de ridículo. El estilo forzado nos da congoja, porque oimos balbucear al autor, sufrimos todos los tormentos que él sufre, y estamos con el ansia del que está presenciando difíciles y peligrosas suertes gimnásticas. La exageracion, además de la falsedad que encierra, supone cierto desarreglo de la fantasía. La hinchazon ofende mas todavía, porque nace muy frecuentemente de una estúpida actancia. Longino y Quintiliano comparan la hinchazon del estilo con la del cuerpo, diciendo que es indicio de falta de salud, y no de robustez.

§. 219.

El estilo afectado y el forzado son efecto muchas veces de la misma timidez y demasiada lima. En ambos defectos tropiezan muy á menudo los puristas, los que pretenden comunicar al estilo una precision matemática, los que no aciertan á dar un solo paso sin la muleta de las reglas. *Ubicumque ars ostentatur veritas abesse videtur*. (Quint., 2, 3.) Pero así la afectacion como la exageracion y la hinchazon proceden con mas frecuencia de la vanidad del autor, que por atender al aplauso echa en olvido el asunto. Unas veces, para ser armonioso, violenta la colocacion de las palabras; otras veces piensa dar nobleza al estilo, empleando voces cultas y anticuadas, ó alambicando los pensamientos; otras quiere ser elegante, y embute la frase de metáforas, comparaciones, epítetos y perífrasis, sin atreverse jamás á nombrar las cosas por su propio nombre; ora, por último, confunde la delicadeza con la oscuridad, la sublimidad con la hinchazon, la vehemencia y fuego de las pasiones con la exageracion fria ó insoportable. La exageracion de los afectos es la mas ridícula, ya se finja lo que uno de nuestros escritores satíricos llama *sensiblería*, ya se pretenda agitar intempestivamente los ánimos á fuerza de interrogaciones, apóstrofes, exclamaciones y puntos suspensivos, dando el espectáculo de un loco metido entre personas de sano juicio.

Longino dice que Gorgias fué objeto de burla por haber llamado á Jérges el *Júpiter de los griegos*, y á los cuervos *sepulcros animados*. Lucano abun-

Biblioteca Nacional de España

da en expresiones de esta clase, y abusa de la hipérbole hasta el extremo de decir que el cuerpo de Pompeyo puede llenar toda la campiña de Lago, *omnia Lagi rura tenere potest*, y que el nombre y extension del imperio romano son la medida de su tumba: *Romanum nomen et omne imperium magni est tumuli modus.* Censura Vida á los que por hablar metafóricamente llaman á la grama *crines magnæ genitricis*, y á los establos *lares æquinas;* y el mas zumbon y mordaz de los escritores del siglo pasado se mofa del boticario que para anunciar al público una nueva droga á tres francos la botella, dice *que interrogó á la naturaleza y que la hizo esclava de su ciencia.* Sabido es, por último, lo de *Acarrear las comodidades de la conversacion*, y lo de *No te apropincues á mí; que empañarás el candor de mi castísimo culto.*

Las siguientes palabras de Montaigne, que difícilmente podrian traducirse al castellano, resumen cuanto pueda decirse de la naturalidad de la elocucion. *Si j'étais du métier, je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature.*

CAPITULO II.

DE LAS CUALIDADES ACCIDENTALES DE LA ELOCUCION, Ó DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ESTILO.

§. 220.

Las cualidades esenciales son pocas y se distinguen por su carácter permanente; las accidentales son infinitas y variables: las cualidades esenciales constituyen el tipo fundamental de la buena elocucion; las accidentales constituyen los diversos géneros de estilo, sus diversas especies, y por último, el carácter ó fisonomía particular que generalmente distingue á los escritores notables (§. 21).

Así como la especie humana presenta un tipo general y constante que distingue al hombre de los demás seres, al propio tiempo que una variedad de razas, pueblos, familias é individuos; asimismo el estilo, sin traspasar los límites que esencialmente constituyen la buena elocucion, presenta una va-

Biblioteca Nacional de España

riedad marcada de géneros y especies, y recibe, por último, el sello individual del escritor. *In oratione vero si species intueri velis, totidem pene reperias ingeniorum, quot corporum formas.* (QUINT., XII, 10.)

§. 221.

La obra artística y el estilo que forma parte de ella, son á la vez efecto del arte y del artista. El arte impone sus leyes al artista sin privarle por esto de su independencia ni de su individualidad. Una de las cualidades esenciales de la elocucion es la oportunidad, y la oportunidad requiere que el estilo esté amoldado al asunto y al género literario de la obra.

De aquí las denominaciones de *sublime, majestuoso, humilde, gracioso, festivo*, etc., que damos al estilo por razon del sugeto ó materia de que se habla, y las de *poético, oratorio, histórico, didáctico*, para significar los caractéres que debe tener la elocucion de las obras *poéticas, oratorias*, etc.

Al tratar de cada uno de los géneros literarios, indicaremos el estilo que les es peculiar.

Quum sit autem rhetorices atque oratoris opus oratio, pluresque ejus formæ, sicut ostendam; in omnibus his et ars est et artifex: plurimum tamen invicem differunt; nec solum specie, ut signum signo, et tabula tabulæ, et actio actioni, sed genere ipso, ut Græcis Tuscanicæ statuæ, et Asianus eloquens Attico. (QUINT., XII, 10.)

Recuérdese lo dicho respecto de la originalidad (§. 206).

§. 222.

Pero sin faltar á las condiciones esenciales de la buena elocucion, ni á las que imponen el asunto y el carácter de la obra, todavía le queda al escritor un campo extenso donde puedan desenvolverse con toda libertad sus facultades. Y como todo lo que rodea al hombre influye mas ó menos directamente en el modo de manifestar sus conceptos; por esta razon, al paso que en el estilo se refleja la fisonomía moral del escritor, tambien se refleja mas ó menos vagamente el carácter de las épocas y de las naciones.

Biblioteca Nacional de España

Bajo este concepto, así como decimos estilo *pindárico*, *ciceroniano*, *gongorino*, para significar el carácter peculiar que distingue á Píndaro, á Ciceron y á Góngora; decimos tambien estilo de tal ó cual época literaria, estilo *lacónico*, *ático*, *oriental*, *provenzal*, *afrancesado*, etc. Cuando la literatura se desenvuelve espontáneamente en un país, sin que venga á perturbar su natural desenvolvimiento la heterogénea mezcla de elementos extraños, tanto en el estilo, como en el lenguaje, encuéntrase profundamente impreso el carácter nacional. La pureza del estilo es algo más que la pureza del idioma. Si no hicimos mérito de la pureza del estilo al tratar de las cualidades esenciales de la elocucion, es por considerarla como embebida en todas ellas, y por reconocer ademas las gravísimas dificultades que ofreceria su exacta apreciacion.

§. 223.

Siendo infinitas las cualidades accidentales que pueden modificar la elocucion, vamos á fijarnos solamente en las principales, y en las que determinan géneros de estilo muy marcados y generalmente reconocidos por la crítica. Bajo este supuesto, hablarémos: 1.° *del estilo cortado* y *periódico;* 2.° *de la concision* y *abundancia;* 3.° *de la energía;* 4.° *del estilo vivo, vehemente* y *patético;* 5.° *de la sencillez;* 6.° *de la elegancia;* 7.° *de la magnificencia* y *sublimidad;* 8.° *del estilo familiar, jocoso, satírico, humorístico;* y 9.° *de las denominaciones que aplicaron al estilo los retóricos antiguos.*

1.—ESTILO CORTADO Y PERIODICO.

§. 224.

Se llama *cortado* el estilo cuando en él predominan las cláusulas breves y sueltas, y *periódico* cuando la mayor parte de las cláusulas son extensas y periódicas, ó verdaderos períodos. Tanto la armonía del lenguaje como la variedad del estilo aconsejan entrelazar las cláusulas breves y sueltas con las extensas y periódicas; pero sin faltar á esta regla, y recordando lo que se dijo en el tratado de la armonía imitativa, debe ponerse muchísima atencion en no faltar á la conveniencia del estilo con el asunto. El estilo cortado es propio de la enumeracion, de la descripcion, de las narraciones rápidas, de los momentos en que la

Biblioteca Nacional de España

pasion nos arrebata; el periódico es propio de la discusion tranquila, de la amplificacion y de los asuntos elevados en general.

Ciceron, que generalmente se presenta como el mas perfecto dechado del estilo periódico, en su primera *catilinaria* dió muestras de que sabia prescindir de la oracion numerosa, y comunicar á la frase un movimiento rápido y animado, cuando así lo requeria la naturaleza del asunto. El estilo periódico tiene siempre algo de artificial, y si no se emplea con cautela, degenera muy fácilmente en afectado y frio. El estilo cortado, cuando es sentencioso y profundo, aumenta la gravedad de la sentencia; cuando está dispuesto con cierta simetría, realza, como en los Libros sagrados, el carácter poético de la elocucion. Pero cuando los pensamientos son triviales y prosáicos, el estilo mal llamado bíblico es afectado y ridículo.

II. — CONCISION, ABUNDANCIA.

§. 225.

La *concision* consiste en expresar muchas ideas con pocas palabras.

Montaigne dice que la energía condensa el pensamiento; mas exacto seria atribuir este efecto á la concision. La concision, lo mismo que la precision (§. 200), puede depender de la sentencia ó de la frase. Los pensamientos profundos, las imágenes muy vivas y oportunas, dicen mas de lo que literalmente suena. Si estos pensamientos é imágenes abundan en el escrito, si se omiten las digresiones é ideas accesorias, las deducciones, las transiciones y todo lo que, no siendo esencialísimo, pueda considerarse como adorno ó medio de amplificacion, la concision del estilo será un resultado de la economía en los conceptos é ideas. Pero á esta concision de la sentencia se agrega la concision del lenguaje, cuando se eliminan todas las palabras que, por la virtud elíptica del idioma, pueden omitirse sin faltar á la pureza ni á la claridad.

Tanto la concision como la precision son cualidades de la elocucion, del estilo ó de la expresion, si se quiere; pero no se confunda esta voz con la voz *lenguaje*, porque en este caso nos formariamos una idea incompleta, así de la concision como de la precision.

Aunque las voces *laconismo* y *concision* sean por muchos reputadas como

Biblioteca Nacional de España

rigurosamente sinónimas, el uso establece entre ellas una ligera diferencia. La concision no se opone á la extension material del discurso; el laconismo sí. Decimos que una contestacion es lacónica cuando, además de ser concisa, consta de pocas palabras.

Tampoco debe confundirse el escritor conciso con el sucinto ó compendioso; pues no basta saber resumir ó compendiar, para merecer el renombre de conciso.

§. 226.

Despues de lo dicho, fácilmente se comprenderá cuán distinta es la concision de la precision. La precision es una cualidad esencial, y por lo mismo, cuanto mas preciso sea un autor, tanto mejor será su estilo; la concision es una cualidad accidental, prenda excelente y distintiva de los grandes escritores, muy recomendable cuando es oportuna, pero muy digna de censura siempre que las circunstancias del asunto ó del auditorio requieran amplificacion y abundancia.

Algunos autores colocan la concision entre las cualidades esenciales, porque entienden por estilo conciso aquel en que no se emplean palabras inútiles, y por consiguiente toman esta voz en un sentido distinto del nuestro.

Generalmente se hace tanto aprecio de la concision, porque encerrando el pensamiento en poco espacio, aumenta el valor intrínseco de la obra, y solo puede ser fruto del genio ó de una meditacion muy profunda. El autor muy conciso, parece que nos coloca en elevadísimas cumbres, desde las cuales, con la celeridad del rayo, recorre nuestra mirada las mas vastas llanuras.

§. 227.

La *abundancia* (*copia dicendi*) es en ciertas ocasiones indispensable para la claridad; porque los oradores concisos y profundos no están al alcance de todo el mundo. Los pensamientos profundos y el estilo conciso, fiando en la capacidad del lector, dejan que por sí mismo penetre y adivine lo mucho que se calla, y muchas veces es necesario decirlo todo. Las comparaciones, las descripciones, la enumeracion, las digresiones, todas las figuras cuyo principal objeto es la elegancia del estilo, las figuras patéticas, en una palabra, la amplificacion oratoria, recreando la fantasía y moviendo los afectos, además de aligerar la atencion

Biblioteca Nacional de España

por medio de la variedad, aclaran el sentido, supliendo en cierto modo la inteligencia de los lectores. Principalmente en los discursos pronunciados, puede ocurrir que no baste ilustrar y amplificar un concepto, sino que tambien sea preciso volver á él despues de haberle dejado, para que se note su relacion con las ideas del momento, ó para que se grabe mas fuertemente en la memoria.

El poeta ó el orador que se vanagloriase de preferir una expresion lacónica, pero débil, fria y descolorida, á otra expresion menos concisa, pero mas brillante, mas graciosa ó mas enérgica, no seria económico, sino miserable; y absteniéndose de lo supérfluo, se privaria de lo necesario. (MARMONTEL.)

De la abundancia debe decirse lo mismo que de la concision y de todas las cualidades accidentales: *Ne quid nimis.* Tito Livio y Ciceron pueden presentarse como modelos de abundancia; Persio y Tácito son verdaderos dechados de concision: ninguno de estos autores falta por lo general á la precision.

§. 228.

El estilo figurado no se opone siempre á la concision. Favorecen notablemente la concision algunas figuras patéticas, las que consisten en la supresion de palabras, y sobre todo, los tropos y las imágenes. Así como en el estilo figurado cabe la concision, es tambien muy posible que el sencillo peque por redundante y difuso. La sencillez y la concision son dos cualidades distintas.

Tampoco deben confundirse con el estilo conciso el cortado ni el sentencioso. Este, como su nombre lo indica, es el estilo recargado de sentencias; y aunque la sentencia supone brevedad en la expresion, puede, sin embargo, ser difuso el estilo, tanto en la manifestacion de los pensamientos no sentenciosos, como por razon de las frecuentes repeticiones.

En cuanto al estilo cortado, es cierto que se hermana mejor con el conciso; así el periódico es mas propio de la amplificacion; pero se concibe sin dificultad un estilo á la vez cortado y difuso, como tambien puede concebirse la concision ajustada al estilo periódico.

En muchos libros de la *Biblia*, el estilo, además de cortado, es á un tiem-

Biblioteca Nacional de España

po conciso, figurado y sentencioso. A veces las frases de un autor son muy concisas, y su estilo es difuso. Séneca y Ovidio presentan en su estilo esta aparente contradiccion. El P. Mariana ofrece indudablemente, como todos los autores de talento, algunos modelos de concision como los que cita Capmany y otros que podrian añadirse; pero bastará recordar la mayor parte de las descripciones y arengas de su *Historia de España*, para conocer que mas quiso imitar la amplitud de Tito Livio que la profunda y nerviosa concision de Tácito.

III. — ENERGIA.

§. 229.

Se llama *enérgico* ó *nervioso* el estilo cuando produce en el ánimo una impresion viva y fuerte, de tal modo, que parece que los conceptos han de quedar esculpidos para siempre en la memoria. Si las ideas pasan y se desvanecen sin apenas fijar nuestra atencion y sin dejar en el ánimo ninguna impresion buena ni mala, el estilo se llama *flojo, débil, lánguido, soporífero*.

La voz *energía* indica la mucha *eficacia* de la impresion. Los autores que distinguen los pensamientos y sentimientos fuertes de los enérgicos, ó no se entienden, ó consideran dos grados de una misma cualidad.

§. 230.

La energía del estilo depende no menos de la estructura del lenguaje que de la manera de sentir y concebir. Es indudable que si un orador concibe y raciocina con fuerza y siente con mucho calor, se expresará tambien con energía, pero en las composiciones escritas, en que ni la voz ni el gesto contribuyen á revelar la fuerza interior del alma, basta la mala colocacion de las palabras para destruir todo el nervio de la elocucion. Los pronombres, los adjetivos demostrativos, las voces expletivas, el pleonasmo en general contribuyen poderosamente á la energía de la diccion, pero nada la enerva tanto como el uso vicioso del mismo pleonasmo.

El uso del demostrativo aumenta la energía de las siguientes frases: «No hablaremos de aquel Vitelio que, encenagado en torpezas...»—«No permitiré

Biblioteca Nacional de España

que por alargar cuatro dias esta mi cansada vejez.....»—«Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora campos de soledad.....»

En las siguientes producen el mismo efecto las voces expletivas y el pleonasmo: «Esto sí que es sufrir.»—«Yo lo digo.»—«Tú lo verás.»—«Ya nos veremos.»—«¡Qué! ¿Hemos de padecer siempre?»—«Y ¿no ha de confesarlo nunca?»—«Calla esa boca.»—«Has de tocarlo con tus propias manos.»

§. 231.

Para conocer cuánto influye en la energía la acertada colocacion de las palabras, inviértase el órden de una frase ó de una cláusula bien construida, y se verá cómo pierde la mayor parte de su vigor. Si se trastruecan las siguientes palabras de Virgilio: *Navem in conspectu nullam*, la imágen se debilita y queda completamente ofuscada. Todo el arte consiste en hacer resaltar lo mas importante, en obscurecer lo accesorio, en cercenar lo inútil, en manifestar la relacion de unas ideas con otras, y en aumentar gradualmente el interés.

Añádase á todo esto el efecto de la armonía imitativa, que por medio de los sonidos ásperos y fuertes, y de las cláusulas breves y cortadas, puede contribuir tan directamente al nervio de la expresion.

En mecánica para graduar el valor de una fuerza resultante no basta sumar todas las fuerzas simples; es preciso tener en cuenta su direccion. Lo mismo sucede con la colocacion de las palabras en la cláusula: una palabra puede llegar á destruir el efecto producido por otra, de la misma manera que se debilitan ó destruyen dos fuerzas en direcciones encontradas. En cuanto á la armonía imitativa, es preciso no caer en el abuso de algunos autores, que con amontonar muchas erres y con truncar á cada momento la frase creen haber dado al estilo todo el nervio de que es capaz.

§. 232.

La imaginacion, haciendo visibles los objetos, haciéndolos palpables, es una de las causas mas poderosas de la energía del pensamiento; y por esta razon, los epítetos, los tropos de palabra, algunos de los de sentencia, las figuras pintorescas, y sobre todo, la hipérbole, comunican tan varonil robustez al estilo. Y como el que concibe con energía toma un vivo interés por el objeto, y

Biblioteca Nacional de España

siente y se expresa con ardor y eficacia, todas las figuras patéticas, y especialmente la interrogacion y la apóstrofe, aumentan extraordinariamente el vigor de la expresion y del raciocinio. El mismo efecto producen entre las figuras de palabra la disjuncion, la conjuncion y la repeticion.

Cuando el pensamiento se aisla en las regiones de lo abstracto, cuando ni la imaginacion ni el sentimiento no pueden tomar ningun interés por el asunto, será dable aspirar á la claridad; de ningun modo á la energía. «Una demostracion matemática, dijo un filósofo del siglo pasado, no puede recibir mas ó menos evidencia, mas ó menos fuerza; solo puede alargar ó abreviar el camino, ser mas ó menos complicada, mas ó menos clara.»

§. 233.

Finalmente, la concision, concentrando toda la fuerza del pensamiento como en un punto, acrecienta de tal suerte el vigor de la elocucion, que muchos confunden el estilo nervioso con el estilo conciso y cortado. No obstante, si bien es indudable que coinciden muy frecuentemente estos diversos caractéres del estilo, no lo es menos que la energía se compadece muy bien con cierto grado de amplificacion, y que muchas veces, como en la repeticion, en la conjuncion, en la enumeracion y en el pleonasmo, nace la fuerza del discurso de la misma superabundancia de la expresion.

Tito Livio, en medio de un estilo lleno y amplificador, conserva bastante energía.

§. 234.

La energía no es una cualidad esencial del discurso, como lo han creido algunos autores, por no distinguirla suficientemente de la claridad. Es cierto que el estilo nunca debe ser débil, que nunca debe estar destituido del calor y nervio que consiente ó exige el asunto, porque en este caso se faltaria á la conveniencia de la elocucion; pero en muchas ocasiones la energía seria un defecto gravísimo. Hay materias que exigen blandura en los afectos y suavidad en las expresiones, y no se aviene con estas cualidades

Biblioteca Nacional de España

la energía, que supone siempre mayor ó menor grado de aspereza.

Por esta razon, los autores que aspiran al dictado de enérgicos, que desdeñan la elegancia y la armonía, caen fácilmente en un estilo escabroso y duro, sacrificando á la fuerza de la expresion otras cualidades no menos importantes. En pintura y en música se nota con mas evidencia lo que acabamos de observar. Las pinceladas valientes y enérgicas que, revelando tanta firmeza de imaginacion como seguridad de pulso, caracterizan de un solo golpe un objeto, son el mas peligroso escollo de los pintores medianos.

IV.—VIVEZA, VEHEMENCIA, ESTILO PATETICO.

§. 235.

La *viveza* y la *vehemencia* del estilo nacen ambas de la sensibilidad. Se llaman *vivos* los pensamientos, los afectos y el estilo en general, cuando están penetrados de un calor suave que les da animacion y movimiento: todo el mundo siente y reconoce la viveza de un escrito, pero es imposible definirla claramente ni determinar sus causas: es el fuego del alma del escritor que, semejante al calor en lo físico, se trasmite por ignorados medios al alma de los lectores. La *vehemencia* manifiesta, digámoslo así, un exceso de vida. Se llama vehemente el estilo cuando se precipita con ímpetu al reiterado impulso de la pasion y de la sucesion rápida de las ideas, que se agolpan y hierven en el espíritu, pugnando por desbordarse al exterior. Quintiliano le compara con el torrente que arrebata las piedras y las rocas. Son contrarias al estilo vehemente todas las figuras que no tengan otra mira que el ornamento del discurso, así como la estudiada armonía de la frase y la pompa del período. Antes bien le distinguen las cláusulas cortadas y rápidas, y todas las figuras patéticas.

La viveza, lo mismo que la energía, se confunde con mucha frecuencia con la claridad, porque, tanto la viveza como la energía, dan luz á los objetos, y vice-versa, la claridad y vigor del estilo aumentan la animacion é interés del discurso. Tampoco se deslindan generalmente con mucha precision el estilo enérgico, el vivo y el vehemente; pero cuando usualmente hablando decimos que la fisonomía del hombre debe ser enérgica, que están llenos de viveza

Biblioteca Nacional de España

los ojos de un niño, distinguimos perfectamente el sentido de entrambos epítetos. Tampoco confundimos al hombre de carácter vivo con el de carácter vehemente.

§. 236.

No siempre los afectos se derraman con vehemencia en el discurso; á veces se insinuan blanda y suavemente en el ánimo, llenándole de vaga melancolía, ó arrancando lágrimas de ternura, ó ensanchando el corazon de placer. Se da el nombre de *patético* en general al estilo en que predomina la mocion de afectos, ya dulces y sosegados, ya enérgicos y fogosos. La suavidad y ternura del estilo, purificadas en la dulce llama de la piedad y de la caridad cristiana, reciben en materias religiosas el nombre de *uncion*.

La voz *patético* se toma á veces en un sentido mas concreto, y como sinónimo de tierno, lastimoso, melancólico; y en este sentido decimos tambien *sentimientos patéticos*, *música patética*.

§. 237.

La viveza y vehemencia del estilo, cuando guardan consonancia con la materia del discurso, hacen mas interesante la elocucion, la primera produciendo una emocion agradable y blanda, y la segunda agitando fuertemente los ánimos, y arrastrando las voluntades por medio del triunfo de las pasiones. Pero en asuntos que exijan frialdad y calma, la viveza puede convertirse en afectacion, y la vehemencia en desapacible y fastidioso tono declamatorio.

V. — SENCILLEZ.

§. 238.

La *sencillez* excluye todo lo que tenga visos de ornato; así pues, damos el nombre de sencillo al autor que, contentándose con la claridad y la correccion del estilo, no solamente prescinde de los adornos brillantes y movimientos apasionados, sino tambien del elegante artificio en la colocacion y armonía de las pala-

Biblioteca Nacional de España

bras. Para que el estilo sencillo pueda interesarnos, es preciso que el fondo de la obra tenga mucha importancia propia. Es uno de los estilos mas difíciles, porque deja al descubierto los menores lunares del pensamiento y de la diccion, y se convierte fácilmente en árido, áspero y pesado.

Diferénciase el escritor árido del escritor llano en que el primero desecha todo ornato ó ignora en qué consiste; el segundo no lo desecha, pero tampoco lo busca.

El estilo sencillo comprende los que llama Blair estilo *llano* y estilo *limpio*, considerándolos como dos grados intermedios entre la aridez y la elegancia. Este mismo autor entiende por estilo sencillo el opuesto al afectado, y por consiguiente el natural y fácil. La facilidad es la prenda que mas nos cautiva en el estilo sencillo; por cuya razon la palabra sencillez puede emplearse, como la empleó Blair, en sentido de naturalidad. El estilo sencillo, aplicado á objetos de grande importancia, recibe el nombre de *austero* y *grave*: «es la manera con que habla un hombre profundamente ocupado en negocios árduos y de la mayor entidad.» Como se dirá mas adelante, el estilo sencillo es el mas congruente para la expresion de lo sublime.

VI.—ELEGANCIA, ESTILO FLORIDO.

§. 239.

Es *elegante* el estilo cuando está adornado con todas las galas de la imaginacion, al tiempo que recrea dulcemente el oido con la armoniosa coordinacion de las palabras. El escritor elegante no se contenta con trasmitir claramente el pensamiento; se propone además agradar, embelleciendo la expresion con las hermosas imágenes que le sugiere la fantasía y con todos los recursos del arte. En la elegancia van comprendidas la *gracia*, la *belleza*, la *finura*, la *delicadeza* de los pensamientos, imágenes y afectos.

La elegancia no se limita á la «hermosura que resulta al estilo de la pureza, propiedad, buena eleccion y colocacion de las palabras y frases»; porque depende tanto ó mas del pensamiento que del lenguaje. La elegancia (*eligere*) no es mas que la eleccion de los adornos, dirigida por el buen gusto; ó, como algunos autores han dicho, es el resultado de la precision y del ornato.

Biblioteca Nacional de España

§. 240.

Llámanse bellos en general los pensamientos, imágenes y sentimientos que producen en el ánimo una impresion blanda y placentera. La impresion de lo bello, tranquila siempre, no es inconciliable con la ternura de los afectos ni con la tristeza misma, suave bálsamo del corazon, que le llena á veces de vago y misterioso encanto. La *gracia*, que á la idea de lo bello añade las de viva animacion y ligereza, conmoviendo suavemente el pecho, comunica al labio una apacible y grata sonrisa. Es todavia mas indefinible que la belleza; es el *molle atque facetum*, que tanto deleitaba á Horacio, al contemplar las pinturas campestres del autor de las *Geórgicas*.

No debe confundírse lo festivo ó jocoso con lo gracioso. Uno de los cuadros mas graciosos que ha imaginado la poesía es el del espanto del niño Astyanax, al asustarse del penacho de su padre. Es graciosa tambien la imágen que encierra la siguiente estrofa:

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

Y la siguiente de Virgilio:

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Anacreonte es el poeta mimado de las gracias; algunas veces le imitaron felizmente nuestros poetas, como puede verse en el romance de Cadalso:

¿Quién es aquel que baja
Por aquella colina, etc.

Bello y tierno, sin que pueda llamarse gracioso, es el siguiente pasaje de Garcilaso:

Busquemos otro llano,
Busquemos otros montes y otros rios,
Otros valles floridos y sombrios
Do descansar, y siempre pueda verte
Ante los ojos mios
Sin miedo y sobresalto de perderte.

Biblioteca Nacional de España

No lo es menos la imágen que presentan estos versos de Villegas:

Jamás el peso de la nube parda,
Cuando amenace en la elevada cumbre,
Toque tus hombros, ni su mal granizo
Hiera tus alas.

§. 241.

La *finura* presenta medio oculto el pensamiento, pero dejando que el lector le penetre con facilidad. Es una de las cualidades que mas gracia comunican al estilo, y una de las que mas nos agradan, por el secreto placer que experimentamos al adivinar por nosotros mismos lo que el autor no dice claramente. La *delicadeza* es la misma finura acompañada de una emocion dulce y tranquila; es la finura del sentimiento. La delicadeza nace espontáneamente del corazon; la finura supone mas bien ingenio. El pensamiento fino se convierte fácilmente en agudo é ingenioso, y el ingenioso degenera muchas veces en sutil y alambicado, y por lo tanto, en afectado y oscuro.

La agudeza de ingenio consiste en descubrir entre los objetos relaciones muy distantes y que difícilmente hubieran percibido la generalidad de los lectores: si estas relaciones son tan ligeras, que cueste algun esfuerzo penetrar el sentido, notándose además cierto minucioso artificio por parte del escritor, el ingenio se convierte en *sutileza*. Los pensamientos muy sutiles reciben el expresivo nombre de *alambicados*. La finura y la delicadeza, que tambien suponen aquel singular discernimiento de percibir entre los objetos relaciones que no distingue el vulgo, se diferencian de la agudeza de ingenio por la mayor espontaneidad.

Fino, y aun ingenioso, es el siguiente elogio á un emperador que hacia la guerra léjos de Roma:

Terrarum dominum propius videt ille, tuoque
Terretur vultus Barbarus et fruitur.

(MART.)

Waller, poeta inglés, que habia hecho el panegírico de Cromwell, cuando Cárlos II recobró el trono tambien compuso versos en elogio del Monarca. Y como este le echase en cara al poeta que eran mejores los versos dedicados al Protector, le contestó Waller: «Los poetas, Señor, tenemos mas acierto en las ficciones que en la realidad.» Una reina preguntó muy azorada á un ministro qué era lo que habia pasado en el Consejo, y respondió el ministro:

Biblioteca Nacional de España

«Cuatro horas, Señora.» Estos pensamientos son finos; los de los ejemplos siguientes son delicados:

Ter sese adtollens, cubitoque adnixa levavit;
Ter revoluta toro est, oculisque errantibus alto
Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque reperta.

(VIRG.)

Y como en la hermosa
Flor de los labios se halló, atrevida
La picó, sacó miel, fuése volando.

(L. MARTIN.)

§. 242.

El estilo *elegante* se presenta engalanado con todas las gracias y bellezas de la imaginacion y del lenguaje. Las figuras de palabra, los tropos, y principalmente la metáfora, la perífrasis, la personificacion y la alegoría, y por último, las comparaciones y descripciones, son los adornos que mas le distinguen. Cuando estos adornos se emplean ya con alguna profusion, el estilo recibe los nombres de *florido, brillante*. El estilo florido y brillante, que conviene á poquísimos asuntos, es el estilo de que mas se abusa, porque con su vano oropel deslumbra al vulgo y conquista fáciles aplausos al escritor.

VII.—MAGNIFICENCIA, SUBLIMIDAD.

§. 243.

Cuando en los adornos de la elocucion encontramos unida á la brillantez la grandeza, cuando á lo espléndido de las imágenes y á la elevacion del pensamiento corresponden la pompa de la frase y la rotundidad del período, el estilo se llama *elevado, magnífico, majestuoso, pomposo, altísono.*

Si la magnificencia de la elocucion sobrepuja á la grandeza del asunto, degenera el estilo en hinchado. Los siguientes versos de Melendez, que recuerdan la introduccion de la oda *Qualem ministrum fulminis*, podrán dar una idea del estilo magnífico:

Cual el ave de Jove, que saliendo
Inexperta del nido, en la vacía
Region desplegar osa

Biblioteca Nacional de España

Las alas voladoras, no sabiendo
La fuerza que la guia;
Y ora vaga atrevida, ora medrosa,
Ora mas orgullosa
Sobre las altas cimas se levanta;
Tronar siente á sus pies la nube obscura,
Y el rayo abrasador ya no la espanta,
Al cielo remontándose segura;
Entonce el pecho generoso, herido
De miedo y alborozo, ufano late;
Riza su cuello el viento,
Que en cambiantes de luz brilla encendido;
El ojo audaz combate
Derecho al claro sol, le mira atento;
Y en su heróico ardimiento,
La vista vuelve, á contemplar se pára
La baja tierra, y con acentos graves
Su triunfo engrandeciendo, se declara
Reina del vago viento y de las aves.
Yo así saliendo de mi humilde suelo
En dia tan alegre y venturoso,
A gloria no esperada,
Dudo, temo, me inflamo, y alzo el vuelo
Do el afan generoso
Al premio corre y palma afortunada.

§. 244.

El estilo *sublime* es un resultado de la magnificencia, de la energía, vehemencia, de la concision y de la sencillez misma, adaptadas á la grandiosidad de los afectos, imágenes y pensamientos. La sublimidad propiamente dicha es, por consiguiente, una cualidad del pensamiento ó de los objetos, mas bien que una cualidad de la elocucion: es la noble elevacion del espíritu hácia lo infinito (§. 12); es «el sonido de las almas grandes».

Fácilmente se conocerá que no debe confundirse el estilo magnífico ó pomposo con el sublime; porque el estilo sublime se aviene con la sencillez, con la vehemencia, con la concision, con la brevedad y hasta con la aspereza de la frase; y nada de todo esto es compatible con la magnificencia y pompa de la elocucion. Demetrio Falereo distinguió ya el estilo magnífico del sublime. Tambien se distinguen generalmente las imágenes, ideas y sentimientos grandes de los sublimes, considerándose en este caso la sublimidad como el mayor grado de grandeza que puede concebir la imaginacion, ó como la *grandeza absoluta* de que habla Kant. Las imágenes y pensamientos se lla-

Biblioteca Nacional de España

man *atrevidos* cuando presentan los objetos con rasgos tan extraordinarios, que parecen traspasar los límites de la naturalidad; v. g.:

La malicia del demonio se iba extendiendo al compás de los siglos.

(P. Marquez.)

Ved cómo se inclinan los cielos para presenciar la reconciliacion del padre con el hijo.

(Schiller.)

Y cavaré con lágrimas las peñas
Que ocultan su sarcófago sagrado.

(Rioja.)

§. 245.

La sublimidad de las imágenes procede de su grande extension, y por esto excita en nuestra alma la idea de lo infinito (§. 12). La obscuridad aumenta la sublimidad de los objetos, porque borrando sus límites, los engrandece, y da lugar á que la imaginacion supla lo que no puede percibirse por medio de los sentidos. La poesía reproduce é idealiza las imágenes de la naturaleza, crea otras nuevas, y por medio de todas ellas expresa y realza la sublimidad de las ideas y de los afectos.

Además de la sublimidad *matemática*, presenta la naturaleza la sublimidad *dinámica*: es fuente de lo sublime todo lo que revela un extraordinario poder. Las elevadas cumbres de los montes, los escarpados precipicios, las cataratas, los volcanes, el mar, el firmamento, las grandes batallas, las tempestades, son para el alma del poeta objetos llenos de sublimidad. Homero nos presenta á los dioses mismos combatiendo unos con otros. La religion inspiró á la poesía sus cuadros mas sublimes: la creacion, el juicio final, el paraíso, el infierno.

EJEMPLOS DE IMÁGENES SUBLIMES.

Commota est, et contremuit terra: fundamenta montium conturbata sunt, et commota sunt, quoniam iratus est eis.

Ascendit fumus in ira ejus: et ignis à facie ejus exarsit: carbones succensi sunt ab eo.

Inclinavit cœlos, et descendit: et caligo sub pedibus ejus.

Et ascendit super cherubim, et volavit: volavit super pennas ventorum.

Et posuit tenebras latibulum suum, in circuitu ejus tabernaculum ejus: tenebrosa aqua in nubibus aëris.

Præ fulgore in conspectu ejus nubes transierunt grando, et carbones ignis.

Et intonuit de cœlo Dominus, et Altissimus dedit vocem suam: grando et carbones ignis.

Biblioteca Nacional de España

Et misit sagittas suas, et dissipavit eos: fulgura multiplicavit, et conturbavit eos.

Et aparuerunt fontes aquarum, et revelata sunt fundamenta orbis terrarum: ab increpatione tua, Domine, ab inspiratione spiritus iræ tuæ.

Misit de summo, et accepit me: et assumpsit me de aquis multis.

(PSALM. XVII.)

In principio creavit Deus cœlum et terram. Terra autem erat inanis et vacua; et tenebræ erant super faciem abyssi: et Spiritus Dei ferebatur super aquas.

Dixit Deus: fiat lux. Et facta est lux.

(GENES.)

Sæpe etiam immensum cœlo venit agmen aquarum,
Et fœdam glomerant tempestatem imbribus atris
Conlectæ ex alto nubes; ruit arduus æther,
Et pluvia ingenti sata læta boumque labores
Diluit; implentur fossæ, et cava flumina crescunt
Cum sonitu; fervetque fretis spirantibus æquor.
Ipse pater, media nimborum in nocte, corusca
Fulmina molitur dextra: quo maxuma motu
Terra tremit; fugere feræ; et mortalia corda
Per gentes humilis stravit pavor: ille flagranti
Aut Atho, aut Rhodopen, aut alta Ceraunia telo
Dejicit; ingeminant austri et densissimus imber;
Nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt.

(VIRG., *Geor.*, I.)

Los cielos, que se cubrieron de luto, resplandecieron viéndole salir del sepulcro vencedor. Descendió el noble triunfador á los infiernos, vestido de claridad y fortaleza; luego, aquella eternal noche resplandeció, y el estruendo de los que lamentaban cesó, y toda aquella tierra de atormentadores tembló con la bajada del Salvador. Allí se turbaron los poderosos de Moab, y pasmáronse los moradores de Canaan.

(FR. L. DE GRANADA.)

Y entre las nubes mueve
Su carro Dios, ligero y reluciente,
Y horrible son conmueve;
Relumbra fuego ardiente,
Treme la tierra, humíllase la gente.

(FR. L. DE LEON.)

Alto y feroz rugido
La sed de guerra y la sangrienta saña
Anuncia del leon; con bronco acento,
Ensordeciendo el eco en la montaña,
A devorar su presa
Las águilas se arrojan por el viento.
Solo la sierpe vil, la sierpe ingrata,
Al descuidado seno que la abriga
Callada llega, y ponzoñosa mata.
Las víboras de Alcides,

Biblioteca Nacional de España

Son las que asaltan la dorada cuna
De tu felicidad. Despierta, España,
Despierta, ¡ay Dios! y tus robustos brazos,
Haciéndolas pedazos,
Y esparciendo sus miembros por la tierra,
Ostenten el esfuerzo incontrastable
Que en tu naciente libertad se encierra.

. . . . . .

. . . . . .

Alzase España, en fin; con faz airada
Hace á Marte señal, y el dios horrendo
Despeña en ella su crujiente carro.
Al espantoso estruendo,
Al revolver de su terrible espada,
Léjos de estremecerse, arde y se agita,
Y vuela en pos el español bizarro.

(QUINTANA.)

§. 246.

La sublimidad de los afectos pertenece al órden moral. Cuando sobreponiéndose el hombre á sus pasiones y á los intereses de la tierra, parece que tiende á romper los lazos que sujetan su libre arbitrio; al ver triunfantes la ley moral y la dignidad humana, experimenta el alma una conmocion mas noble y mas profunda que la que podrian causarnos los mas grandiosos espectáculos de la naturaleza. Sócrates, Escévola, Régulo, Guzman el Bueno, han conquistado la admiracion y el respeto de las generaciones con el esclarecido ejemplo de sus virtudes. Los mártires, exclamando en medio de los tormentos: *Soy cristiano*, recuerdan el mas sublime de los sacrificios, cumplido para la redencion de los hombres en la cumbre del Gólgota.

La expresion de los afectos sublimes es generalmente simple y concisa. Una sola palabra, el silencio mismo, una contestacion sencilla ó festiva, bastan á veces para revelar todo el temple de las almas grandes. Pero en la mayor parte de estos casos, para que esos breves rasgos produzcan la impresion de lo sublime, es preciso que la situacion esté preparada de antemano, como se observa principalmente en la literatura dramática. Las palabras de César, ofreciendo á Cina su amistad, el tan celebrado *Qu'il mourut*, el *Medea superest*, el grito de venganza de Macduff al exclamar: *Macbeth no tiene hijos*, todas estas sublimes pinceladas no son mas que el resúmen, la última palabra, si así puede decirse, de una situacion dramática determinada. Edipo

Biblioteca Nacional de España

dice á sus hijos: «*Acercáos, abrazad á vuestro.....*» La voz espira en sus labios, y en esta reticencia consiste la sublimidad. No menos sublime es el silencio de Dido, cuando sin contestar á Enéas, se encamina al bosque donde estaba gimiendo la sombra de su primer esposo Siqueo. Longino cita el caso de aquel pintor famoso que en el cuadro del *sacrificio de Ifigenia* cubrió con un velo el rostro de Agamenon.

Véase, por último, cómo la sublimidad de los afectos puede estar expresada por un dicho, en apariencia ligero ó festivo. Malesherbes, al salir de la cárcel para dirigirse á la guillotina, tropieza, y dice: *De muy mal agüero es este tropezon: un romano se metería en casa corriendo.* «A uno que le decia á Leónidas, antes de la batalla contra el innumerable ejército de los persas: *Nos taparán el sol sus saetas; Mejor*, le respondió, *que asi pelearemos á la sombra.* A otro que le dijo temeroso: *Ya están los enemigos cerca de nosotros*, le respondió: *Y nosotros cerca de ellos.*» (Capmany.)

§. 247.

La sublimidad de los pensamientos se refiere á un tercer órden de belleza: la belleza intelectual. Una gran verdad, un principio que entrañe ilimitadas consecuencias, todo pensamiento que revele la fuerza poderosa del genio, nos admira, nos conmueve. Arquímedes pidiendo un punto de apoyo para mover el universo, expresaba un pensamiento sublime.

Muy frecuentemente los pensamientos sublimes se presentan por medio de una imágen; pero no hay duda de que sin perder su forma abstracta pueden conservar la sublimidad. De este modo enérgico y sublime se expresa en los *Salmos* y en el *Deuteronomio* el inmenso poder de Dios: *Et transivi, et ecce non erat;—Dixi: ubinam sunt?* ¡Cuánta sublimidad no encierran tambien aquellas sencillas palabras: *Ego sum qui sum!* San Agustin dice de Dios: *Patiens quia æternus.* Massillon empieza el elogio fúnebre de Luis XIV, llamado el Grande, con la siguiente exclamacion: *¡Solo Dios es grande, hermanos mios!* No puede hablarse de la sublimidad de los pensamientos sin que involuntariamente asalte la memoria de la admirable página en que Pascal explica tan perfectamente la inmensidad del universo; concluyendo de esta suerte: «Todo lo que del mundo vemos no es mas que un punto imperceptible en el inmenso seno de la naturaleza; ninguna idea se acerca á la extension de sus espacios; por mucho que abultásemos nuestros conceptos, no produciríamos mas que átomos en comparacion de la realidad de las cosas; es una esfera sin límites, cuyo centro se halla en todas partes, y la circunferencia en ninguna.

Biblioteca Nacional de España

VIII.—ESTILO FAMILIAR, JOCOSO, SATIRICO, HUMORISTICO.

§. 248.

El estilo familiar supone llaneza y confianza con las personas á quienes nos dirigimos; es el estilo de las conversaciones y de las cartas entre amigos. No debe confundirse con el estilo sencillo; el estilo familiar puede ser muy figurado, y carecer, por lo tanto, de sencillez. Por otra parte, el estilo sencillo puede ser grave, patético, elevado, sublime; y ninguna de estas cualidades es hermanable con la familiaridad.

En el género epistolar y en la comedia tiene cabida la familiaridad del estilo, que por regla general debe excluirse de las demás composiciones literarias. Y aun en la comedia misma y en las cartas destinadas al público, jamás debe convertirse la familiaridad en bajeza, en desaliño, en vulgaridad.

§. 249.

En el estilo *jocoso* ó *burlesco* respira la alegría. El escritor festivo descubre la parte risible de las cosas del mundo, y nos hace participar de su buen humor. La agudeza de ingenio es cualidad preponderante en los escritores de esta especie. La incoherencia de las ideas, el contrasentido, la exageracion de las imágenes y sentimientos, y la misma discordancia de la frase, cuando provienen de la intencion maliciosa, y no de la ignorancia ó descuido del escritor, bastan á veces para desarrugar el ceño de las personas mas graves y formales. El estilo festivo se convierte fácilmente en *chocarrero, bufon* y *grosero*, siempre que empeñándose en hacer reir á toda costa, no acierta el escritor á encerrarse dentro de los límites de la honestidad y del buen gusto.

El estilo festivo goza de mas libertad todavía que el estilo poético, pues como sabemos que el escritor habla de burlas, consentimos de buen grado en permitirle que se entregue á los mas extravagantes caprichos del ingenio. Por esta razon, en el estilo jocoso, al lado de las voces anticuadas, cultas y poéticas, colocamos las mas vulgares y prosáicas: ora tropieza embarazosa la frase llena de hiatos y sonsonetes, ora corre fácil ó retumbante, parodiando la melifluidad afeminada ó la majestuosa pompa del período. El pensamien-

Biblioteca Nacional de España

to profundo se enlaza con el trivial ó con el falso; la imágen sublime con la imágen vulgar; la grandeza del sentimiento con la humildad de la expresion. Empléanse con frecuencia en el estilo jocoso los tropos fundados en la semejanza, la ironía, la alusion, la perífrasis, la hipérbole, la antítesis, los juegos del vocablo. Cervántes es el primero de los escritores festivos; Quevedo y Góngora son menos delicados. En los graciosos de nuestras comedias y en nuestras novelas y romances burlescos rebosan abundantemente las sales y donaires de Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière.

§. 250.

El estilo *satírico* es con frecuencia familiar y jocoso, pero á veces es acre, mordaz, y tambien grave, vehemente, elevado. Se llama *satírico* el estilo que empleamos en la censura y burla de los defectos y vicios de los hombres.

El estilo *humorístico* nace de la mezcla de lo poético con lo prosáico, de lo tierno y patético con lo mordaz é irónico, de lo terrible y sublime con lo risueño y festivo. Los alemanes é ingleses han sobresalido en este género, propio de su clima áspero y de su cielo nebuloso. Larra en algunos de sus artículos, y Espronceda en el *Diablo mundo*, pagaron tributo á la moda ó necesidad literaria de nuestra época.

El estilo jocoso debe emplearse como un medio de trasmitir agradablemente la instruccion ó de causar una impresion moral determinada. El placer de lo verdaderamente bello y poético es de suyo moral; mas el placer de lo agradable y ridículo tiene algo de sensual ó de frívolo. El abuso de la burla, de la ironía y de la sátira mata el entusiasmo y los mas nobles sentimientos del ánimo; y los hombres y los pueblos que nada admiran y que por nada se entusiasman, alimentan en su pecho los gérmenes de la corrupcion. El escepticismo y la maldad se valen de la risa, de la ironía y de la sátira para insinuarse en los corazones. La mayor parte de los escritores humorísticos se complacen en desgarrar las entrañas con la viva pintura de los males humanos, no para que desprendida el alma de los objetos terrenos, vuele al cielo llena de esperanza, sino para entregarla indefensa á los horrores de la desesperacion. Voltaire divierte y repugna; Byron y Heine fascinan y matan. A pesar de lo dicho, y sin desconocer que el género humorístico es, digámoslo así, el bello ideal de la extravagancia, creemos que puede emplearse en épocas de frivolidad y escepticismo, para levantar los abatidos ánimos á las regiones de la fe, de la moral y de la poesía.

Biblioteca Nacional de España

IX. — DENOMINACIONES QUE LOS RETORICOS ANTIGUOS DIERON AL ESTILO.

§. 251.

Ciceron y Quintiliano dividen el estilo en *sencillo* ó *ténue*, *medio* ó *templado*, y *grave* ó *sublime*. Esta division, tan generalmente adoptada en las escuelas, se funda en el grado de elevacion que imprime el tono en el estilo, y ha sido muy exactamente comparada con los tonos y claves de la música.

El estilo *sencillo* se definió ya; el *medio* correspondia al que antes llamamos elegante y florido, y bajo el nombre de *sublime* (*gravis*, *uber*, *copiosus*, *grandis*, *robus*, etc.) comprendian el *enérgico*, el vivo, el vehemente, el patético, el magnífico y el sublime propiamente dicho.

Ciceron propone como ejemplo de estilo sencillo su oracion *Pro Cæcina;* como ejemplo de estilo templado, la oracion *Pro lege Manilia*, y como ejemplo de estilo sublime la que pronunció en defensa de Rabirio. Tanto Ciceron como Quintiliano sabian muy bien que en una obra de alguna extension se combinaban estos tres géneros de estilo, y que entre estos tipos fundamentales habia distintas é inapreciables gradaciones (*intervalla*), *como sucede con los vientos*. Decian que el estilo ténue predominaba en el género didáctico, que el templado era propio de los asuntos agradables, y el grave ó sublime de los que por su importancia agitaban las pasiones: que el primero era el lenguaje de la razon fria; el segundo, el de la imaginacion; el tercero, el de la sensibilidad fuertemente excitada: reconocian, por último, que la verdadera elocuencia consistia en aplicar convenientemente el estilo al asunto.

Demetrio Falereo habia dividido el estilo en *ténue*, *magnífico*, *elegante* y *grave*. Macrobio adoptó esta division, combatida por Proclo. En las escuelas de retórica ha prevalecido la division en tres géneros, hasta que en algunas obras modernas ha sido tratada con un desden injustificable. Las páginas del *Orator* (III–V, XIX–XXVIII), en que Ciceron habla de esta materia, son de lo mas juicioso y elocuente que su insigne pluma produjo. Con igual elevacion y buen criterio se expresa tambien Quintiliano (XII, 10). Para no atribuir á los antiguos, errores en que no incurrieron, pueden consultarse además el libro cuarto de la retórica *ad Herennium* (VIII–XI); el lib. VII, cap. 14 de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, y el art. 1.°, cap. III, lib. III del *Tratado de bellas letras* de Rollin. Luzan y Capmany interpretan con fidelidad las ideas de los grandes maestros de Grecia y Roma.

Biblioteca Nacional de España

§. 252.

Tambien divide Quintiliano el estilo en *ático, asiático* y *rodio*. Da el nombre de *ático* al correcto y limpio, que desecha todo lo vano y redundante; el de *asiático* al hinchado y copioso; y el de *rodio* al que no es tan conciso como el ático ni tan abundante como el asiático. Siguiendo el ejemplo de Ciceron, prefiere el estilo ático á los demás, y propone como principal modelo á Demóstenes.

Ni Ciceron ni Quintiliano definen de un modo preciso lo que entienden por estilo ático y por estilo asiático. *Mihi autem orationis differentiam fecisse et dicentium et audientium naturæ videntur: quod Attici, limati quidem et emuncti, nihil inane, aut redundans ferebant; Asiana gens, tumidior alioqui atque jactantior, vaniore etiam dicendi gloria inflata est. Tertium mox, qui hæc dividebant, adjecerunt genus Rhodium: quod velut medium esse atque ex utroque mixtum volunt: neque enim Attice pressi, neque Asiane sunt abundantes; ut aliquid videantur habere gentis, aliquid auctoris.* (Quint., xii, 10.) De estas palabras de Quintiliano se deduce que carece de razon Heineccio al afirmar que la division del estilo en lacónico, ático, rodio y asiático se refiere solamente *ad quantitatem*, es decir, al mayor ó menor grado de concision ó abundancia. Léase por completo el citado pasaje de Quintiliano y los párrafos octavo y nono del *Orator* de Ciceron. En el dia la voz *aticismo* se emplea para indicar la correccion, la pulidez, la correcta elegancia, el buen gusto del estilo.

Biblioteca Nacional de España

PARTE SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

DIVISION.

§. 253.

La poesía, como arte de lo bello, entra por completo en la esfera de la literatura. La oratoria, la historia, las obras morales, las ascéticas, las políticas, los diálogos y cartas, y los mismos tratados puramente didácticos, por lo que respeta á la forma, pertenecen tambien al arte, no obstante que su fin directo sea la investigacion y transmision de la verdad ó su aplicacion útil á la vida del hombre (§§. 1 y 2). Habiendo ya expuesto todo lo relativo á la elocucion, corresponde tratar ahora de las reglas peculiares de los distintos géneros de composiciones literarias.

Dividirémos esta segunda parte en las siguientes secciones:

1.ª Arte poética.

2.ª Oratoria.

3.ª Obras doctrinales.

Biblioteca Nacional de España

SECCION PRIMERA.

ARTE POÉTICA.

LIBRO PRIMERO.

DE LA POESÍA EN GENERAL.

§. 254.

Puede decirse que la poesía es la expresion de lo bello por medio de la palabra sujeta á una forma artística.

Esta definicion no es suficientemente clara, porque no tenemos una idea clara de la belleza ni es fácil darla; pero á lo menos tiene la ventaja de no ser inexacta, como la mayor parte de las generalmente adoptadas.

Blair, al definir la poesía «el lenguaje de la pasion y de la imaginacion animadas, formado por lo comun en números regulares», no la distingue perfectamente de la elocuencia, y define mas bien la elocucion poética. La poesía no depende ni del lenguaje ni del estilo; depende del fondo de la obra, está en la idea misma, en el modo de concebir y de sentir. Otros, con Aristóteles, quieren que consista en la *imitacion*, ó en la *imitacion de la bella naturaleza*; otros en la *ficcion*. Bacon dice que la poesía es obra de la imaginacion; que imita la naturaleza, pero exagerándola y reuniendo séres que no se hallan reunidos en ella. «La poesía no es mas que una historia fingida ó fábula.» (*De Dig. et Aug. Scient.*, II, 1.) Casi de la misma manera la habia considerado el marqués de Santillana. «E ¿qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar *gaya* sciencia llamamos), sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas, é scandidas por cierto cuento, pesso é medida?» Platon la ha-

Biblioteca Nacional de España

cia consistir en el entusiasmo, comparando al poeta con las bacantes, y Horacio da el nombre de poeta.

Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os
Magna sonaturum.....

I. —DEL FONDO DE LA OBRA POÉTICA.

§. 255.

Dios, el hombre, la naturaleza; el mundo intelectual, el mundo moral, el mundo físico; los afectos mas delicados, las pasiones mas vehementes, los acontecimientos de la vida, la historia, todo lo que puede interesar á la imaginacion y al sentimiento entra en el dominio de la poesía. Su campo es tan extenso como el de la ciencia; la ciencia aspira á la verdad, la poesía á lo bello, que, segun Platon, no es mas que el *resplandor de lo verdadero.*

La poesía no tiene otro objeto que causar el placer puro de la belleza. Instruye y moraliza indirectamente, porque la verdad y la moral son inseparables de la verdadera belleza; pero desde el momento que, abandonando la libre esfera del arte, se propone por fin directo la instruccion ó la moral, pierde su esencial carácter, y degenera en prosáica. «Lo bello se siente, y no se define. Hállase en todas partes; dentro de nosotros y fuera de nosotros, en las perfecciones de nuestra naturaleza y en las maravillas del mundo sensible, en la energía independiente del pensamiento solitario y en el órden público de las sociedades, en la virtud y en las pasiones, en la alegría y en las lágrimas, en la vida y en la muerte.» (Royer-Collard.)

§. 256.

La poesía ha de expresar lo mas sustancial de la vida del hombre, presentándole siempre en lontananza el noble fin para que fué creado. Aunque su fin directo no sea la investigacion de la verdad, la verdad debe constituir su fondo. Por esta razon, en todas las poéticas se halla contenido el principio que tan felizmente expresó Boileau de que no hay belleza sin verdad, y que ha reproducido la filosofía alemana, diciendo que la poesía debe ser mas verdadera que la historia y que la ciencia misma (§§. 42, 43 y siguientes).

No merece refutarse en nuestros dias la idea de que la poesía es una cosa

Biblioteca Nacional de España

trivial, un pasatiempo agradable ó un hermoso ropaje, bueno solamente para agradar á los ojos y satisfacer la vanidad. Si esto fuese la poesía, ni el sentimiento de los pueblos habria comparado á los poetas con los dioses, ni se hubieran erigido templos á la gloria de Homero.

§. 257.

No se limita la poesía á reproducir ó imitar el mundo sensible; lo engrandece, lo embellece, aclara sus misterios; rompe los límites de lo real, y remonta su vuelo hasta las esferas de lo ideal, de lo posible. Solo en este sentido puede decirse que el poeta crea, y que la ficcion ó invencion es esencial en la poesía (poeta, creador, inventor, trovador).

La escuela de la imitacion dió lugar á que se confundiese la vulgaridad con la naturalidad, y á que, prescindiendo del fondo, se diese una importancia desmedida á la parte técnica ó mecánica del arte.

§. 258.

La poesía conserva un lugar intermedio entre lo individual y lo abstracto, entre el pensamiento vulgar y el pensamiento científico. Su elemento propio es la imaginacion. El vulgo no ve mas que los fenómenos, los hechos; la ciencia generaliza, y desprendiéndose de los hechos, formula leyes, principios; la poesía hace que se reflejen estos principios en un hecho individual, visible, y forma de ellos creencias y sentimientos generales.

La poesía, apartándose del pensamiento vulgar, *espiritualiza* el mundo físico. Donde el hombre *positivo* no ve mas que las propiedades y leyes de la materia, halla el poeta una fuente inagotable de dulces sentimientos y elevados conceptos. Por otra parte, *materializa* en cierto modo las ideas y sentimientos por medio de la imaginacion artística: los principios abstractos de la ciencia, y los afectos, se representan al espíritu como encarnados en la imágen ó representacion ideal del mundo exterior.

§. 259.

La poesía debe tener un carácter eminentemente nacional, y popular en el buen sentido de esta palabra. El poeta vive de las creencias, de los sentimientos, de los recuerdos, de las glorias de su país. Cuando la nacion muere, cuando se rompe el lazo que

Biblioteca Nacional de España

estrechaba las individualidades, disolviéndose la entidad llamada patria, el poeta enmudece, y arranca de su arpa tristes y desacordes lamentos.

Cuando la poesía se hace intérprete de sentimientos de otras épocas y de otros paises, renuncia á su imperio, y vive como desterrada en su propio suelo. Esto es lo que aconteció en parte á la literatura clásica moderna. En el estado actual de las letras, es útil que el poeta estudie todas las literaturas, no para hacerse esclavo de ninguna, sino mas bien para conservar ó recobrar su propia independencia, y para el mayor adelantamiento de la literatura nacional. La imitacion servil de la poesía greco-latina fué causa de que en parte quedase ahogada en su cuna la poesía nacional. No contentos los poetas eruditos con dar cabida en sus obras á los dioses del Olimpo con todo su cortejo de faunos, ninfas y tritones, miraron con predileccion los asuntos de la mitología y de la historia antigua; los venerandos objetos de nuestra religion fueron considerados incapaces de llenar el vacío de las divinidades paganas, y condenóse la historia nacional al olvido mas profundo. La poesía popular, huyendo de los salones y de las universidades, pidió un refugio al teatro, y los aplausos del vulgo la compensaron en parte del injustificable desden de los sábios.

§. 260.

El poeta deberá estudiar, por consiguiente, todo cuanto pueda darle un conocimiento profundo de la nacion en que vive, y del hombre en general: el suelo de su patria, sus monumentos, sus tradiciones, sus cantos populares, sus crónicas, sus costumbres, sus creencias, la historia universal, la filosofía, la religion.

Solo nutriendo su entendimiento con una instruccion sólida, con la contemplacion asídua de la naturaleza y del hombre, y con la antorcha de la fe, podrá elevar su espíritu al Autor de todo lo creado, y evitar que se convierta la poesía en un estéril juego de palabras.

§. 261.

Ni las combinaciones frias del cálculo, ni el procedimiento cauto y pausado de la razon pueden dar vida á las obras poéticas, hijas siempre de la inspiracion. El poeta, en los momentos en que el entusiasmo le arrebata, todo lo penetra de una mirada, y como por encanto halla dibujada la obra en su imaginacion.

Por esta razon, todos los pueblos han considerado al poeta como dócil ins-

Biblioteca Nacional de España

trumento de un poder sobrenatural, que le dicta sus cantos (musa, númen). Y esto mismo explica por qué á veces las personas de mas conocimiento y de mas delicado gusto son incapaces de producir una mediana poesía, y por qué no en todos los momentos ni en todas circunstancias se halla el poeta en disposicion de crear. No desconocieron esta verdad los antiguos cuando decian: *Poeta nascitur.*

§. 262.

Se ha dicho con razon que la poesía es el arte universal. Por medio de las imágenes, de la descripcion y de la narracion, ofrece al espíritu la idea de los objetos materiales, con menos precision, pero con tanta viveza como la arquitectura, la escultura y la pintura. No puede presentar un conjunto de objetos que por yuxtaposicion en el espacio produzcan una impresion *simultánea;* mas puede presentarlos *sucesivamente* con toda la riqueza de sus pormenores, consiguiendo, sin embargo, que el alma perciba de un modo evidente la unidad del cuadro. Las artes plásticas deben concretarse á un momento dado; la poesía recorre el tiempo y describe el movimiento.

La poesía entra tambien en los dominios de la música, haciendo que nuestra imaginacion perciba (nombrando ó describiendo) las armonías y variados sonidos de la naturaleza, favoreciendo la transmision del sentimiento por medio de la armonía imitativa, y dando finalmente al elemento material del lenguaje una forma artística (versificacion), sujeta, aunque de un modo imperfecto, á las leyes de la melodía y del ritmo.

II.—DE LA FORMA DE LA OBRA POÉTICA.

§. 263.

La poesía es un arte puramente intelectual; el espíritu se dirige directamente al espíritu por medio del lenguaje, substituyendo las formas espirituales á las formas sensibles de las demás artes. El lenguaje no constituye los materiales de la poesía, no equivale al mármol ó á los colores en la escultura ó en la pintura, ni al sonido en la música; no es mas que un *simple medio de transmi-*

Biblioteca Nacional de España

sion, un signo casi enteramente convencional, pero no un representante natural é inmediato de la idea. Este carácter *inmaterial* es el que esencialmente distingue á la poesía de las demás artes de lo bello.

El *plan* de la obra y la *elocucion* constituyen, digámoslo así, su forma interna, que hace resaltar el poeta, dando tambien una forma artística al lenguaje ó elemento exterior, por medio de la *versificacion*.

1.—PLAN.

§. 264.

Una vez meditado bien el asunto y reunidos los materiales que han de constituir la obra, debe procurarse que esta sea íntegra, que nada falte ni que nada sobre.

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

El fin particular de la obra determina lo que en ella debe admitirse y lo que debe desecharse.

§. 265.

Es condicion esencial de toda obra poética la *unidad* en la *variedad*. Una série de pensamientos ó de hechos no enlazados por una idea general que los armonice y vivifique no podrán constituir jamás una verdadera obra artística. La obra poética ha de formar un todo orgánico, en el cual, al propio tiempo que se distinga perfectamente cada una de las partes, se perciba la armonía y conformidad del todo. *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* (S. Agust.)

En la poesía lírica domina un sentimiento ó una idea, en la épica y dramática se desenvuelve una accion. En las obras de la arquitectura y de la música es mas fácil la demostracion de este principio.

§. 266.

Una buena distribucion y colocacion de partes, y su armoniosa proporcion, es otra de las primeras condiciones de todo poema, desde el mas sencillo epigrama hasta la epopeya mas grande y

Biblioteca Nacional de España

mas elevada. Cuanto mayor es la extension del poema, tanto mayor cuidado exige esta parte importantísima.

Toda obra poética ha de tener la buena proporcion y regularidad de una figura hermosa ó de un buen edificio.

§. 267.

Mas ni la unidad ni el método han de manifestarse en la obra poética como un producto de la razon y de las inflexibles leyes de una rigurosa lógica. El método ha de ocultarse de manera, que aparezca el todo como una creacion libre de la imaginacion. De lo contrario, la obra degeneraria en prosáica.

Las partes deben conservar cierta independencia y cierto aparente desórden. No aparecerá el poeta como teniendo la vista constantemente fija en el fin á que se dirige. Al contrario, sus pasos han de ser libres y desembarazados, como si no se encaminase directamente á ningun punto, y solo intentase recrear su vista en los sitios mas deliciosos. La razon debe dirigir el vuelo, pero no cortar las alas de la fantasía.

§. 268.

Por esto en las obras de las bellas artes es absolutamente indispensable la *espontaneidad*. Desde el momento en que se descubriese al poeta luchando con las dificultades del asunto ó de la forma, todo el encanto quedaria desvanecido, y experimentaria el ánimo una penosa impresion.

Sentimos un placer al ver una dificultad vencida, pero es preciso que el triunfo del hombre sobre la naturaleza sea completo.

De todos modos, nunca debe confundirse el placer de la dificultad vencida con el de la belleza, pues de lo contrario, los *acrósticos* y *laberintos* serian las mejores poesías.

§. 269.

Las partes secundarias, los mas insignificantes pormenores, todo debe interesar vivamente en una obra poética: ha de ponerse mucho cuidado en que el interés vaya creciendo desde el principio hasta el fin. A medida que el lector adelanta, va siendo mas

Biblioteca Nacional de España

exigente, y es mas fácil el cansancio. Esta es la razon de que, por regla general, la introduccion de las obras deba ser modesta y tranquila, y el final vivo y animado.

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

Esta regla del interés gradual solo es aplicable á las artes que se desenvuelven por sucesion en el tiempo, como la pintura y la música. No cabe aplicarla á las que se desenvuelven en el espacio.

2.—ELOCUCION POÉTICA.

§. 270.

Entendemos por *elocucion poética* el estilo propio y en cierto modo característico de la poesía. Es, por decirlo así, la poesía de la expresion.

La elocucion poética es una consecuencia natural del modo de concebir el poeta, al propio tiempo que un efecto del arte.

«Se supone, dice Blair, el ánimo del poeta avivado por algun objeto interesante, que enciende su fantasía ó empeña su corazon, y de consiguiente comunica á su estilo una elevacion peculiar acomodada á sus ideas, y muy diferente del tono de expresion que es natural al hombre en su estado de alma ordinario.»

§. 271.

Lo que principalmente distingue la elocucion poética de la prosáica son las imágenes. La prosa se contenta con trasmitir el pensamiento de una manera clara y general; la poesía le individualiza, y se esfuerza en hacerle visible. Por esta razon el poeta describe á menudo, y emplea con frecuencia la comparacion, la alegoría, la personificacion, los tropos de palabra, principalmente la metáfora, la hipérbole y todas las figuras que mas ó menos dependen de la fantasía.

En prosa diriamos: «El pensamiento y el lenguaje tienen una relacion íntima.» Schiller expresó de una manera sumamente poética la misma idea diciendo: «El pensamiento y el lenguaje son dos hermanos mellizos.»

Las imágenes agradan y deslumbran, por cuya razon los poetas de acalo-

Biblioteca Nacional de España

rada fantasía fácilmente incurren en el abuso. En algunas composiciones de Ovidio, en que deberia predominar el sentimiento, un gusto delicado y correcto exigiria menos superabundancia de imaginacion. No están exentos de este defecto muchos de los mejores dramaturgos españoles. El ejemplo de Victor Hugo ha contribuido á propagarle en nuestros tiempos.

§. 272.

La elocucion poética ha de estar animada por el sentimiento que conmueve dulcemente al poeta en presencia de lo bello. La mayor parte de las figuras patéticas se usan tambien mucho mas en la poesía que en la prosa, especialmente el dialogismo y la apóstrofe. Sin embargo, algunas de estas figuras son mas propias de la elocuencia, y producen un tono declamatorio, siempre que no se emplean con suficiente cautela.

§. 273.

La poesía emplea con cierta profusion los epítetos y la perífrasis. El epíteto presenta el objeto con mas viveza y bajo el aspecto mas favorable, siendo de tal naturaleza el efecto que produce, que basta un buen epíteto para que un objeto quede vivamente esculpido en la fantasía (§. 118). Los mismos efectos produce la perífrasis.

Lo que para la prosa es indiferente ó inútil, tiene en poesía una importancia extraordinaria. La perífrasis se emplea muchas veces con el simple objeto de ennobiecer la expresion; la escuela clásica ha abusado de esta figura hasta el extremo de hacerse ininteligible para las personas no eruditas.

§. 274.

Por otra parte, la diccion debe ser muy concisa. El poeta debe suprimir muchas ideas intermedias, y principalmente las conjunciones, las transiciones formales, las amplificaciones sin importancia poética, y en general todas las figuras que suponen artificio lógico, gramatical ó retórico y que son mas propias del que raciocina con entera frialdad y calma.

Biblioteca Nacional de España

§. 275.

La imaginacion acalorada no presenta las ideas siguiendo un encadenamiento lógico rigoroso. De aquí la mayor libertad de hipérbaton que distingue la elocucion poética de la prosáica. Horacio, en su oda *Qualem ministrum fulminis alitem*, da una muestra de la extraordinaria libertad que se permitian en este punto los latinos, y que con tanto acierto imitaron algunos de nuestros excelentes líricos. Seria intolerable en la prosa la construccion de los siguientes versos de Rioja:

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

Nuestros clásicos en este punto han incurrido tambien, y no pocas veces, en la afectacion, desviándose demasiado de la encantadora sencillez, que realza el mérito de los romances, y de algunos trozos altamente poéticos de nuestras antiguas comedias. Sin embargo, la buena frase poética tiene un corte y giro especial, que solo puede aprenderse con la frecuente lectura de sus obras.

Por licencia poética, ya por vía de ornato, ya por las exigencias del metro, se han consentido y han quedado sancionadas por el uso ciertas infracciones de las reglas de concordancia y régimen, como se comprueba con los siguientes ejemplos:

Artículo femenino por el masculino.

Semeja y su fragancia
La aroma mas subida.
(MELENDEZ.)

Supresion del artículo.

Los surcos se vuelven
Sepulcro á tiranos.
(ARRIAZA.)

Alteraciones en el régimen.

Una en medio las aguas.
(MELENDEZ.)

Viéronte y *te* temblaron.....
Ese tu Salvador *que* suspiramos.....
Hasta dentro *en* palacio, en los reales.....
(CARVAJAL.)

Biblioteca Nacional de España

Y *en* pios é inocentes ejercicios
Santificas tu ocio.....
Y el alma henchida *en* celestial consuelo.....
(JOVELLANOS.)

Y sus mármoles abre *á* recibirme.....

Y cuando mi patria logre
La felicidad que espera,
Su nuevo Augusto hallará
Marones que le *celebren*.
(MORATIN.)

En la gramática de Salvá y en el *Arte poética* de D. Manuel Milá y Fontanals se encontrarán mas ejemplos, tanto de estas como de las demás licencias poéticas.

§. 276.

Embellecen además la elocucion poética la repeticion artificiosa de ciertas palabras y pensamientos, y los cortes simétricos de la cláusula; v. gr.:

Filis un tiempo mi dolor sabia;
Filis un tiempo mi dolor lloraba:
Quisame un tiempo; mas agora temo,
Temo sus iras.
Asi los dioses con amor paterno,
Asi los cielos con amor benigno,
Nieguen al tiempo que feliz volares
Nieve á la tierra.

En el *paralelismo*, que es uno de los caractéres de los poemas bíblicos, la correspondencia de los sonidos entre sí guarda consonancia con la correspondencia de las ideas. Divídese la cláusula en dos miembros de igual extension; y en el segundo se repite el pensamiento del anterior, ó se expresa un pensamiento contrario; v. gr.:

In tribulatione mea invocavi Dominum;—et ad Deum meum clamavi;—et exaudivit de templo sancto suo vocem meam;— et clamor meus in conspectu ejus introivit in aures ejus.

Las heridas de un amigo son saludables;—los besos de un enemigo son envenenados. (PROV., 27, v. 6.)

Homero repite de intento ciertos pensamientos, y tambien han hecho uso de este adorno algunos poetas dramáticos contemporáneos. Es mas propio de algunas composiciones líricas, en que naturalmente se renuevan con frecuencia la imágen ó el afecto que embargan al poeta.

Biblioteca Nacional de España

§. 277.

Ultimamente, el uso ha consagrado para la poesia muchísimas voces que serian un defecto en la prosa, permitiendo por licencia poética suma libertad en el uso de los arcaismos y neologismos, así como ciertas alteraciones en la ortografía de las palabras. Las voces *riente*, *almo*, *concento*, *undísono*, *flamígero*, *do*, etc., tan usadas en poesía, adolecerian de afectacion en la prosa, por muy elevado que fuese el estilo. Al contrario, muchísimas voces del lenguaje familiar son indignas de la poesía. En opinion del Señor Martinez de la Rosa, la voz *pelo* deslucc los siguientes versos de Rioja:

Ornato, lustre y vida
Del mas hermoso *pelo*
Que corona nevada y tersa frente.

EJEMPLOS DE LICENCIAS POÉTICAS.

Arcaismos.

De la inmortal corona que te *atiende*.
(JOVELLANOS.)

Y avaro el sol se niega á su *hemisfero*.
(FORNER.)

Y dél hablando *estó*.
(MELENDEZ.)

Latinismos.

Y las aves *altígeras* del cielo.
(ERCILLA.)

Y á *velar* tus encantos vencedores
Bajen en crespas ondas tus cabellos.
(QUINTANA.)

Neologismos.

Murmullante te afanas.
(MELENDEZ.)

Los dorados *undívagos* cabellos.
(MORATIN.)

Alteraciones ortográficas.

Al fin, de un *infelice*
El cielo hubo piedad.
(MELENDEZ.)

Biblioteca Nacional de España

Y se juzga seguro en su *altiveza.*

(SAAVEDRA.)

Entonce el pecho generoso herido.....
Órden, belleza, *variedá* extremada.....

(MELENDEZ.)

Hierven *hora* en mi pecho.....
Por su *nudez* de frio.....

(MELENDEZ.)

Rastrando van por las desiertas calles.

(M. DE LA ROSA.)

Un valor tan *insine*.....

(HERRERA.)

De *espíritus* que dichosa.....

(MELENDEZ.)

§. 278.

El diccionario poético, sujeto á los caprichos del uso, varia notablemente, segun el gusto de la época. No conviene limitarle demasiado, porque además de empobrecerle, se debilita, por el mucho abuso que necesariamente debe hacerse de la perifrasis, de la metáfora y de la expresion indirecta en general. Pero tampoco debe pretenderse confundirle con el de la prosa, y menos con el de la prosa familiar.

Herrera se lamentaba en sus tiempos de la estrechez en que se habia encerrado el lenguaje poético, é hizo nobles esfuerzos para enriquecerle y comunicarle energía. En nuestros dias se ha manifestado la tendencia contraria de confundir, bajo el pretexto de una mal entendida naturalidad, el lenguaje de la poesía con el de la prosa.

3.—VERSIFICACION.

§. 279.

La costumbre antiquísima de unir la música con la poesía obligó á distribuir el lenguaje en periodos y frases de una extension simétrica y proporcionada, de manera que se adaptase perfectamente al ritmo musical. De aquí dimana probablemente el origen de la versificacion.

Todo lo relativo al mecanismo de la versificacion es objeto del arte métrica.

Biblioteca Nacional de España

§. 280.

La versificacion, dando al sonido, elemento exterior y material de la poesía, una forma artística, realza, como se dijo, la belleza de la elocucion y de la forma interna. Y como la obra artística exige la mayor perfeccion posible en todo lo que dice relacion con la forma, puede considerarse la versificacion, si no como absolutamente esencial en la poesía, á lo menos como su lenguaje mas propio y su exterior distintivo.

La música es el lenguaje natural del sentimiento. Por esta razon, á medida que el sentimiento y la pasion nos dominan, la voz toma una entonacion musical muy marcada, y la frase tiende naturalmente al número poético. Además, la elevacion del asunto y de la elocucion requieren una forma que nos abstraiga completamente de todo lo vulgar.

§. 281.

No por esto debe confundirse el verso con la poesía, ni menos con la elocucion poética. La *Ilíada* no perderia su carácter eminentemente poético, ni su hermoso estilo dejaria de serlo, si desapareciese la armonía del metro. Ni podria tampoco convertirse en poema la oracion *Pro lege Manilia*, por mas que una versificacion rotunda y armoniosa sujetase sus variados períodos á la regularidad del ritmo.

§. 282.

En el siglo pasado, corriendo en pos de una naturalidad exagerada, que, segun dijimos, no era mas que la vulgaridad, se hizo gala de despreciar el metro, sobre todo en el teatro. Además de sostener algunos críticos la preferencia que en el drama merecia la prosa, muchos de los mas célebres escritores, entre ellos Gœthe y Schiller, participaron por algun tiempo de esta preocupacion.

El público español mas fácilmente incurre en el defecto de olvidar el fondo de la obra cuando la sonoridad de una buena versificacion embelesa su oido.

Biblioteca Nacional de España

§. 283.

Opónese por otros el inconveniente de que la versificacion esclaviza al poeta, desviándole del curso que la inspiracion le dicta, y perjudicando notablemente el sentido. Pero un versificador mediano logra vencer semejantes obstáculos, que siempre señorea y domina el buen poeta, y que, léjos de entorpecer la fantasía y de enfriar el sentimiento, sirven de poderoso estímulo para el verdadero ingenio, y aumentan sus recursos, obligándole á penetrar mas y mas en las entrañas del asunto.

Se ha comparado al pensamiento de una composicion métrica con la voz que se obliga á pasar por un tubo; es mas sonora, mas enérgica y se dirige al punto que mas conviene.

§. 284.

El metro, prescindiendo de la nobleza que comunica al lenguaje y del placer que causa al oido, por medio de los acentos, de la rima y de las pausas en castellano, y por medio de la cantidad y de la cesura en latin, pone en relieve las palabras mas importantes, y comunica de este modo claridad y energía al estilo.

Consiente el metro en la elipse y en el hipérbaton una libertad que seria afectada é intolerable en la prosa mas poética.

§. 285.

Por último, por medio de la armonía imitativa, precipitando ó retardando el verso, cortándole violentamente, ó haciendo que se deslice unido y compacto, combinando sonidos blandos y sonoros, ó amontonando sílabas de áspera pronunciacion y cargadas de acentos, va siguiendo de un modo general el curso de los afectos ó pensamientos, y contribuye notablemente á expresar el sentimiento dominante en el poema. Cada género de poesía, cada composicion requiere un metro especial. En la eleccion del metro empieza á descubrirse ya el gusto del buen poeta.

Algunos poetas contemporáneos, esforzándose en dar variedad y novedad

Biblioteca Nacional de España

al metro, han atendido mas á la parte puramente musical que á la verdad y energía de la expresion. Otros, llevados de un necio empeño en apartarse de las formas clásicas y aspirando á una imitacion pueril, imposible y viciosa en la música, y mas defectuosa é imposible todavía en la versificacion, han reunido los metros mas opuestos y caprichosos en un mismo poema, convirtiendo la poesía en lo que los franceses llaman con tanta propiedad *un tour de force*.

§. 286.

La versificacion castellana, favorecida por una lengua dulce, enérgica y pomposa, que se presta fácilmente á la expresion de toda clase de afectos, es rica en la variedad de metros y en las ingeniosas maneras de combinarlos. El endecasílabo, ora agrupado en magníficas octavas reales, ya formando ingeniosos tercetos y sonetos, ya combinándose artificiosamente con la endecha en estrofas regulares ó en caprichosa silva, ya desenvolviéndose libre y desembarazado del yugo de la rima, tiene toda la flexibilidad del exámetro latino, y así se amolda al festivo humor ó vehemencia de la sátira, como á la majestad de la epopeya y á la elevada entonacion de la tragedia. El octosílabo campea en la narracion animada de nuestros romances y en el vivo diálogo de nuestras comedias. Los de diez sílabas y los de arte mayor, llenos de languidez y monotonía, son muy á propósito para los asuntos melancólicos; el alejandrino, lento y majestuoso, respira dignidad y cierta calma llena de grandeza; y las endechas, los de redondilla menor y los quebrados, juguetones como el céfiro, se prestan dócilmente á todas las travesuras del ingenio y á los caprichos de la imaginacion.

Al tratar de los distintos géneros de poesía, se hablará mas detenidamente del uso y propiedad de los correspondientes metros.

III.—DIVISION DE LAS OBRAS POETICAS.

§. 287.

La poesía se divide en tres géneros: *lírico, épico* y *dramático*. Llámase *lírica* (subjetiva) la poesía en que el poeta expresa de

Biblioteca Nacional de España

un modo lleno de animacion el estado interior de su alma; sus impresiones, sus ideas, sus reflexiones y los afectos mas dulces, así como las mas violentas pasiones de su corazon.

En la poesía *épica* (objetiva) canta el poeta la naturaleza, lo externo, y no como concepcion propia é inspiracion personal, sino como simple narracion de acontecimientos pasados. El poeta épico refiere una série de hechos que por su relacion íntima constituyen una *accion*.

La poesía *dramática* (objetiva y subjetiva á la vez) es la representacion de una accion que se manifiesta con los caractéres de la realidad, y no como la narracion fria de un acontecimiento pasado.

La poesía dramática es *objetiva* en cuanto, desapareciendo completamente el poeta, nos presenta una imágen de la vida, del mundo exterior, por medio del desenvolvimiento de una accion; y participa al propio tiempo de un carácter subjetivo, porque expresa los sentimientos é ideas de los distintos personajes y los motivos interiores que deciden su voluntad y se convierten en actos exteriores.

§. 288.

A esta diferencia esencialísima entre los tres géneros de poesía, diferencia fundada en el distinto modo de concebir y representar la idea poética, corresponde una diversidad radical en las formas exteriores de la elocucion. Pertenece al género lírico la forma *subjetiva* ó *enunciativa;* al épico, la *narrativa* y *descriptiva*, y al dramático, la *dialogada* (§. 23).

§. 289.

No siempre se ofrecen perfectamente deslindados los tres géneros; antes con bastante frecuencia se confunden, unas veces por falta de gústo, otras por espíritu de originalidad, y otras, finalmente, porque el asunto lo comporta ó tal vez lo exige.

Nuestros romances narrativos, por ejemplo, á pesar de su forma épica, tienen un sabor lírico tan notable que, en opinion de algunos, forman una de las principales partes de la poesía lírica nacional. Pero, por mas que, á consecuencia de la libertad del espíritu humano, sea difícil encerrar las obras literarias en un círculo estrecho y bien determinado, no por esto deben des-

Biblioteca Nacional de España

echarse las divisiones científicas. Hemos presentado los tres tipos fundamentales de la poesía; si hay tipos intermedios, si en las obras del ingenio, y lo mismo sucede en la escala de los séres materiales, la transicion de una especie á otra es imperceptible, no por esto debe concluirse la imposibilidad de una buena clasificacion. Sucede con esto, dice Villemain, lo mismo que con los colores del íris: por mas que se esfuerce la vista, no se descubre determinado punto de separacion, pero se distinguen perfectamente los colores fundamentales.

§. 290.

Todos los demás géneros de poesía deben hallarse necesariamente comprendidos en la division fundamental que hemos establecido. Sin embargo, hablaremos con separacion de la poesía *didáctica*, que es la que tiene por objeto instruir, y de la *bucólica*, que es la destinada á pintar la vida de los pastores, embelleciéndola todo lo posible.

Hermosilla adopta en su obra la division de las obras poéticas en *directas* (*genus narrativum, vel enunciativum*), *dramáticas* (*dramaticum, sive activum*), y mixtas (*mixtum*). Si admitiésemos la base de esta division, no separaríamos la poesía directa de la mixta, porque, si es cierto que en la epopeya intervienen personajes y hablan, no puede negarse que siempre es el poeta quien directamente refiere los discursos, no dándoles mas valor que el de un hecho pasado.

§. 291.

Si en la mas remota antigüedad vemos que la poesía de los pueblos se presenta amalgamada con la ciencia, con mas razon debieron entonces permanecer confundidos los tres géneros en que la hemos dividido. Sin embargo, puede afirmarse de un modo general que, tanto en la historia del linaje humano, como en la particular de las razas y naciones, en los tiempos primitivos predomina el lirismo, en los tiempos heróicos toma la poesía un carácter épico, y últimamente se manifiesta con un carácter mas dramático, ó bajo la forma dramática propiamente dicha.

No pretendemos deducir de estas observaciones las consecuencias que en el prólogo del *Cromwell* deduce Victor Hugo, excesivamente sistemático, á

Biblioteca Nacional de España

pesar de su odio á los sistemas, al fijar y caracterizar lo que él llama edades poéticas. No creemos tampoco hallarnos en total pugna con Hegel, que supone la poesía épica anterior á la lírica; mas para demostrarlo nos veriamos precisados á entrar en explicaciones impropias de una obra como la presente.

§. 292.

Trataremos de los distintos géneros de poesía en el órden siguiente: 1.° de la *poesía lírica;* 2.° de la *poesía épica;* 3.° de la *poesía dramática;* 4.° de la *poesía didáctica;* y 5.° de la *poesía bucólica.*

Biblioteca Nacional de España

LIBRO SEGUNDO.

DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE POESÍA.

CAPITULO PRIMERO.

POESÍA LÍRICA.

§. 293.

Siendo la poesía lírica aquella en que mas se refleja la individualidad del poeta, y por consiguiente, aquella en que la inspiracion toma un vuelo mas libre, no cabe fijarle límites, ni en cuanto á la diversidad de formas con que puede presentarse, ni menos por lo que respecta á la época y á los diversos grados de cultura en que puede florecer. Sin embargo, procurarémos señalar primero los caractéres generales y propios de todas las composiciones líricas, descendiendo luego á tratar particularmente de cada una de sus principales especies.

I.— DEL POEMA LIRICO EN GENERAL.

§. 294.

Desde los fenómenos mas insignificantes de la naturaleza y las circunstancias de la vida mas transitorias y triviales, hasta las heróicas acciones que enaltecen al hombre y le eternizan, los elevados sentimientos nacionales y religiosos y las mas encumbradas especulaciones de la filosofía, todo cabe en los dominios de la

Biblioteca Nacional de España

poesía lírica, porque en todo puede hallar el poeta una fuente inagotable de variados sentimientos y de bellos conceptos, todo puede darle ocasion á que manifieste su manera de sentir individual y poética, á que exprese «el fondo de su pensamiento y los movimientos de su vida íntima».

§. 295.

Siempre es la expresion de los afectos personales lo que caracteriza la poesía lírica. Si Moisés en el *Cántico del pasaje del mar Rojo* refiere el suceso, si Píndaro y Horacio en casi todos sus cantos heróicos refieren tambien los hechos que celebran, si Herrera en su *Cancion á la batalla de Lepanto* ó en su *Cancion á D. Juan de Austria* sigue las huellas de estos grandes modelos, obsérvese que lo que en la composicion domina, lo que constituye su verdadero fondo, es el sentimiento que embarga el alma del poeta, y los elevados conceptos que este sentimiento le inspira.

El hecho es mas bien la ocasion, es un elemento secundario. Propiamente hablando, no se refiere; se cita, se alude á él, suponiéndole conocido, ó si se refiere, se hace indirectamente, y no de un modo indiferente y tranquilo, sino de un modo lleno de interés y animacion. En las baladas, los romances; y alguna otra composicion de que se hablará mas adelante, á medida que la referencia de los hechos va tomando mayor importancia, el poema se aleja del género lírico para acercarse al épico.

§. 296.

Otras veces parece que el principal objeto del poeta lírico es la descripcion; como cuando dedica su canto á una rosa, á un rio, á la primavera, á la tempestad, etc.; pero en la rosa contempla la brevedad de la vida, en el curso del rio ve una imágen de la incesante rapidez del tiempo, en la primavera halla un objeto que reanima su esperanza, y en el combate de los elementos mira retratadas las angustiosas luchas del corazon. Nunca el poeta lírico describe meramente por describir; cuando no expresa directamente el afecto, hace que el afecto se desprenda de la descripcion misma, á la manera que se verifica con la simple contemplacion

Biblioteca Nacional de España

de los objetos ó fenómenos de la naturaleza, ó de las obras de la pintura, escultura y arquitectura.

La poesía descriptiva, de la que algunos autores intentan formar un género separado, seria fria é insípida si se propusiese únicamente presentar con viveza los objetos, sin interesar el corazon.

§. 297.

Por último, la poesía lírica adopta de vez en cuando la forma dialogada completa, como se verifica tambien en algunos romances y baladas; ó la admite de un modo secundario, como puede verse en muchas odas, romances y canciones; ó la emplea como un simple adorno poético, como una figura de retórica (dialogismo), que comunica extraordinaria viveza al estilo.

Tampoco en estos casos son las situaciones de los personajes, sus pasiones y caractéres lo que el poeta lírico se propone como objeto principal. Desde el momento en que esto sucediese, desde el momento en que, desapareciendo la personalidad del poeta, no se desprendiese de la composicion un afecto dominante, perderia esta su carácter lírico, é invadiria los límites del drama.

§. 298.

Si bien es cierto lo que dejamos sentado, que la circunstancia mas insignificante puede ser objeto del poema lírico, y que en él debe hallarse vivamente reflejada la personalidad del poeta; para que el asunto tenga interés poético es preciso que constituyan el verdadero fondo de la composicion los sentimientos generales del hombre ó las profundas verdades de la conciencia.

De otro modo, tendrian que aplaudirse los poemas mas fútiles é insustanciales y las extravagancias de una ficticia y exagerada originalidad. Cuando en el conjunto de poesías líricas de un autor, además de la historia de su alma, no se encuentra nada general, nada que interese vivamente á los demás hombres, el autor podrá ser un buen versificador, un buen retórico, mas no merecerá el dictado de poeta.

§. 299.

Como el poema lírico no se propone otro fin que el de expresar

Biblioteca Nacional de España

una situacion del alma, transmitiendo vivamente el afecto; su extension material no puede ser nunca muy considerable. Es el género poético de mas cortas dimensiones.

La elegía mas extensa no adquiere nunca las proporciones del drama ó del canto épico mas insignificante. La mayor parte de composiciones líricas se encierran en poquísimas estrofas, y algunas de ellas en poquísimos versos.

§. 300.

La unidad del poema lírico está en la situacion determinada del alma del poeta. En ella se concentran como en un foco los diversos objetos de la naturaleza y las hermosas creaciones con que le brinda la fantasía. Todo en el poema lírico debe ser efecto de una impresion vivamente recibida; todas sus partes deben contribuir á comunicar esta determinada impresion del ánimo.

La unidad de pensamiento puede bastar en algunas composiciones de un carácter didáctico; pero no basta en el poema lírico si no está dominada por la unidad de sentimiento. Algunas poesías humorísticas á primera vista parecen destituidas de semejante unidad, por emplearse en ellas los rasgos festivos como medio de contraste. Esto es lo que se nota en el mas célebre, y por desgracia el mas inmoral, de los modernos líricos alemanes.

§. 301.

La unidad en el poema lírico debe permanecer mas oculta que en ningun otro género de composicion. Verificase esto principalmente en los poemas en que mas domina el entusiasmo; porque en otros, que son hijos de una inspiracion mas tranquila, y que mas se acercan á la expresion épica ó didáctica, la unidad debe resaltar naturalmente con mucha mayor lucidez.

Cuando la pasion nos arrebata, y se inflama nuestra imaginacion, el órden lógico de las ideas se perturba, presentándose revueltos y confundidos en nuestra mente los objetos mas heterogéneos. El arte conserva en apariencia este desórden de la fantasía, pero sujetándola disimuladamente á las prescripciones de la razon. Esto mismo establecen los críticos al decir con Boileau que debe ser efecto del arte el *bello desórden* de la oda.

Biblioteca Nacional de España

§. 302.

Por esta razon son tan propias de la poesía lírica las *transiciones rápidas* (extravíos) y las *digresiones*. Las primeras son efecto de la concentracion del espíritu, que acumula los objetos, los coloca en el órden con que se presentan á la imaginacion, y suprime las ideas intermedias, los puntos de enlace. Las segundas son debidas á la complacencia que encuentra la imaginacion al fijarse en un objeto halagüeño y que guarda íntima consonancia con el sentimiento que nos absorbe.

En la oda en que Fr. Luis de Leon pinta con tan hermosos colores la tranquilidad de la vida del campo, al representársele la imágen del huerto, se detiene en la descripcion de este objeto, interrumpiendo al parecer la unidad de la composicion, pero contribuyendo en realidad muy eficazmente á trasmitir la placentera impresion que dilata y embelesa su ánimo. En cuanto á las transiciones rápidas, al propio tiempo que naturales, es digno de estudiarse el magnífico plan del salmo 103, traducido por Fr. Luis de Leon y que analiza Batteux en sus *Principios de literatura*. Píndaro, al celebrar á los vencedores en los juegos de la Grecia, hace el elogio de los antepasados, el del país; habla de los juegos, de la religion, de las altas verdades morales, de la dignidad de la poesía, etc. Lo que en Píndaro es efecto de la inspiracion, es en Horacio con mucha frecuencia simple efecto del arte. No creemos justa la apasionada censura de Blair, pero tampoco creemos que merezca aprobarse siempre la calculada irregularidad de algunas odas del vate latino que tanto han dado que sudar á los comentadores.

§. 303.

La poesía lírica es la que mas esmero y mas animacion exige en el estilo, y la que mas ornato consiente en la elocucion. En el poema lírico exigimos en los pormenores una perfeccion, de que puede prescindirse en los demás géneros, y que en muchos de ellos tendria visos de afectacion.

Sobre todo en las composiciones ligeras es preciso que una perfeccion y gracia extraordinaria en la forma encubra la poca importancia del fondo. Por esto las poesías mas delicadas, al pasar á otra lengua, pierden completamente el perfume en que estaba encerrada toda su preciosidad.

Biblioteca Nacional de España

§. 304.

El lenguaje de las composiciones líricas debe ser tambien mas armonioso, mas acomodado á la regularidad musical que el de los demás géneros de poesía. En ningun otro género tiene igual grado de importancia la armonía imitativa, que tanto contribuye á la expresion del sentimiento. La poesía lírica es un canto.

La regularidad de las estrofas fué de todo punto necesaria cuando la letra iba realmente acompañada de la música; pero se ha conservado posteriormente para dar mayor realce á la forma artística de la obra, y porque la uniformidad de los períodos musicales sostiene la unidad y elevacion de tono, que la intensidad del afecto imprime en la composicion.

En algunas composiciones líricas, inclusa la oda, se prescinde de la distribucion en estrofas. No es esto muy frecuente, y casi siempre se verifica en composiciones que participan algo de los demás géneros.

§. 305.

La incalculable diversidad de asuntos, que tan notables diferencias introduce en la forma general y en el estilo de los diversos poemas líricos, ha sido causa de que en este género de poesía desplegase la versificacion toda la riqueza y variedad de las combinaciones métricas.

Horacio presenta en sus odas un considerable número de metros. Los poetas de la decadencia emplearon una porcion de nuevas combinaciones. La poesía provenzal hizo gala de un arte extraordinario en el modo de entrelazar la rima. En nuestros cancioneros y en nuestros poetas clásicos encontramos igual lujo de versificacion; y algunos poetas líricos contemporáneos con pueril diligencia se han lanzado en busca de nuevas y sorprendentes invenciones.

II.—DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS LIRICOS.

§. 306.

Son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tantas las formas de que puede revestirle la imaginacion, y tantos los ca-

Biblioteca Nacional de España

ractéres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que seria de todo punto imposible reducir á una clasificacion rigorosa la incalculable variedad de composiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado. Al hablar de las especies de poemas líricos, solamente trataremos de las que presentan un tipo característico, y que han recibido la respetable sancion del uso.

Prescindiremos, por consiguiente, de una multitud de nombres que se han dado á las composiciones líricas en otros países, y aun en el nuestro, deteniéndonos tan solo en las que en España han adquirido un caracter clásico, ó que por su mucha importancia sean dignas de especial mencion. La poesía moderna se ha abstenido con frecuencia de dar á las composiciones líricas el nombre de la especie á que pertenecen, creyendo mas importante designarlas con un título peculiar y significativo que revele el asunto.

1.—DE LA ODA.

§. 307.

Oda en griego es lo mismo que canto. En Grecia se daba este nombre á todos los poemas que podian ser cantados, y que en esto se diferenciaban de las elegías.

Fué el nombre de oda un nombre general, que se aplicó á composiciones de muy diversa índole. En Roma imitó Horacio las formas de la oda griega, y en los tiempos modernos se han llamado odas las composiciones que se han escrito á imitacion de las griegas y latinas. Las diferencias radicales entre las distintas especies de oda hacen imposible una definicion exacta. Véase, si no, la distancia que separa las odas pindáricas de las anacreónticas.

§. 308.

Las odas se dividen generalmente en *sagradas*, *heróicas*, *morales ó filosóficas* y *anacreónticas*. Las *sagradas*, como su nombre lo indica, tienen por objeto excitar y enaltecer el sentimiento religioso, cantando las glorias de Dios y de la religion. Las *heróicas* arrebatan de entusiasmo, celebrando las hazañas ilustres, las glorias de las naciones y de los grandes ingenios, admiracion de las edades. Las *morales*, usando de un tono mas templado,

Biblioteca Nacional de España

deben ser la fiel expresion de la tranquilidad y dulzura, amables compañeras de la rectitud de conciencia y de la generosidad de corazon. Las *anacreónticas*, así llamadas del nombre de su inventor, Anacreonte, celebran ligera y festivamente los placeres del amor y del vino.

Hermosilla, aspirando á una exactitud imposible en estas materias, añade tres especies mas á las cuatro mencionadas, y son las de odas *gratulatorias, eróticas* y *elegiacas*. Es imposible acertar con una clasificacion que comprenda todos los asuntos. La primera oda de Horacio, por ejemplo, no puede referirse con toda propiedad á ninguna de las especies indicadas. En rigor, no hay mas que tres especies de odas: la sublime ó pindárica, en que domina el entusiasmo, la que podriamos llamar templada, y la festiva ó anacreóntica.

§. 309.

En cuanto al plan y propiedades generales del estilo de la oda, baste decir que es la composicion lírica por excelencia, y que por lo tanto, á ella debe principalmente aplicarse todo lo que se dijo del poema lírico en general. Pero si se fija la consideracion en sus distintas especies, es claro que deberá variar el estilo á proporcion del asunto. En la heróica predomina la elevacion; los sentimientos é imágenes deben ser sublimes, los pensamientos grandes y profundos, el estilo rápido, enérgico y lleno de la vehemencia y fuego del entusiasmo. En la moral se nota mayor tranquilidad en los afectos, en las imágenes domina mas bien la belleza que la sublimidad, y la expresion en general es menos fogosa, menos atrevida Pudiera compararse, como dice el Sr. Martinez de la Rosa, la oda pindárica á un torrente, y la moral á un rio. La oda religiosa es unas veces majestuosa, apasionada y sublime como la heróica; inspirada otras veces por sentimientos apacibles y llenos de ternura, se aproxima mas á la moral. La anacreóntica debe ser viva, risueña, delicada, llena de gracia y espontaneidad. Desecha como una carga insoportable todo lo elevado y profundo, todo cuanto descubra el menor artificio y no sea una expresion fiel del contento y dulce abandono del poeta.

Biblioteca Nacional de España

§. 310.

La oda conserva generalmente una forma métrica rigorosa. Sin embargo, Horacio alguna que otra vez prescindió de la distribucion en estrofas.

Los poetas españoles se han esmerado en idear formas métricas algo semejantes en lo posible á las de Horacio, siendo la estrofa de cinco versos, llamada *lira*, la que ha tenido mayor aceptacion. Herrera y Melendez emplearon en algunas odas estrofas mas extensas y pomposas, y quizás por esta razon dió el primero el título de canciones á algunos poemas que, ni por el asunto ni por el estilo, se parecen en nada á la cancion. Las coplas de cuatro ó seis versos endecasílabos y heptasílabos mezclados, y la lira, son las estrofas mas propias de la animacion y movimiento de la oda. Para la anacreóntica no podia elegirse metro mas oportuno, mas ligero que el romance heptasílabo, constantemente adoptado por nuestros poetas. Tambien en las odas de un carácter templado se ha empleado con acierto la estrofa sáfica.

a).— ODA SAGRADA.

§. 311.

La antigüedad clásica no nos dejó ningun modelo de oda sagrada, tal como actualmente la concebimos. Las supersticiones del paganismo no podian inspirar jamás sentimientos tan puros, tan ardientes, tan profundos como los que constituyen el alma de la oda cristiana. Ni el *ditirambo*, ni el *pæan*, ni los demás himnos de los poetas griegos, ni el *Carmen sæculare* de Horacio admiten punto de comparacion con lo que actualmente debe ser la oda religiosa.

Sabemos por la historia que casi todos los mas célebres poetas griegos cantaron en los templos sublimes himnos dedicados á los dioses. Fué muy aplaudido uno del estóico Cleanto en honor de Júpiter, así como los de Calimaco, que se hicieron extremadamente populares. Muchos coros de la tragedia pueden darnos tambien una idea de lo que era la oda religiosa entre los griegos.

Biblioteca Nacional de España

Numa compuso el *Saliare*, que cantaban los sacerdotes de Marte, y además de la susodicha composicion de Horacio, podriamos citar otras que destinaron los romanos á las ceremonias de su religion.

Si mereciesen el nombre de religiosos todos los cantos inspirados por la supersticion ó el fanatismo, podriamos citar los sangrientos himnos que en las profundidades de los bosques dirigian los bardos á Thor, á Teutates y á Odin. No hay pueblo que no haya elevado sus primeros cantos al Autor de lo criado.

§. 312.

Daban los griegos el nombre de *himno* á los cantos de alabanza. El himno en honor de Apolo se llamaba *pæan*, y recibian la denominacion de *ditirambos* los que se cantaban en las fiestas de Baco. En el ditirambo imitaba el poeta el delirio y desórden de la embriaguez, saltando caprichosamente de un objeto á otro, y empleando metáforas exageradas y términos retumbantes.

En el dia la voz *ditirambo* ha recibido una acepcion mas lata, pues se aplica á todas las composiciones en que predominan la vehemencia de estilo y el desórden del ditirambo griego, sea cual fuere el asunto á que estén dedicadas. En Roma no tuvo imitadores esta composicion, ni los ha tenido en España. En otras naciones se han escrito ditirambos de mérito. Delille compuso uno excelente contra la impiedad de la revolucion francesa. Tambien la voz *himno* se aplica en castellano á los cantos en alabanza de las acciones y de los objetos dignos de elogio. Don Diego Hurtado de Mendoza escribió un himno en loor del cardenal D. Diego de Espinosa; Jovellanos tiene un himno *A la luna*, y Espronceda uno *Al sol*. Sin embargo, se emplea mas usualmente la palabra *himno* para designar los cantos eclesiásticos, de que se hablará luego, así como ciertas canciones patrióticas, escritas para ponerse en música, y que han sido quizás las composiciones mas populares de nuestros tiempos.

§. 313.

El bello ideal de la oda sagrada está en la Escritura, y principalmente en los libros del Antiguo Testamento. Los cánticos esparcidos en los libros historiales y proféticos y los salmos descuellan notablemente sobre todo lo mas grande que ha producido la poesía lírica profana. Pueden servir de modelo el *Cántico de Moisés despues del pasaje del mar Rojo*, que con tanto acierto imitó Herrera en su *Cancion á la batalla de Lepanto*, el *Cántico de*

Biblioteca Nacional de España

Débora, y el de la *Vírgen*, que se halla en el Nuevo Testamento y se conoce con el nombre de *Magnificat*. En cuanto á los salmos, difícil es la eleccion. Ademas del 103, ya citado, pueden estudiarse el 29 y 33, que presentan un carácter totalmente distinto. Por último, Isaías es el mas sublime de los poetas sagrados, es el que mas se distingue por la grandeza de las ideas y de la expresion.

Cántico, segun Marmontel, es el nombre que se da á las composiciones líricas de los libros sagrados, excepto á los salmos. Otros dicen que el cántico se refiere comunmente á las acciones y el himno á las personas.

§. 314.

Sobresalieron notablemente en la oda sagrada algunos poetas latinos de la edad media, cuyos himnos ha adoptado la Iglesia en su liturgia. San Ambrosio en el siglo IV compuso el *Te-Deum*, y Fortunato en el siglo VI escribió los suyos, entre los cuales sobresale el *Vexilla regis*. Los del español Prudencio le granjearon el lauro de príncipe de los poetas cristianos. Los himnos de la Iglesia se distinguen en general por la suave uncion de que están penetrados, por la pureza é intensidad de los sentimientos, inspirados por el ardor de una fe verdadera, y por la sencillez de la expresion.

En su estilo y versificacion se va descubriendo el tránsito de la lengua latina á las modernas.

§. 315.

Fray Luis de Leon sobresalió en este género de oda, no solo por sus hermosas traducciones de varios poemas de los libros sagrados, sino tambien por algunas de sus composiciones originales, de las que pueden ser ejemplo la oda *Noche serena* y la que empieza: *¿Cuándo será que pueda*, llena de sublimidad, y la brevísima é inspirada, *A la ascension del Señor*. En las poesías devotas esparcidas por las obras de S. Juan de la Cruz, de Fr. Pedro Malon de Chaide y de Sta. Teresa, se encontrarán tambien excelentes modelos. Pueden dar una idea de lo que en tiempos

Biblioteca Nacional de España

posteriores ha sido entre nosotros la oda sagrada, la de D. Alberto Lista *A la muerte de Jesus*, y la de Melendez titulada *La presencia de Dios*.

b).—ODA HERÓICA.

§. 316.

Píndaro ha sido constantemente el modelo de la oda heróica, que por esta razon se llama tambien *pindárica*. Sus composiciones cantadas en loor de los vencedores en los juegos olímpicos, píticos y nemeos, presentan todas un carácter verdaderamente grandioso. Su estilo es vehemente, apasionado, sublime. Horacio procuró imitarle en algunas de sus odas, y lo consiguió en efecto, bien que sin elevarse á tanta altura. Las odas *Justum et tenacem*, etc., *Cœlo tonantem*, etc., *Qualem ministrum fulminis*, etc., y *Pastor cum traheret*, etc., bastan para dar una cabal idea de la buena oda heróica.

En los coros de la tragedia griega se hallan tambien excelentes modelos de oda heróica. Son de un interés menos local que las odas de Píndaro; hay en ellos menos alusiones á costumbres extrañas, son mas inteligibles para los lectores de nuestra época, y por consiguiente, mas agradables, porque, ademas de las circunstancias expresadas, su mérito literario es grandísimo.

§. 317.

Pasando á la literatura española, no se puede menos de citar en primera línea á Fernando de Herrera, llamado por su sublimidad el *Divino*. En su *Cancion á D. Juan de Austria* imita la disposicion y estilo de Píndaro. En sus *Canciones por la victoria de Lepanto* y *por la pérdida del rey D. Sebastian* sigue las huellas de los poetas hebreos. Por esta razon se nota en estas últimas composiciones un sabor religioso, que embelesa y que imprime en ellas un carácter muy distinto del que presenta la dirigida á Don Juan de Austria, mas acomodada á las formas de la oda griega y latina. La *Profecía del Tajo*, de Fr. Luis de Leon, merece colocarse al lado de las canciones de Herrera. Por último, la oda de Melendez, *La gloria de las artes*, es tambien digna de los elogios

Biblioteca Nacional de España

que se le han tributado. Cienfuegos y Quintana han dado muestras de las buenas dotes que sobresalieron en Herrera.

Al estudiar la *Cancion por la victoria de Lepanto*, compárese con el *Cántico de Moisés en el paso del mar Rojo*, sobre el cual está calcada. La *Profecía del Tajo* es tambien una imitacion de la oda *Pastor cum traheret*, etc. Por mas que dé Herrera el título de canciones á las odas citadas, en nada se parecen á las composiciones literarias que llevan este nombre, y de las cuales hablaremos mas adelante. La dedicada á la pérdida del rey D. Sebastian puede considerarse como una elegía heróica.

c).—ODA MORAL.

§. 318.

Así como en la oda heróica ocupa Horacio el segundo lugar, en la moral ó filosófica merece sin disputa alguna el primero. Ningun poeta ha alcanzado á pintar con tan halagüeños colores la tranquilidad de la vida modesta y oscura, la moderacion en las riquezas y los placeres, la brevedad de los años, y otros asuntos parecidos, que son el tema constante de este género de composiciones. La oda que comienza *Beatus ille qui procul negotiis*, aparte del rasgo satírico con que termina, es en su género uno de los mas perfectos modelos.

Véanse tambien las odas *Rectius vives*, *Licini*, etc., *Heu*, *fugaces*, *Postume*, etc., *Otium divos rogat*, etc., *Æquam memento*, etc. Horacio brilla principalmente en el género templado, al que pertenecen muchas de sus mejores composiciones, que no pueden llamarse con propiedad odas morales ni anacreónticas.

§. 319.

Fray Luis de Leon es el poeta español que mas se aproxima á Horacio. En su preciosa oda *Qué descansada vida*, etc., se observa mas de un rasgo digno del vate latino, prescindiendo de que tambien le imita en el tono general de la composicion. La moral del poeta castellano es mas pura, y en cuanto al estilo, si no iguala á su modelo en imaginacion, tal vez le aventaja en sentimiento. Francisco de la Torre, Rioja, Fr. Diego Gonzalez y Me-

Biblioteca Nacional de España

lendez nos han dejado en este género algunas composiciones que honran el Parnaso castellano.

Véanse la oda de Francisco de la Torre que empieza: *¡ Tirsis! ¡ah Tirsis! vuelve y endereza*, etc.; las silvas de Rioja, *A la riqueza, A la tranquilidad* y *Al verano*; la oda de Melendez, *De la verdadera paz.*

d).— ODA ANACREÓNTICA.

§. 320.

Anacreonte, como ya se dijo, dió su nombre á la oda en que se celebran los placeres. La ligereza, el candor del estilo de este poeta, convierten en un juego inocente, en una especie de desahogo de un corazon alegre y tranquilo, el fondo inmoral que encerrarian la mayor parte de estas composiciones si se considerasen sériamente. No creemos, por lo mismo, que su lectura pueda dejar en el alma la menor sombra de perniciosos sentimientos; todas ellas hacen asomar involuntariamente la sonrisa á los labios. Difícil es la eleccion, porque son todas á cuál mejor. Citaremos por via de ejemplo la 1.ª, la 18.ª, *De una taza;* la 19.ª, *Del beber;* la 3.ª, *De Cupido*, y la 37.ª, *Del verano.*

Nada tienen de comun con las inocentes humoradas del poeta griego algunas de las composiciones que por boca de sus mismos autores ha calificado la literatura moderna con el bien apropiado nombre de *orgías.*

§. 321.

Ninguna de las composiciones en que Horacio se acerca mas al poeta griego, puede llamarse con propiedad anacreóntica. Todas tienen un carácter algo mas grave, y todas, sin exceptuar las mas ligeras, descubren al poeta pensador.

§. 322.

En España han sido innumerables los traductores é imitadores de Anacreonte, sobresaliendo Villegas, D. José Cadalso, D. José Iglesias y D. Juan Melendez Valdés. La de Iglesias que princi-

Biblioteca Nacional de España

pia *Siendo yo tierno niño*, y la de Melendez, *Retórico molesto*, etc., desenvuelven de un modo graciosísimo el pensamiento de la primera de Anacreonte, y es muy digna de figurar entre las mejores la de Cadalso, *¿Quién es aquel que baja*, etc.

Léanse tambien la de Iglesias, *Debajo de aquel árbol*, etc., y las de Melendez, *El amor mariposa* y *El amor fugitivo*. El chistoso Cristóbal de Castillejo poseia toda la travesura y donaire propios de la anacreóntica; pero no tiene ninguna composicion á que, rigorosamente hablando, pueda apropiársele este nombre.

2.—ELEGIA.

§. 323.

La elegia (*canto lúgubre*, *lamentacion*) fué en su orígen un poema dedicado á la muerte de alguna persona querida. Extendióse posteriormente á lamentar las desgracias de las familias y los desastres de las naciones, hasta que expresó, por último, los pesares, las ilusiones y aun los contentos del amor.

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

En el dia ha recobrado la elegia su destino primitivo, y ciertamente nos disonaria oir aplicado este nombre á una composicion en que se celebrase algun acontecimiento feliz.

En Grecia y Roma lo que caracterizó á esta composicion fué mas bien el metro que el asunto.

§. 324.

De la definicion que hemos dado se deduce que hay dos especies de elegia: una, que podemos llamar *heróica*, en la cual se lamentan las desgracias públicas, como las derrotas de los ejércitos, el hundimiento de los imperios, las grandes catástrofes del linaje humano; y otra, mas íntima, mas personal, y por consiguiente de un género menos elevado, en la que exhala el poeta las penas de su propio corazon. Esta es la elegia propiamente dicha.

Biblioteca Nacional de España

Marmontel, despues de afirmar que la elegía puede recorrer todos los tonos, desde el *heróico* hasta el *familiar*, divídela en *apasionada*, *tierna* y *graciosa*.

§. 325.

La elegía *heróica*, no solo permite el calor de la pasion, sino la grandeza de las imágenes y el entusiasmo de la oda. Los pensamientos altamente filosóficos que inspira la contemplacion de las miserias humanas, el amor de la patria, que es otras veces lo que exalta la fantasía del poeta, llenándole de una indignacion noble y poderosa, y por último la grandeza del asunto, exigen una entonacion fuerte, tan acomodada al género que describimos, como digna de censura en la elegía propiamente dicha.

La cancion *A las ruinas de Itálica* que escribió Rodrigo Caro, y perfeccionó ulteriormente Rioja, la de Herrera *A la pérdida del rey D. Sebastian*, y la poesía de D. Nicasio Gallego, titulada: *El dia dos de Mayo*, son los mejores modelos que en este género nos presentan las musas castellanas.

§. 326.

La elegía propiamente dicha debe encaminar su voz al corazon; todo su mérito depende de la intensidad de los afectos y de una elegante sencillez en la forma. «Admite el calor de la pasion, pero no el arrebato del entusiasmo; muestra la languidez y el descaecimiento de la pena, pero sin incurrir en bajeza; no luce ingenio ni ostenta saber, porque seria ridícula esta ostentacion en una persona que se supone pesárosa; mas en medio de su dolor, no exagera su sentimiento, pues entonces se pareceria mas á los llorones alquilados que á las personas verdaderamente afligidas.»

Nada mas impropio de la elegía que el carácter que le atribuye Lefranc. No debe presentarse desgreñada, con la espuma en los labios, centelleantes de furor sus ojos, *acusando á la tierra, al cielo y á los elementos;* sino melancólica, pensativa, coronada de flores silvestres, como la desventurada Ofelia; pero siempre resignada, siempre inocente, siempre hermosa en medio de su dolor profundo, siempre dirigiendo al cielo su postrer mirada.

§. 327.

En la Escritura encontraremos los mejores modelos de poesía

Biblioteca Nacional de España

elegiaca. Gran número de salmos, varios pasajes de los profetas, y sobre todo los Trenos de Jeremías, respiran una ternura y una melancolía que arroban dulcemente el ánimo.

Pueden servir de ejemplo los *salmos* 41, 42 y 136, y el cántico de Ezequías. En algunos himnos de la Iglesia, como en el *Dies iræ*, en el *Stabat Mater* y otros, predomina tambien el tono propio de la elegía.

§. 328.

Solo por lo que nos dice la crítica de la antigüedad, y por medio de las imitaciones de los poetas latinos, nos es dado formarnos una idea de lo que fué en Grecia la elegía. En Roma sobresalieron Propercio, Ovidio y Tibulo. Marmontel propone al primero por modelo del género en que domina la pasion, á Ovidio por modelo de la elegía en que domina la imaginacion, y á Tibulo por modelo del género en que sobresale la emocion dulce y tranquila. Este último debe ser el carácter de la buena elegía.

No se ha conservado ninguna de las elegías de los poetas griegos Simónides, Calimaco, Filetas y Mimnermo; pero los idilios de Bion *A la tumba de Adónis*, y de Mosco *A la tumba de Bion*, así como algunos de los monólogos y coros de la tragedia, pueden considerarse como verdaderas elegías.

Es preciso tener presente que no era el asunto, sino el metro, lo que daba el nombre á la composicion. Las elegías de Propercio y Tibulo son eróticas. Ovidio en sus *Heróidas* es casi siempre elegíaco; en los *Tristes*, casi siempre afectado.

§. 329.

Es un verdadero modelo de elegía la epístola de Martinez de la Rosa con motivo del fallecimiento de la duquesa de Frias; difícilmente podria citarse otra poesía castellana que cumpliese tan satisfactoriamente con todas las condiciones propias de semejantes composiciones. Llena de dulcísima melancolía está asimismo la *Elegía á las musas* de D. L. F. Moratin; tierno adios al mundo, que resuena tristemente en el alma, como el *Último pensamiento de Weber*.

Lastimado el corazon del poeta al contemplar los males de la patria, alza un instante el vuelo, y desfallece, como la luz moribunda, que crece un

Biblioteca Nacional de España

momento y brilla antes de espirar. La poesía de este mismo autor dedicada á la muerte de D. José Antonio Conde merece tambien ser contada entre las buenas elegías.

A pesar de los impremeditados elogios que se leen en algunas obras de no despreciable crítica, tal vez ninguno de los poemas que con el nombre de elegías escribieron nuestros mejores autores líricos pueda presentarse como modelo cumplido de este género de composicion. Herrera, nacido para la oda heróica, para la epopeya, no pudo cortar el vuelo de su imaginacion ardiente, ni despojar sus armoniosos períodos de la fuerza, rotundidad y pompa que tanto los distinguen. Ni la cancion fúnebre de Jáuregui, sobradamente encomiada por el traductor de Batteaux, ni las elegías de Meléndez, se hallan siempre desnudas de frialdad ni de afectacion, sin embargo de ofrecernos, sobre todo las del último, algunos trozos verdaderamente dignos de la dulce lira de Tibulo. Garcilaso, Francisco de la Torre y Rioja son tal vez los poetas castellanos en quienes mas sobresalen las dotes convenientes para la elegía. No deben echarse en olvido, á pesar de su carácter algo filosófico, las sentidas é imperecederas coplas de Jorge Manrique á la muerte de su padre.

§. 330.

Los poetas griegos y latinos emplearon en la elegía los disticos de exámetro y pentámetro. La mayor parte de los autores españoles adoptaron el terceto, y últimamente el verso libre, por considerar quizá demasiado ingeniosa la primera de estas dos combinaciones métricas. La silva y las estrofas extensas y de mucho artificio en la rima podrán convenir á ciertos asuntos de la elegía heróica, pero nunca á la elegía propiamente dicha, cuyo estilo cortado y enemigo de pompa requiere un metro que permita muy poca extension al período musical.

3.— CANCION, LETRILLA, EPITALAMIO, CANTATA.

a).— CANCION.

§. 331.

Inútil seria querer dar una definicion de este poema, ni es posible atribuirle caractéres generales sin incurrir en crasos y manifiestos errores.

En primer lugar, como mas parecida á la oda, se presenta la cancion italiana (canzone), que los sicilianos, y despues los tosca-

Biblioteca Nacional de España

nos, tomaron de los provenzales, y que proponiéndose por guia á Petrarca, cultivaron con singular aficion y no escaso mérito nuestros clásicos del siglo XVI. El amor es el objeto de la mayor parte de estos poemas, en que domina el sentimiento melancólico. En la cancion italiana se desenvuelve por lo regular un solo pensamiento, presentándole en cada estrofa bajo diferentes aspectos; el estilo es mas templado y mas difuso que el de la oda; sus estancias generalmente mas largas, y terminan con una mas corta á manera de epílogo. Nótase en la mayor parte de ellas cierta ingeniosa simetría en el corte de la cláusula, que es casi siempre periódica. Sirva de ejemplo la lindísima de Mira de Amescua que principia *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, y la de Francisco de la Torre, *La cierva*.

No hacemos mas que indicar de un modo indeciso los rasgos que mas comunmente vemos reproducidos. Además de las muchas composiciones, como las que se citaron de Herrera y Rioja, que, hablando con propiedad, deben llamarse odas, elegías, etc., hay otras, como la de Herrera *Al sueño*, que tienen una fisonomía muy diversa de la que hemos indicado, y otras en que se prescinde hasta de las formas métricas generalmente usadas en las demás. Esto sucede con la mas bella cancion de Garcilaso, *A la flor de Gnido*, en la que empleó el metro llamado *lira*, que tanta aceptacion tuvo posteriormente para la oda. En la cancion de este mismo poeta, *El aspereza de mis males quiero*, etc., que precede á la que acabamos de citar, se manifiestan de un modo evidente la conceptuosidad, la languidez y demás defectos que tanto afearon la cancion italiana. Entre los muchos poetas que se dedicaron á este género, sobresale Gil Polo, continuador de la *Diana* de Montemayor. Ni el estilo de la cancion italiana, ni la longitud de sus estrofas, son á propósito para la música.

§. 332.

Menos analogía guardan todavía entre sí las *cantigas*, *decires*, *preguntas* y *respuestas*, etc., á que se da tambien el nombre de *canciones*, y que se hallan compiladas en las colecciones llamadas *Cancioneros*. Constituyen la poesía erudita ó cortesana del siglo XV. Se diferencian notablemente por el asunto: el género *amatorio* es el mas abundante; hay algunas de *devocion*, y muchas *didácticas ó doctrinales* y *festivas* ó de *burlas*. En cuanto á la forma, imitaron al principio los modelos clásicos y religiosos y

Biblioteca Nacional de España

mas tarde los provenzales é italianos. Respecto á la versificacion, los versos mas empleados son el de arte mayor y el octosílabo, que se combina frecuentemente con su quebrado de cuatro sílabas. La copla de arte mayor y la estrofa de ocho octosílabos son las combinaciones métricas á que muestran mas aficion.

Algunas de estas composiciones son muy dignas de aprecio por su mérito literario, aunque distan muchísimo de las de los poetas populares, que con tanto desden miraban en su tiempo los eruditos trovadores de nuestros palacios. Son mas importantes como estudio histórico, tanto por lo que respecta á la historia de la lengua y del arte, como porque de un modo mas ó menos indirecto se halla reflejado en ellas gran parte del espíritu y costumbres de la época.

Son muchos los cancioneros inéditos que se conservan en las bibliotecas, y muchas las ediciones que de algunos se hicieron desde el momento de aparecer la imprenta. El que mas se generalizó fué el *Cancionero general de Hernando del Castillo*, que obtuvo el honor de ser reimpreso nueve ó mas veces. Don Eugenio de Ochoa publicó hace poco tiempo el *Cancionero de Baena*, enriquecido con importantes notas y un excelente *Juicio crítico* de la poesía castellana en los siglos XIV y XV, por D. Pedro Pidal, en el cual hallará todas las noticias que apetezca quien desee conocer profundamente esta parte importantísima de nuestra literatura.

§. 333.

Por último, nuestros poetas modernos han escrito en caprichosos y variados metros algunas canciones bellísimas, cantadas con aplauso y que han gozado de cierta popularidad. Pueden dar una idea del género á que nos referimos las canciones de Espronceda.

Aunque en todos los pueblos, bajo una ú otra forma, existe la *cancion popular*, en España no ha presentado un carácter tan fijo como en Francia y en otros países, ni podemos tampoco vanagloriarnos de un cancionero como Beranger. Constituyen la cancion popular española las letrillas, los villancicos, los gozos, las seguidillas, los cantarcillos, las jácaras, las coplas sueltas para jotas, tiranas, etc., y sobre todo el romance, que resuena todavía en las calles de las ciudades, y que en algunas provincias vive con su antiguo y venerable traje, en las risueñas faldas de nuestros montes.

Biblioteca Nacional de España

b).—LETRILLA.

§. 334.

En la *letrilla* al final de cada estrofa se repite un mismo pensamiento, contenido en uno ó mas versos, y á veces una sola palabra. En cada una de las estrofas se aplica el pensamiento general á un caso particular. La facilidad y la gracia son las dotes características de la letrilla. Su estilo debe ser muy sencillo, como el de la anacreóntica, y su versificacion flúida y caprichosa.

La voz *letrilla* no es mas que un diminutivo de letra. Este nombre se da al texto de los poemas que se cantan, para distinguirlo de la música, y en este sentido decimos: *la letra de una cancion, la música de una cancion, letras para cantar.* En nuestras colecciones de poesías se emplea tambien para indicar el tema que se amplifica en las glosas. La parte que se repite se llama *estribillo*, así como en la cancion se llama *retornelo.*

§. 335.

Pueden dividirse las letrillas en *amorosas* y *satíricas*. Juan de la Encina, D. Diego Hurtado de Mendoza, Villegas, Góngora, Cadalso, Iglesias y Melendez sobresalieron en la amorosa, de la cual nos han dejado algunos modelos llenos de delicadeza y ternura. En la satírica lucieron la travesura de su ingenio Góngora é Iglesias, y mas que todos el chistosísimo Quevedo.

Son dos lindísimas letrillas amorosas, la de Góngora (romance 12), *La mas bella niña*, etc., y la de Cadalso, *De este modo ponderaba*, etc., y las de Melendez, *Si quiero atreverme*, etc., y *La flor del Zurguén.* Para ejemplo de la sátira, léanse la de Quevedo, *Poderoso caballero*, etc., la de Góngora, *Ande yo caliente*, etc., y las de Iglesias, *¿Ves aquel señor graduado?* etc., y *Faltando yo es cierto*, etc.

c).—EPITALAMIO.

§. 336.

El *epitalamio*, ó canto nupcial, fué un poema destinado á cantarse en celebracion de alguna boda. La materia de estas compo-

Biblioteca Nacional de España

siciones se reduce al elogio de los esposos, y á las súplicas dirigidas al dios Himeneo para que proteja el nuevo enlace y lo corone de felicidad. Catulo nos proporciona un excelente ejemplo de epitalamio con el dedicado al casamiento de Julia y Manlio (*carmen* LXI). Don Nicolás Moratin escribió uno de regular mérito *A las bodas de la infanta de España D.ª María Luisa de Borbon* (silva 2.ª), en el que se halla alguno que otro rasgo del poeta latino que acabamos de citar.

Entre los hebreos estaban ya en uso estos cantos con que se celebraban antiguamente las bodas. Teócrito compuso el epitalamio imaginario de Elena y Menelao. Catulo tiene dos mas: el *Carmen nuptiale* (LXII), y el *Epithalamium Pelei et Thetidos* (LXIV). En las *Soledades* de Góngora se lee uno bastante malo, del cual tomó Moratin el verso que se repite al final de la estrofa. (Véanse el *Himno epitalámico* y *La boda de Portici*, del Sr. Martinez de la Rosa.)

d).—CANTATA.

§. 337.

La cantata es una composicion que consta de un recitado, en que se explica la situacion, y de arias, duos ó coros en que, con el auxilio de la música, se expresa el afecto que de dicha situacion se desprende. En España es tan poco conocida, que Sanchez Barbero, en su *Retórica y Poética*, se aventuró á escribir una por no tener ningun ejemplo de que echar mano. A pesar de carecer de recitado, pueden considerarse como una especie de cantatas las bien escritas composiciones de D. Leandro Moratin, tituladas *Los padres del limbo* y *La anunciacion*.

En Italia y Francia han estado muy en boga estos poemas, en los cuales han ensayado sus plumas algunos de los mejores poetas modernos, como Delavigne y Lamartine.

Biblioteca Nacional de España

4.—EPIGRAMA, MADRIGAL, SONETO.

a).—EPIGRAMA.

§. 338.

Damos el nombre de *epigramas* á unos poemas de corta extension, en que se expresa de un modo rápido é interesante un pensamiento festivo ó satírico, pero siempre ingenioso. Por consiguiente, además de la agudeza y de la originalidad y soltura del estilo, es esencial en el epigrama moderno la brevedad. Sin exageracion podemos decir, con Marmontel, que este es por su naturaleza el mas corto de todos los poemas. La mayor parte de los epigramas españoles no constan mas que de ocho versos octosílabos, muchos de cuatro solamente, y hasta de dos. En una composicion tan breve conviene emplear la rima perfecta.

La burla, la malignidad, una simple chanza, una ocurrencia feliz, una oportuna salida, una necedad dicha con intencion, una antítesis, una hipérbole, ó un simple equívoco, constituyen casi siempre la gracia de los epigramas modernos. Pero no debe abusarse, como se ha hecho, de los que dependen de un mero juego de palabras, y menos cuando al través de su doble sentido se manifiesta alguna idea indecente ó contraria á las buenas costumbres.

§. 339.

El epigrama, á pesar de su brevedad, consta de una parte en que se excita la atencion, y de otra en que de un modo imprevisto la *curiosidad* queda satisfecha. A la primera podemos darle el nombre de *nudo*, y á la segunda el de *desenlace*.

Unas veces el epigrama va directamente al fin, otras encierra cierta especie de peripecia para que de esta manera sea la sorpresa mayor; ya empezando por la alabanza y concluyendo con un rasgo satírico, ya aparentando al principio seriedad, candor, bondad, dulzura, para convertirse de repente en risa, en malicia ó en mordacidad. Algunas veces es tanta la brevedad del epigrama, que casi no pueden distinguirse las dos partes indicadas.

Biblioteca Nacional de España

§. 340.

Entre los griegos tuvo el epigrama mucha mayor latitud de la que le atribuimos en el dia; dábase este nombre á las inscripciones de las estatuas de los monumentos públicos, de las ofrendas religiosas y de los sepulcros. Unas se distinguen por la profundidad del pensamiento que encierran, otras por su delicadeza, otras tambien por la agudeza é ingenio. El epigrama latino conservó la misma latitud; pero como se hizo mucho mas agudo, se acercó mas al epigrama actual. Sin embargo, en los autores epigramáticos latinos se hallan una porcion de poemas que mas parecen madrigales, odas, canciones que verdaderos epigramas en el sentido que hoy damos á esta palabra.

La *inscripcion* en el dia se diferencia del epigrama en que el objeto del epigrama es, segun hemos dicho, la expresion de un rasgo ingenioso, y la inscripcion no se propone otro fin que conservar la memoria de algun hecho ó declarar el objeto de alguna cosa (monumento, estatua, medalla, lápida, etc.) Las inscripciones de los sepulcros se llaman *epitafios*. En los epitafios y en todas las inscripciones en general, las dos principales cualidades son la brevedad y la sencillez; no obstante, en ningun género de composiciones se ha exagerado mas, ni en ninguno el ingenio ha hecho tanta gala de sus extravagancias. Es buen epitafio el de Fr. Luis de Leon: *Aquí yacen de Cárlos los despojos*, etc.

§. 341.

Los dos poetas epigramáticos latinos que mas se distinguieron son Catulo y Marcial. El primero brilla tanto por su delicadeza como por su ingenio; Marcial es casi siempre ingenioso y agudo. En sus catorce libros de epigramas se encuentra el dechado de la mayor parte de los epigramas modernos.

Para hacerse cargo de las diversas fases que presenta el epigrama latino, véanse los de Catulo *A la muerte del pájaro de Lesbia*, que es el tercero; el 14, *A Calvo Licinio, orador;* el 22, *A Varo*, y el 86, *De amore suo;* y los de Marcial, 10, 13, 31, 50 y 65 del lib. I, y 90 del IV.

§. 342.

Baltasar de Alcázar, Salvador Polo de Medina, D. Juan de Iriar-

Biblioteca Nacional de España

te, y principalmente D. José Iglesias, se han mostrado en estos breves y chistosos poemas dignos hijos de la patria de Marcial. Escribieron tambien algunos epigramas Hurtado de Mendoza, Castillejo, Lope, Bartolomé de Argensola, Cadalso, los Moratines y muchos otros poetas que seria largo enumerar.

Además de encerrar viveza y chiste, denotan buen gusto, el de Marcial traducido por Argensola con el título de *Las toses*, el de Lope de Vega, *A un valenton*, el de Alcázar, *En un muladar un dia*, etc., los 23, 29, 32 y 57 de Iglesias, y los de D. Nicolás Moratin, *Laudable templanza* y *Saber sin estudiar*.

Son verdaderos epigramas algunas composiciones de nuestros poetas que no llevan otro nombre que el de *quintillas*, *décimas*, etc. Se han escrito tambien sonetos epigramáticos como aquel de Cervántes, *Voto á Dios, que me espanta*, y hasta cuentos epigramáticos, como la *Cena jocosa*, de Alcázar.

b).—MADRIGAL.

§. 343.

El madrigal admite poca extension mas que el epigrama, y se diferencia de él en que el pensamiento final ha de ser delicado. Así como en el epigrama debe rebosar la agudeza de ingenio, el madrigal ha de estar inspirado por la delicadeza y espontaneidad del sentimiento. El estilo será fácil, sencillo, gracioso, y los mismos caractéres deberá tener el metro, que generalmente es la silva. Algunos de los epigramas de Catulo son verdaderos madrigales. Los mejores españoles son los tan conocidos de Gutierre de Cetina, *Ojos claros serenos*, etc., y de Luis Martin, *Iba cogiendo flores*, etc.

c).—SONETO.

§. 344.

El *soneto* es un corto poema lírico, en que tambien se desenvuelve un solo pensamiento, como en el epigrama y en el madrigal; pero en cuanto al carácter del pensamiento, no tiene el soneto limitacion alguna, puesto que solo recibe su nombre del metro en que está escrito.

Biblioteca Nacional de España

Hay sonetos narrativos, dialogados, descriptivos; pero generalmente es el lirismo, la individualidad del poeta, lo que domina en la composicion. En cuanto al pensamiento que constituye el fondo, unas veces es ingenioso como el del epigrama, otras delicado como el del madrigal, otras elegíaco, otras sublime.

§. 345.

La dificultad del soneto consiste en ajustar el pensamiento al metro sin que falte ni sobre nada, observando en las ideas una gradacion exacta, de modo que el interés vaya creciendo desde el primer verso hasta el último, y sin tolerar el mas ligero descuido en la versificacion. Estas dificultades, junto con la que en sí mismo encierra el metro, no bastan para justificar el dicho de Boileau, de que Apolo inventó el soneto para tormento de los poetas, y que un soneto libre de defectos vale tanto como un largo poema.

§. 346.

Ya á mediados del siglo XV el marqués de Santillana imitó de los italianos el soneto, pero no se extendió el uso de este metro hasta que logró generalizarse el endecasílabo. Desde entonces acá se han escrito tantos y tantos sonetos, que apenas existe poeta castellano que no haya destinado á este género una seccion de sus obras.

Pueden presentarse como dechados el de Lupercio Leonardo de Argensola, *Imágen espantosa de la muerte*, etc.; el de su hermano D. Bartolomé, *Dime, Padre comun, pues eres justo*, etc., y el de D. Juan de Arguijo, *Vierte alegre la copia*, etc. Del género festivo, además del de Cervántes, citado ya en otro lugar, son excelentes el de Lupercio de Argensola, *Yo os quiero confesar, D. Juan*, etc., y el de Lope de Vega, *Un soneto me manda hacer Violante*.

Herrera escribió mas de trescientos sonetos, y Góngora cerca de doscientos. El soneto en el siglo XVI corrió la misma suerte que la cancion italiana, solo que la cancion ha ido desapareciendo, y los poetas modernos siguen escribiendo sonetos.

Biblioteca Nacional de España

5.—ROMANCE Y BALADAS.

a).—ROMANCE.

§. 347.

El *romance* constituye la poesía verdaderamente española. Nacido del pueblo y escrito para el pueblo, fué desde un principio el mas fiel intérprete de sus creencias, de sus sentimientos y de sus gustos. En ningun género de nuestra literatura se encuentra tan hondamente impreso el sello del espíritu nacional. En el romance contemplamos vigorosamente retratadas todas las épocas mas características de nuestra historia, los progresos del arte y la genuina índole del idioma; él comunicó su primer aliento á nuestra poesía lírica, en él se hallan atesorados los preciosos y abundantes materiales de la epopeya española; y si por falta de un Homero no produjo una *Ilíada*, prestando nuevos brios á la elevada fantasía de Lope de Vega, dió ser y vida á nuestro popular y glorioso teatro nacional.

En el romance, como en el soneto, la composicion recibe el nombre del metro. El romance no tiene limitacion en cuanto á los asuntos de que puede tratar, ni en cuanto á la forma interior de la obra, ni en cuanto al estilo. Por esta razon es imposible definirle. Es probable que el romance sea casi tan antiguo como el idioma. Se conservaron los romances por simple tradicion oral hasta poco antes de mediar el siglo XVI. En esta época algunos poetas eruditos empezaron á remedar los romances *viejos*, y á algunos privilegiados ingenios de este siglo son debidos los mejores que poseemos. En el último tercio del siglo anterior los poetas cultos y cortesanos habian adoptado ya el romance, y desde entonces no se han desdeñado de usarle los poetas que mas apego han manifestado á las formas clásicas de Grecia y Roma. Se escribieron romances en portugués, y la tradicion oral ha conservado numerosos y bellísimos romances lemosines, que de algunos años á esta parte está reuniendo D. Mariano Aguiló para publicar una coleccion completa. D. Manuel Milá dió á conocer algunos en sus *Observaciones sobre la poesía popular*, obra llena de erudicion y sano criterio.

§. 348.

Esta composicion participa de un carácter épico y lírico á la

Biblioteca Nacional de España

vez. La forma es generalmente narrativa, y á veces una série de romances constituyen un todo mas ó menos compacto, como sucede con los del Cid, pero nunca una verdadera accion. En el romance aparece siempre un fondo lírico, ya porque en él se refiere ó describe una situacion determinada, debiendo considerarse cada uno de los romances como un poema aislado y completo, ya porque siempre trasciende la personalidad del poeta de una manera tan notable, que la expresion de un sentimiento dado puede considerarse como el verdadero fondo de la composicion.

No se extrañe, por lo tanto, que, al paso que unos autores dicen que los romances pertenecen á la poesía épica, afirmen otros que deben contarse entre las composiciones líricas. Por lo demás, así como en unos toma mas importancia que en otros la parte narrativa y á veces dramática, los hay tambien, y no pocos, principalmente los eróticos, en que predomina del todo el lirismo. Todos los géneros poéticos, menos el dramático propiamente dicho, están representados en nuestros preciosos romanceros.

§. 349.

En cuanto á los asuntos de que tratan, pueden dividirse los romances en *moriscos*, *caballerescos*, *históricos*, *vulgares*, *doctrinales*, *amorosos* y *satíricos*.

De las tres últimas especies forma el Sr. D. Agustin Duran una sola seccion con el título de *romances varios*. En el prólogo de su *Romancero* pueden verse las metódicas subdivisiones de cada seccion. En esta obra, que presenta hermanados el buen gusto y la erudicion, con la fina observacion del historiador y la profundidad del filósofo, se hallarán expresadas con vigoroso y animado estilo, y acompañadas de sábias reflexiones todas las noticias que acerca de tan importante materia se deseen adquirir.

§. 350.

Las guerras, los combates, los juegos públicos, los amores, los celos de los árabes, constituyen el fondo de los romances *moriscos*. Los asuntos son inventados por el poeta. Si por esta razon carecen los romances moriscos de la verdad histórica material, están por otro lado penetrados de una verdad poética admirable. Los sentimientos, las ideas, los usos y costumbres, los trajes, los

Biblioteca Nacional de España

pormenores mas minuciosos, todo contribuye á trasportarnos á la época que describen.

Estúdiense detenidamente los siguientes: *Sale la estrella de Vénus*, etc.; *No con azules tahalies*, etc.; *Si tienes el corazon*, etc.; *Batiéndole las ijadas*, etc.

§. 351.

Los asuntos de los caballerescos están tomados, como su nombre lo indica, de los libros de caballeria. Los que D. Agustin Duran reune en la seccion de *sueltos* y *varios* son los mas interesantes, tanto porque pertenecen casi todos á la época tradicional, como por la encantadora sencillez de su estilo, por su espontaneidad y por su carácter, algun tanto dramático.

Para formarse una ligera idea de los de este género bastará consultar los que empiezan: *De Francia partió la niña,—Hélo, hélo por dó viene,—Salió Roldan á cazar,—El cuerpo preso en Sansueña.*

§. 352.

Los romances históricos tienen por objeto los hechos mas notables de la historia sagrada, de la mitológica, de la de Asia, Grecia y Roma, de la de España desde los godos hasta mediados del siglo XVII, de la de Navarra, Aragon y Cataluña, y por último, de la de algunas naciones extranjeras. Algunos forman séries bastante completas, como los de *Bernardo del Carpio*, los de los *Infantes de Lara*, los del *Cid*, los de *D. Alvaro de Luna* y otros. Los mas importantes son los relativos á la historia de España, ya por el interés histórico que encierran, ya por sus excelentes prendas literarias.

Llenos de fuego y valentía están los siguientes: *A los piés de don Enrique*, etc.; *Non es de sesudos omes*, etc.; *Fablando estaba en el claustro*, etc. Los dos últimos embelesan tambien por la sencillez y gracia que resalta principalmente en los finales.

§. 353.

Los *vulgares*, que empezaron á propagarse á mediados del si-

Biblioteca Nacional de España

glo XVII, y que son la expresion fiel de una sociedad degradada, poetizan los instintos groseros de la plebe, ensalzando las hazañas de los contrabandistas, de los ladrones, de los rufianes, de los bandidos y de toda clase de malhechores.

§. 354.

En los *doctrinales* se encuentran buenos consejos de moral; en los *amorosos*, *alegóricos*, *pastoriles*, *piscatorios* y *villanescos* se expresan, ya con suave ternura, ya con pasion y fuego, las penas y placeres de los enamorados; por último, en los *satíricos* y *burlescos* se censuran los vicios, se parodian los sentimientos exagerados, se elogian irónicamente en mordaces jácaras las costumbres de los criminales, ó se desahoga simplemente el buen humor del poeta considerando bajo su aspecto ridículo las cosas de la vida.

Los bellísimos romances, *El tronco de ovas vestido*, y *Por los jardines de Chipre*, etc., ofrecen una muestra de los pastoriles amorosos, y como ejemplo de romances burlescos pueden leerse el de Juan de la Cueva, *Huyendo va la poesía;* el de Góngora, *Por una negra señora;* el de Quevedo, *Una incrédula de años*, y el de Antonio de Silva, *Clérigo que un tiempo fuí.*

b).—BALADA.

§. 355.

En la balada se refiere un acontecimiento completo, fijando solamente la atencion en los puntos culminantes y dejando entrever siempre de un modo claro la profundidad del afecto. Generalmente domina en la balada el tono sentimental y melancólico. Los ingleses las poseen hermosísimas. La balada es el canto popular de los alemanes. La mayor parte de estos poemas, cuyos autores son desconocidos, pertenecen en su forma actual á los siglos XV y XVI; bien que los asuntos son de mas antigua procedencia.

Burguer, Goëthe, Schiller y Uhland han cautivado la atencion de la Alemania y de la Europa con sus bellísimas y profundas baladas. *El cazador salvaje*, la *Cancion del valiente* y *Leonora* son de las mas hermosas de Burguer. Se ha publicado alguna traduccion española de este último poema,

Biblioteca Nacional de España

imitado de una de las mas célebres y antiguas baladas. De Goëthe pueden verse *El pescador*, *El Rey de Thule*, traducida al castellano por D. Manuel Milá; de Schiller, *El buzo*, *El dragon de Rodas* y la *Cancion de la campana*, traducida por Hartzenbusch, y de Uhland *El anatema del trovador* y *Sigelinda*.

CAPITULO II.

POESÍA ÉPICA.

§. 356.

La *epopeya*, que por razon de su excelencia conserva el nombre general de poema épico, es la poesía épica ú objetiva en su forma mas pura y completa.

Luego de haber dado á esta composicion importante la señalada preferencia que merece, trataremos en este mismo capítulo de otros poemas inferiores, que pueden considerarse como especies subordinadas ó degeneradas, guardando en la exposicion el órden siguiente: 1.° de la epopeya; 2.° de otras varias composiciones épicas, y 3.° de la novela.

I.—DE LA EPOPEYA.

§. 357.

La epopeya se define generalmente, «la narracion poética de una accion memorable y de un interés general para un pueblo entero ó para la especie humana.»

Hablaremos: 1.° de la accion; 2.° de los personajes que intervienen en ella; 3.° del plan, estilo y versificacion; y 4.° daremos, finalmente, una sucinta noticia de las principales epopeyas.

Biblioteca Nacional de España

1.—ACCION ÉPICA.

§. 358.

En las obras literarias se da el nombre de *accion* á una série mas ó menos extensa y complicada de actos humanos, tanto internos como externos, enlazados entre sí de tal suerte, que todos concurran á un mismo y determinado fin.

Esta definicion conviene tanto á la accion épica, como á la dramática, como á la de la novela y demás composiciones análogas.

«La accion en su sentido mas extenso y mas elevado es, hablando con propiedad, el uso de las fuerzas físicas del hombre para la ejecucion de su voluntad. La unidad de accion consiste en la direccion de los esfuerzos á un fin único, y la accion completa se compone de todo lo que concurre á llenar este fin, en el tiempo comprendido entre la primera resolucion y su cumplimiento.» (G. Schlegel.)

Marmontel para dar una idea inequívoca de lo que se entiende por accion en el drama ó en la epopeya, dice que es preciso distinguir dos especies de accion, una *final* y otra *continua*. La accion final de un poema es la empresa que se quiere llevar á cabo; la accion continua es la lucha de causas y obstáculos, que tienden recíprocamente, los unos al cumplimiento de la empresa, y los otros á impedirla ó á producir un acontecimiento opuesto.

§. 359.

En la accion épica debe preponderar un carácter enteramente *objetivo*: los actos externos y los fenómenos exteriores tienen en la epopeya mucha mas importancia que en el drama. La libertad humana debe aparecer como arrastrada por el curso natural y majestuoso de los acontecimientos, de suerte que en cierto modo desaparezca todo carácter de individualidad.

Los acontecimientos se presentan como el cumplimiento de una ley histórica, no como resultado de los motivos personales ó del carácter de los personajes. Enéas va á fundar la ciudad de Roma de órden de los dioses.

§. 360.

De la definicion de la epopeya se desprende cuáles deben ser

Biblioteca Nacional de España

las cualidades esenciales de la accion. La accion del poema épico será *una, íntegra, grande é interesante.*

a).—UNIDAD.

§. 361.

Será *una* la accion cuando los actos, fenómenos y acciones secundarias que la constituyen aparezcan enlazados de una manera tan íntima, que produzcan la impresion de un solo objeto ó de un todo orgánico, concentrándose todos en un resultado comun. En el hombre, en el árbol de pomposas ramas, nos da la naturaleza una idea perfecta de la unidad; distinguimos todas las partes integrantes de estos objetos, sin confundirlas, pero todas concurren á un centro, á un fin único general, y que es en cierto modo el resultado de los fines parciales de cada uno de los órganos.

Así como no bastaria la simple yuxtaposicion de dichos órganos para constituir una verdadera unidad, tampoco bastaria una mera série de hechos, sin otro enlace que el de sucesion, ó el de causa y efecto, para constituir una accion. No basta tampoco la unidad de asunto, ni la unidad de interés, ni la unidad de personaje, ni la unidad de intencion expresada por la proposicion que hace el poeta al empezar, ni la unidad de una máxima general ó de un principio especulativo que penetren todas las partes del poema. La accion debe ser una *en sí misma.*

«Las partes de la fábula estarán dependientes entre sí y unidas unas con otras, de manera que cualquiera de ellas que se quite ó se mude de su lugar haga variar y descomponer el todo; porque lo que puede estar ó no estar en el todo, sin que se conozca y eche menos, no es parte del todo.» (ARIST., capítulo IX.)

§. 362.

Además de la unidad, exige Horacio en todo poema la sencillez (*simplex et unum*). No debe confundirse la sencillez de accion con su unidad, porque la mayor ó menor complicacion de hechos es independiente de la relacion íntima que debe reinar entre ellos; sin embargo, cuanto menos intrincada sea una accion, mas resaltará su unidad, y por consiguiente, será tambien mayor la claridad del poema.

Biblioteca Nacional de España

§. 363.

La unidad no excluye los episodios. Algunos autores dan este nombre á todos los incidentes ó acciones parciales que componen la accion total; mas otros, atendiendo al orígen de dicha palabra, aplicanla solamente á aquellas acciones secundarias «que podrian separarse de la principal, sin hacerle falta para llegar á su término».

Aristóteles toma la palabra *episodio* en el primer sentido, cuando dice que el episodio «es una parte entera de la tragedia, puesta entre los cantos enteros de los coros». En el último sentido, que es indudablemente el mas admitido, no deberian llamarse episodios la tempestad del primer libro de la *Eneida*, el incendio de Troya, los amores de Dido y Enéas, la bajada á los infiernos, etc., que muchos autores consideran como tales, ó como *grandes episodios*. Pero pueden considerarse como verdaderos episodios (tómese esta palabra en cualquiera de los dos sentidos mencionados) la historia de Caco y la de Niso y Eurialo, en la *Eneida*, como el rapto de los caballos de Rheso por Ulises y Diomédes, en la *Ilíada*.

§. 364.

En punto á los episodios, convendrá tener presentes estas reglas:

1.ª No deben ser nunca *completamente independientes* de la accion del poema; deben ser traidos naturalmente por las circunstancias, pues de lo contrario romperian la unidad.

Cuando Enéas, yendo á pedirle auxilio á Evandro, le encuentra haciendo un sacrificio, es muy natural la narracion del orígen de esta ceremonia. No introduce Ercilla con la misma naturalidad las descripciones de la batalla de San Quintin (canto XVII) y la de Lepanto (XXIV), y es digno sobre todo de la mas severa censura en el importantísimo relato de la *verdadera historia* y vida de Dido, que casi llena dos cantos (XXXII y XXXIII).

2.ª Siendo su principal objeto aumentar la variedad, deberán presentar escenas distintas de las que principalmente constituyen la obra.

El episodio de Héctor y Andrómaca en la *Ilíada*, y el de Herminia y el pastor en el canto VII de la *Jerusalen*, nos apartan un instante del tumulto de las batallas, proporcionando al espíritu un agradable descanso.

Biblioteca Nacional de España

3.ª Deben guardar una extension proporcionada, tanto por no destruir la forma artística de la obra, como por no distraer demasiado tiempo al lector. El episodio será tanto mas corto, cuanto menor sea su coherencia con el asunto principal.

A pesar de la mayor latitud de que en este punto disfruta la novela, han sido censurados por excesivamente largos los episodios del *Curioso impertinente* y del *Cautivo*, que introdujo Cervántes en el *Quijote*.

4.ª Por lo mismo que los episodios aparecen como añadiduras de que pudiera haber prescindido el *poeta*, es preciso que cautiven por su interés y belleza. *Quia cœna poterat duci sine istis.*

Los referidos episodios del *Quijote*, en esta parte, son dignos de los mas cumplidos elogios.

§. 365.

No se han considerado indispensables para la unidad de la accion épica las unidades de lugar y tiempo, que la mayor parte de los críticos exigen en las obras dramáticas. La accion épica se desenvuelve en diversos lugares y en distintos países. En cuanto al tiempo, no pueden señalarse límites, pero casi siempre abraza la epopeya un período bastante considerable.

La accion de la *Ilíada* dura mes y medio; pero en el curso de la narracion se refiere el rapto de Elena, que dió ocasion á la guerra de Troya, y que habia acontecido veinte años antes. La *Odisea* comprende cincuenta y ocho dias y la *Eneida* algo mas de un año, empezando á contar desde los hechos que refiere directamente el poeta; pero si en ambos poemas se computa el tiempo, contando desde la toma de Troya, el primero comprende ocho años y medio, y el segundo cerca de seis.

b).—INTEGRIDAD.

§. 366.

Será *íntegra* la accion cuando no comprenda ni mas hechos ni menos de los que por su misma naturaleza debe comprender. «Las fábulas bien tejidas no deben comenzarse temerariamente donde uno quiera, ni acabarlas donde le pareciere.» El fin de la

Biblioteca Nacional de España

accion indica los hechos que deben admitirse ó desecharse, así como los puntos extremos en donde ha de romperse la cadena de los sucesos humanos.

Para que la accion sea íntegra es preciso que conste de *exposicion*, *nudo* y *desenlace*. La *exposicion* comprende los hechos que motivan la accion; el *nudo*, los obstáculos que hay que vencer para que la empresa ó designio se lleve á cabo, y el *desenlace* consiste en la total desaparicion de estos obstáculos.

« Doy el nombre de *todo* á lo que consta de principio, medio y fin : *principio* es lo que no supone nada antes de sí, pero que exige algo despues de sí; *fin* es lo que nada supone despues de sí, pero que supone necesariamente, ó frecuentemente, algo antes de sí; *medio* es lo que supone una cosa antes y otra despues. » (ARIST., 8.)

§. 367.

A consecuencia del carácter objetivo de la epopeya, los hechos ó acciones secundarias, cuyo conjunto constituye el *nudo*, deben ir desenvolviéndose lentamente y con alguna amplitud, de modo que no formen un todo demasiado compacto, sino mas bien una série de cuadros completos, ligeramente enlazados unos con otros, en términos de que se distingan perfectamente, como los diferentes cuerpos de un vasto edificio.

Por lo tanto, la voz *nudo*, tan propia y tan expresiva en el drama, no se aplica con mucha exactitud á la accion épica.

No consideremos, sin embargo, la epopeya como una série de cantos nacionales *recopilados* por un autor. Es imposible que la *Iliada* no sea la obra de *un solo* hombre. Un pueblo puede crear y crea los elementos de una epopeya, pero la obra artística necesita siempre una individualidad creadora, un artista.

§. 368.

Como en el poema épico no se trata de excitar muy vivamente la curiosidad del lector, nada importa que se prevea y aun se fije positivamente en la proposicion cuál será el desenlace. Se ha puesto en duda si el desenlace de la epopeya podia ser ó no desgraciado. Blair se inclina á creer que, atendido el carácter de esta

Biblioteca Nacional de España

composicion, conviene que en cuanto á la empresa principal el desenlace sea feliz, sin que esto impida que la suerte desgraciada de algunos personajes interesantes ó de un pueblo entero deje en el alma una profunda impresion de tristeza.

Es, sin embargo, desgraciado en cuanto á la empresa principal el desenlace de la *Farsalia* y el del *Paraiso perdido*. No puede decirse lo mismo, si atentamente se considera, de la *Cristiada*, del P. Hojeda, y la *Mesiada*, de Klopstok.

La calma que, segun se dijo, debe notarse en el curso de la accion, es tambien propia del desenlace. No han atendido como debian á esta circunstancia los que han juzgado inútiles los últimos libros de la *Iliada*, diciendo que con la muerte de Héctor debia terminar el poema.

c). — GRANDEZA.

§. 369.

Será *grande* la accion épica si tanto la empresa principal como los medios de que se vale el poeta tienen el esplendor y la importancia suficientes para levantar el ánimo, llenándole de admiracion, y para justificar además el magnífico aparato de la epopeya. Debe elegirse para la epopeya una empresa heróica, no de un individuo, sino de un pueblo; un hecho ilustre, memorable, en que se refleje una época entera, y que haya ejercido un provechoso resultado en la civilizacion del mundo.

En los buenos poemas épicos se presentan en lucha nacionalidades y civilizaciones distintas. Las rivalidades de los individuos ó de las dinastías, las discordias de los partidos políticos, las guerras civiles, no son asuntos dignos de la epopeya. Los argumentos de la *Farsalia*, de la *Henriada* y de la *Araucana* carecen de grandeza épica. Homero nos presenta la lucha gigantesca de la Grecia con el Asia; en el poema del *Cid*, en la *Jerusalen libertada* y en el *Orlando furioso* contemplamos la no menos gigantesca lucha del cristianismo contra la religion de Mahoma; en otras epopeyas el interesante combate entre el bien y el mal, la virtud y el pecado.

§. 370.

La antigüedad contribuye á engrandecer en nuestra imaginacion las personas y los acontecimientos, y concede mas libre cam-

Biblioteca Nacional de España

po á la ficcion del poeta. Las épocas heróicas son las mas propias del poema épico. Una época anterior á toda civilizacion, un pueblo en el estado salvaje, carece de grandeza; solo presenta rasgos de valor brutal, de pasiones violentas, de intereses puramente individuales; no tiene carácter, no tiene historia; en una palabra, no es pueblo. Al contrario, los pueblos en su época histórica, con leyes que los gobiernan, y que trazan una senda fija á las acciones de los individuos, presenta en su conjunto una organizacion prosáica: los caractéres carecen de la espontaneidad necesaria, y las acciones, sometidas á principios morales ó legales, aparecen con monotonía y como sometidas á la necesidad. La imaginacion del poeta se halla esclavizada: no cabe en estas épocas hacer uso del maravilloso.

La mayor parte de los defectos de las citadas epopeyas de Lucano, Voltaire y Ercilla proceden de no haber elegido con acierto la época. Cuando dichos poetas se ciñen á la historia, incurren con frecuencia en el prosaismo, ó carecen de elevacion; cuando intentan apartarse de ella, son casi siempre frios, y léjos de fomentar y enaltecer el espíritu nacional, le ofenden gravemente, contradiciendo las verdades reconocidas por todos. La época en que escribe el poeta ha de tener relaciones íntimas con la época del argumento. Quien ahora se propusiese escribir una epopeya griega, fracasaria en su empresa; y aun cuando fuese posible el acierto, no encontraria un público dispuesto á saborear sus bellezas.

§. 371.

Contribuye tambien muchísimo á la grandeza de la accion épica la *máquina* ó *maravilloso*, esto es, la intervencion visible de la Divinidad y de los seres sobrenaturales en los acontecimientos humanos. En la *Ilíada* de Homero los dioses toman parte en la grave contienda de los pueblos; las causas de los hechos reciben un carácter imponente: el poeta salva los estrechos límites de la tierra, y descorre á nuestros ojos los cuadros mas sublimes que concebir pudo la osada mente del hombre.

§. 372.

La mayor parte de los críticos consideran esencial el maravilloso en la epopeya, y casi ninguno de los que han aspirado al nom-

Biblioteca Nacional de España

bre de poeta épico ha dejado de imitar en este punto al inmortal padre de la poesía. Algunos se propusieron introducir el maravilloso *cristiano*, por creer que el *mitológico*, empleado por Homero, no era compatible con el argumento de sus obras. El autor de la *Henriada* creyó satisfacer mejor las exigencias del siglo en que escribia, ideando un maravilloso filosófico, que consiste en la introduccion de seres metafísicos ó morales, como la Fama, la Discordia, la Envidia, la Política, el Fanatismo, la Hipocresía; pero semejantes personificaciones, sin apoyo ninguno en las creencias del pueblo, se han considerado frias y desnudas de interés poético.

«Como siempre queda, á pesar del influjo de la instruccion y de la sana creencia, un fondo de supersticion en el corazon de los hombres, me parece que un poeta puede sacar de él grandísimo provecho para dar á la epopeya cierto aspecto maravilloso. Los *agüeros* que sacamos de los fenómenos de la naturaleza, los *presentimientos* del corazon, considerados frecuentemente como precursores de los males que han de sucedernos, las *visiones en sueños*, que suelen dejar en el ánimo una impresion duradera, la *aparicion* de una persona difunta que creemos ver en el delirio de nuestra imaginacion, las *profecías* de un hombre que parece inspirado, las *palabras fatídicas* proferidas en el trance de la muerte, y otros medios semejantes, pueden, diestramente empleados, prestar gran auxilio al poeta, dando realce sobrenatural y maravilloso á la obra.» (M. DE LA ROSA.)

§. 373.

El maravilloso debe ser un reflejo de las creencias religiosas de la época del argumento y de la época del poeta. En Homero no es un mero adorno poético, sino la parte mas esencial de la obra; en Virgilio se descubre ya la incredulidad del poeta y de los tiempos en que escribió. De consiguiente, ni un argumento cristiano admite la introduccion de los dioses del paganismo, ni tiene disculpa alguna el absurdo de mezclar en una misma obra creencias opuestas: absurdo en que incurrieron casi todos los poetas épicos modernos, llegándose al extremo ridículo de reunir en un mismo cuadro á Baco con Jesucristo, y á Vénus con la Vírgen.

Biblioteca Nacional de España

d). — INTERÉS.

§. 374.

La accion épica, además de grande, debe ser *interesante*. El interés de la accion depende de la misma naturaleza de la fábula, de que, además de hallarse retratados en ella los sentimientos generales del hombre, presente un vivo reflejo del espíritu de la nacion á que se dedica la obra, de manera que en ella puede ver el pueblo un grandioso monumento elevado á sus creencias mas íntimas, y á sus mas caras y entrañables afecciones. Ercilla faltó á esta regla, haciendo que los caudillos españoles quedasen como humillados y obscurecidos por el valeroso espíritu de Caupolican y demás héroes araucanos.

No debe confundirse el interés que depende de la accion con el que depende del valor poético de la obra, á saber, del artificio y buena disposicion del plan, de la simpatía que ciertos personajes inspiran, y finalmente, de las galas del estilo y de la versificacion.

§. 375.

El poema épico debe ser el cuadro fiel de la civilizacion de un pueblo: de sus creencias religiosas, de sus ideas, de su vida política, civil y doméstica, de sus artes, de sus costumbres, de sus usos mas minuciosos. Todo debe presentarse enriquecido con un lujo de pormenores que cautive la imaginacion, enlazándolo íntimamente con los acontecimientos y caractéres de los personajes.

En los poemas de Homero se halla reflejada la civilizacion griega de una manera completa y grandiosa. Son tan importantes para la historia como para las artes. «Un poema épico, dice Hegel, es la Biblia de un pueblo.»

2. — PERSONAJES Y COSTUMBRES.

§. 376.

Toda accion supone la intervencion de *personajes* obrando mas ó menos libremente en virtud de un fin ó designio que determine su voluntad. La extension de la epopeya, la grandeza de la ac-

Biblioteca Nacional de España

cion, la necesidad de presentar un cuadro completo de la civilizacion de un país, requieren un considerable número de personajes y una extraordinaria variedad de caractéres.

Las necesidades de la accion y la naturaleza de la obra es lo único que en esta materia puede servir de norma al poeta. Si faltan personajes, la accion queda incompleta, y por consiguiente oscura, y á veces inverosímil; si sobran, todos los inútiles embarazan su curso, y distraen la atencion y el interés, causando por último pesadez y confusion.

§. 377.

Aunque puede muy bien concebirse cierta unidad en las acciones parciales de un poema, sin que en él predomine ningun personaje sobre los demás; sin embargo, la unidad de accion será mas estricta y mas visible, se concentrará mas el interés, adquirirá la obra mas sencillez y mas vida, si con dicha unidad de accion se combina y confunde la unidad de personaje.

Por este motivo, todos los críticos juzgan esencial que se concentre la accion en un solo individuo, y en todos los poemas de primera nota se presenta confirmada esta regla. En la *Iliada*, *la cólera de Aquiles* es el lazo que extrecha de un modo sumamente profundo todas las partes del poema. Ulises, Enéas y Godofredo de Bullon, son los héroes de la *Odisea*, de la *Eneida* y de la *Jerusalen libertada*. El personaje del Cid da al poema y á los romances que llevan su nombre una apariencia de unidad de que propiamente la accion carece. La falta de un caudillo principal es uno de los mayores lunares de la *Araucana*, y es mas notable esta falta por ser el carácter de Caupolican el trazado con mas brio y mas elevacion.

§. 378.

Pero asi como importa mucho que descuelle sobre todos un héroe en quien descanse el peso de la accion y en quien se concentre el interés, debe procurarse asimismo no darles á todos igual importancia; antes bien convendrá observar la gradacion debida, colocándolos en distinto término del cuadro, de tal manera, que los secundarios no oscurezcan á los principales, embrollando el tejido de la fábula.

Homero es tambien el verdadero modelo en este punto. La *Iliada* no es

Biblioteca Nacional de España

una galería de retratos; es un cuadro. Aquiles y Héctor ocupan el centro; en segundo término están Patroclo y Priamo; á un lado Agamenon, Ulises, Nestor, Diomédes, los Ayax, Menelao; al otro lado Andrómaca, Hecuba, Helena, Páris, Enéas; á mas distancia una infinidad de caudillos; al fondo la multitud de combatientes perfectamente agrupados; en el cielo los dioses y Júpiter pesando los destinos.

Si Ercilla hubiese acertado en esto á seguir las huellas del poeta griego, mucho habria ganado la *Araucana* en claridad, interés y belleza.

§. 379.

El poeta épico podrá describir con breves y significativos rasgos el exterior de los personajes principales; pero en lo que mas debe esmerarse es en la pintura de sus *caractéres* y *costumbres*, haciendo que se desprendan naturalmente de la simple referencia de la accion, sin valerse de la descripcion directa, que tan importante cabida tiene en la historia.

Observando lo que dicen, y sobre todo lo que hacen, es como nos formamos idea del carácter de las personas que nos rodean. El poeta debe proceder como la naturaleza. La explicacion teórica pertenece al dominio de la ciencia.

§. 380.

No debe confundirse el carácter con las costumbres. El carácter es cierta predisposicion á obrar de un modo determinado; disposicion recibida de la naturaleza, pero que se modifica notablemente por la educacion y los sucesos de la vida.

El carácter es un resultado de las facultades de nuestra alma, de nuestro temperamento y de todo cuanto nos rodea en el tránsito de la cuna al sepulcro; es el conjunto de nuestras cualidades morales en general, es la fisonomía del alma. Nada modifica tanto nuestro carácter natural como las impresiones que recibimos en la infancia.

§. 381.

Así como el carácter es una simple predisposicion, nuestra manera general de obrar es lo que constituye nuestras costumbres. Las costumbres son como el conjunto de nuestras acciones. No siempre están en armonía con el carácter: una voluntad enérgica

Biblioteca Nacional de España

las dirige á su arbitrio, bien apoyada en el noble sentimiento del deber, ó ya seducida por el mezquino aliciente del interés personal.

Sócrates habia nacido con un carácter violento é impetuoso; sin embargo, nada era tan dulce como sus costumbres.

La diferencia que establecemos entre carácter y costumbres nos parece mas exacta y fundada que la que establece Batteux.

§. 382.

Las costumbres poéticas y los caractéres deben ser *buenos, convenientes, parecidos, iguales* y *variados*.

Aristóteles hace mérito de las cuatro primeras cualidades, que no todos los críticos entienden del mismo modo. Hegel exige en los caractéres *riqueza, vitalidad* y *fijeza*.

§. 383.

En punto á la *bondad*, entendemos la bondad moral, esto es, la conformidad de las acciones con las leyes inscritas en el corazon del hombre. Un carácter completamente depravado repugna á nuestro corazon; no debe admitirse con frecuencia en las obras poéticas, y menos en la epopeya, cuyo principal objeto es excitar la admiracion con la grandeza de los acontecimientos y de las acciones insignes. Cuando se introduzca un personaje de esta clase, será por via de contraste, y procurando siempre que el vicio nos inspire el horror que debe inspirarnos.

No por esto se exige en los héroes de la epopeya una perfeccion absoluta; un personaje de esta clase podria inspirar un respeto profundo y una admiracion sosegada, pero careceria de vida, sin que nunca llegase á cautivar tan vivamente nuestro interés como un Aquiles, en cuyo corazon arden y se agitan las pasiones y las debilidades humanas. La perfeccion del piadoso Enéas es fria é insípida. ¡Qué miserable contraste presenta con la infeliz y apasionada Dido! Por lo demás, tiene sus limitaciones la regla anteriormente sentada, y una muy notable es el personaje de Satanás en el *Paraiso perdido*. Klopstock, por dar demasiado valor á esta regla, faltó á las mas importantes de la verdad poética, presentándonos en Abbadonna á un diablo arrepentido.

Biblioteca Nacional de España

§. 384.

La *conveniencia* de los caractéres consistirá en atribuir á los personajes las ideas y pasiones propias de la edad, sexo, estado, educacion, país, época, etc., y la de las costumbres, en su conformidad con el carácter y situacion determinada del personaje.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinum.
Intererit multum Davusne loquatur an heros;
Maturusne senex, an adhuc florente juventa
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercatorne vagus cultorne virentis agelli;
Colchus, an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.
. . . . . .
Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores; etc.

Siguen á este verso los expresivos retratos del jóven y del anciano, que con tanta gracia y maestría copió nuestro Moratin en *El Viejo y la Niña.*

§. 385.

Debe darse á la obra lo que se llama colorido histórico, observando fielmente las costumbres *locales*. Usos, trajes, muebles, todo debe corresponder á la época y al país en que se supone la accion, no menos que á las ideas y pasiones de los personajes.

§. 386.

Para que sean *parecidos* los caractéres y las costumbres deben presentarse tales como la tradicion, la historia ó la literatura los han transmitido. Don Juan Tenorio, el Cid, D. Quijote, nos son tan familiares como las personas entre quienes vivimos.

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino.
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

Esta regla debe observarse principalmente en los personajes históricos: no puede el poeta desnaturalizar la verdad, contradiciendo los hechos plenamente atestiguados, y todo cuanto ponga de su invencion debe estar en completa armonía con lo reconocido por verdadero. Mas digno de censura sería el poeta que faltase á la verdad, no para engrandecer, sino para denigrar los grandes personajes dignos del respeto y veneracion de los pueblos. Sabido es

Biblioteca Nacional de España

de todos con cuánta frecuencia ha incurrido en semejantes abusos la literatura moderna.

Horacio aconseja que en el drama se prefieran los personajes conocidos á los de pura invencion. *Difficile est proprie communia dicere.*

§. 387.

Serán *iguales* los caractéres y las costumbres, si en ninguna parte de la obra se desmienten y contradicen; antes al contrario, si por razon de su íntima consecuencia presentan un diseño enérgicamente trazado, y un mismo fondo de colorido.

..... servetur ad imum.
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Nótese que la conveniencia, semejanza ó igualdad de los caractéres no son mas que distintas derivaciones del mismo principio : la *verdad poética.*

§. 388.

La *variedad* de costumbres ó caractéres, tan notable en la naturaleza como la variedad de las fisonomías, debe reproducirse en las obras del poeta, tanto por respeto á la verdad, como por evitar la monotonía. Puede conseguirse la variedad, ó atribuyendo á los personajes cualidades fundamentales esencialmente distintas, ó conservando las mismas cualidades fundamentales, y combinando las distintas cualidades accesorias, ó presentando una misma cualidad en distintos grados.

El gran número de personajes que intervienen en la epopeya exige en esta parte una maravillosa fecundidad. Ninguno de los personajes de Homero se parece á otro : los conocemos tan bien, «que al oir el relato de una accion ó al escuchar un razonamiento, fácilmente adivinariamos quién es su autor, aun cuando se nos ocultase su nombre.» (M. DE LA ROSA.) Al lado de Homero merecen colocarse Cervántes y Shakspeare.

Ayax, Diomédes, Aquíles, Héctor, todos son valientes, pero no en el mismo grado. Príamo y Nestor son sábios y prudentes, pero el primero mas tímido. Colocolo se diferencia de Caupolican, y en presencia de Caupolican quedan oscurecidos los demás caciques. Don Quijote y Sancho Panza son tan graciosamente opuestos en genio como en figura.

Biblioteca Nacional de España

§. 389.

A consecuencia de la objetividad del poema, los personajes principales de la epopeya deben presentar una riqueza extraordinaria de cualidades, de suerte que los sentimientos universales de la especie humana, y los particulares de la nacion y de la época, se encuentren encarnados en ellos de una manera completa. La variedad de situaciones que exigen la extension material y la naturaleza de la epopeya, da ocasion á que puedan desenvolverse bajo todos aspectos los diversos rasgos que constituyen los caractéres de los personajes. Por esto, los personajes épicos caminan al frente de los grandes acontecimientos nacionales, y en cierto modo los simbolizan, sin que dichos acontecimientos puedan considerarse como un producto de sus designios individuales.

Aquiles representa la jóven Grecia; en Ulises se hallan simbolizados los padecimientos de los griegos al regresar á su patria; el Cid es la expresion mas fiel de la altivez, de la fidelidad, del honor, del valor castellano.

3.—PLAN, ESTILO Y VERSIFICACION.

§. 390.

La epopeya es uno de los poemas de mayor extension, ya por la naturaleza del argumento, ya por el carácter distintivo de la obra. Por este motivo se divide en varias partes, á las que se da el nombre de *cantos ó libros*. La *Ilíada* consta de veinte y cuatro, la *Eneida* de doce.

En toda fábula, además de la integridad, exige Aristóteles una *proporcionada grandeza*. «Así como un animal demasiado pequeño no puede ser hermoso, porque se hace imperceptible, tampoco podria serlo uno desmesuradamente grande, porque la vista no podria comprender á la vez todas sus partes, ni percibir su unidad. De la misma manera las fábulas deben tener una grandeza tal, que fácilmente pueda ser abrazada de la memoria.» (Arist., 8.)

§. 391.

La introduccion de la epopeya comprende generalmente tres

Biblioteca Nacional de España

partes distintas: una, llamada *proposicion*, en la que se anuncia el objeto del poema; otra conocida con el nombre de *invocacion*, en la que el poeta implora el favor de la divinidad ó de un ser superior, con el fin de que le revele los secretos impenetrables para su limitada inteligencia; y otra que, propiamente hablando, es la *exposicion*, en la cual se presenta la situacion de los personajes, comenzando á manifestarse tambien los obstáculos cuya complicacion debe formar el nudo de la fábula.

Otros comprenden en la exposicion todos los hechos anteriores á la accion. En este sentido pertenecen á la exposicion de la *Ilíada* todos los hechos que se refieren desde el rapto de Helena hasta la disputa de Aquiles y Agamenon, y en la *Eneida* todos los referidos en los libros 2.° y 3.°

§. 392.

La narracion puede hacerse de dos modos: ya siguiendo un órden cronológico, como Homero en la *Ilíada* y el Tasso en la *Jerusalen libertada;* ya lanzándose de repente en medio de los hechos (*in medias res*), para decir en seguida, ó poner en boca del personaje principal, todo lo acontecido anteriormente, como lo hicieron Homero en la *Odisea* y Virgilio en la *Eneida*.

En el primer caso los preceptistas dan á la fábula el nombre de *simple*, y en el segundo, el de *compuesta*.

§. 393.

La parte descriptiva no es menos importante en el poema épico que la narrativa. Homero no solamente describe con viveza los lugares de la escena, por exigirlo así las necesidades de la accion, sino que atesora en sus descripciones todos los conocimientos geográficos de su patria; describe minuciosamente los usos y costumbres, la fisonomía, el ademan de los personajes, el traje, las armas, los muebles; en una palabra, presenta un cuadro completo del mundo exterior, dando á todo una significacion extraordinaria. Sirva de ejemplo la descripcion del escudo de Aquiles.

Biblioteca Nacional de España

§. 394.

Forman además una parte muy importante de la poesía épica las comparaciones extensas y pomposas, que se emplean ya como medio de descripcion y con cierto caracter episódico, ya para comunicar al estilo dignidad y magnificencia.

Homero es tambien el modelo en esta materia; Virgilio traduce muchas veces las comparaciones del poeta griego, y todos los poetas épicos han seguido las huellas de estos grandes maestros.

§. 395.

Por último, en los discursos de los personajes es donde manifestó tambien el poeta griego las altas dotes de su ingenio. Debe notarse en los discursos la misma tranquilidad majestuosa que en la narracion y en las descripciones. El diálogo propiamente dicho no tiene cabida en la epopeya; siempre es el poeta quien habla, quien refiere lo que los personajes dijeron.

Ercilla es sublime en sus discursos. Sin embargo, algunas veces el orador ofusca al poeta; lo que quizás pudiera considerarse como un defecto, por mas que sea una de las cosas que mas nos cautivan en el poeta español.

Las quejas de Hecuba, la súplica de Príamo, la disputa de Aquiles y Agamenon, y la despedida de Héctor y Andrómaca, conservan un carácter verdaderamente épico, y muy distinto de lo que las mismas situaciones habrian exigido en la poesía lírica ó en el drama.

De todo lo dicho se deduce fácilmente cuál debe ser el estilo del poema épico. Una elevacion constante, cierta magnificencia sencilla, la sublimidad, la calma es lo que principalmente le distingue. Debe desenvolverse como un rio ancho y caudalosísimo, cuya muda y sosegada corriente oculta debajo de una superficie límpida y tranquila la irresistible fuerza de sus aguas. Tan impropios del estilo épico serian los juguetones movimientos y los raptos de entusiasmo de la poesía lírica, como la animada rapidez del drama.

En el estilo debe reflejarse el carácter objetivo de la obra. La personalidad

Biblioteca Nacional de España

del poeta debe borrarse de tal modo, que parezca que los hechos se presentan por sí mismos, ó como referidos por un ser de una naturaleza superior, que fija su mirada tranquila en lo pasado.

§. 396.

En cuanto á la versificacion, los poetas griegos y latinos emplearon el exámetro; los españoles han adoptado con preferencia la octava real, que es el metro empleado por el Tasso en la *Jerusalen libertada*. «Las octavas reales, dice el Sr. Martinez de la Rosa, me parecen piedras de sillería, propias para edificar un palacio.» En efecto, este es el metro mas acomodado al carácter general de la epopeya. Regular en su forma, de entonacion elevada, y dando al período musical bastante anchura, consiente en el corte de la frase la variedad suficiente para evitar la monotonía, sin faltar por esto á la uniformidad de tono que exige el estilo de la obra.

Ni el verso libre, ni la silva, ni el terceto, que con tanto acierto empleó Dante por el carácter especial de su poema, ni la copla de arte mayor, ni mucho menos la mezcla de varios metros, nos parecen muy propios para la epopeya. La imperfecta versificacion del *Poema del Cid* demuestra que no desconoció el poeta cuáles debian ser las tendencias del verso épico.

4.—SUCINTA NOTICIA DE LOS PRINCIPALES POEMAS ÉPICOS.

§. 397.

Los poemas de Homero, que inspiraron á los críticos de la antigüedad las reglas de la epopeya, son el manantial abundante donde han bebido sus inspiraciones todos los grandes poetas, desde los trágicos griegos y Virgilio, hasta Klopstock y Chateaubriand. Lo mismo Aristóteles que Horacio, lo mismo Boileau que Hegel, todas las escuelas, todos los paises le han colocado en la cumbre de la poesía, y sin que apenas se haya fijado la atencion en las aberraciones de algunos atrevidos y superficiales Zoilos, cuanto mas se van profundizando la historia y la filosofía del arte, tanto mas crece el respecto y admiracion que vienen tributando los siglos al que, segun Dante, es el padre de todos los poetas del mundo.

Biblioteca Nacional de España

El argumento de la *Iliada* es la cólera de Aquiles. Llora el héroe griego la afrenta recibida de Agamenon; su madre Thétis le consuela, y obtiene de Júpiter que favorezca á los troyanos, facilitándole de este modo la venganza. Aquiles no combate; anímanse los troyanos y vencen; las naves griegas van á ser presa de las llamas, pero Aquiles permanece en su tienda, y solo concede á su amigo Patroclo que salga á impedir el incendio. Héctor mata á Patroclo y le quita las armas de Aquiles. Olvida este la injuria recibida, y solo piensa en vengar á su querido amigo; sale al combate, y los troyanos huyen despavoridos. Solo queda en el campo Héctor, y bien pronto su sangriento cadáver es atado al carro del vencedor. Celébranse los funerales de Patroclo, y obtiene Príamo con sus lágrimas el idolatrado cuerpo de su hijo.

El argumento de la *Odisea* es la vuelta de Ulises á su trono de Itaca. Sale por órden de los dioses de la isla de Calipso; arrojado por la cólera de Neptuno á la de los teacios, recibe de estos una nave que le conduce á su patria, y consigue dar muerte á los que, sembrando graves desórdenes en su palacio y su reino, aspiraban á la mano de su fiel esposa Penélope. Así como en la accion de la *Iliada* se halla fielmente expresada la época de la guerra de Troya, en la de la *Odisea* está como simbolizado el regreso de los griegos á su patria.

§. 398.

La *Eneida*, de Virgilio, puede considerarse como la continuacion, al mismo tiempo que la mas acertada imitacion, de las obras de Homero. En Virgilio el arte y el buen gusto suplen casi siempre los atrevidos vuelos del genio.

El establecimiento de Enéas en Italia es el asunto de este poema. Las desgracias por mar y tierra, suscitadas por el implacable odio de Juno, constituyen el nudo. Una tempestad arroja á Enéas á la Libia; Dido, reina de Cartago, le recibe benignamente (lib. 1.°), oye complacida la narracion de sus desgracias (2.° y 3.°); herida por los dardos del amor, rindele su corazon y le ofrece un trono. Huye Enéas, cumpliendo los decretos del destino, y la desesperada amante con sus propias manos pone término á sus dias (4.°). En Drepana celebra el héroe troyano el aniversario de la muerte de su padre; y dejando en Sicilia á los ancianos y á las mujeres, arriba por fin á Italia (5.°); visita los infiernos y los campos Elíseos (6.°), y llega á la embocadura del Tíber. Recíbele con sumo agasajo el rey latino, y ofrécele la mano de su hija Lavinia; pero la reina Amata la habia prometido á Turno. Levántanse contra los troyanos las tropas latinas y sus aliadas (7.°); pide Enéas auxilio á Evandro (8.°), y despues de varios encuentros, en que tambien toman parte los dioses, Amata se da la muerte, y muere Turno á manos de su rival (libros 9, 10, 11 y 12).

Biblioteca Nacional de España

Lucano en la *Farsalia* se propuso hacer la apoteósis de Pompeyo. Su obra es una historia adornada con las galas de la poesía, mas bien que una verdadera epopeya; se distingue por su moral pura, su profunda filosofía y su noble entusiasmo por la libertad de Roma. Los caractéres de Pompeyo, Bruto y Catón, en opinion de algunos críticos, tienen mas vida que los de la *Eneida*; sin embargo, adolece el poema de pobreza en la invencion poética, de falta de unidad, de digresiones cargadas de una erudicion inoportuna, de poco gusto en las descripciones, de hinchazon en el estilo y dureza en la versificacion.

Valerio Flaco compuso *Los Argonautas*, Silio Itálico *Las guerras púnicas*, y Estacio *La Thebaida*; poemas muy inferiores á los anteriormente mencionados.

§. 399.

En los cantos de Ossian y en los de los antiguos Edas está encerrada toda la poesía épica de los pueblos del Norte que, partiendo de tiempos anteriores al cristianismo, ha podido llegar hasta nosotros. El *Poema del Cid* y los *Niebelungen*, los poemas religiosos de *Jesucristo*, la *Vírgen*, los *Santos*, etc., totalmente eclipsados por la *Divina comedia*, y por último, los libros de caballería, constituyen toda la poesía épica de la edad media. La inmortal obra del Dante es la única que puede colocarse al lado de los poemas de Homero. El poema y las romances del *Cid*, que indudablemente constituyen nuestra epopeya nacional, han merecido los mas extraordinarios elogios de los críticos modernos, y especialmente de los alemanes; tanto, que Hegel «no duda en colocar *este hermoso collar de perlas* al lado de los mas bellos que nos legó la antigüedad».

§. 400.

Predominando ya al cabo de un modo absoluto la influencia de la antigüedad, cantaron los poetas los gloriosos hechos de los tiempos modernos ó los de la religion, dando á sus obras una forma rigorosamente clásica, y siguiendo con tímido paso las huellas de Homero y Virgilio. *Los Lusiadas*, de Camoens, *La Jerusalen libertada*, del Tasso, y *El Paraíso perdido*, de Milton, son los poemas que mas sobresalen en este género, mereciendo colocarse á

Biblioteca Nacional de España

inferior altura *La Henriada*, de Voltaire, y *La Mesiada*, de Klopstok.

Muchísimas obras con las pretensiones de poemas épicos se han escrito, además de las que acabamos de citar, y no somos los españoles, por cierto, los menos pródigos en este punto, á pesar de que, como los franceses y los alemanes, carezcamos de una epopeya clásica de primera nota. Sin embargo, en la *Araucana*, de Ercilla, á la par de esenciales é imperdonables defectos, brillan cualidades dignas de los mas privilegiados poetas. Voltaire mismo, el mas enconado quizás de todos los censores de este poema, dice que el discurso de Colocolo, encaminado á templar la desavenencia de los caciques, es superior al que en circunstancias análogas pronuncia Nestor en el primer canto de la *Iliada*, y no satisfecho con esto uno de nuestros mas insignes críticos, hace extensivo el elogio del poeta francés á todos los demás discursos de la *Araucana*.

Entre las demás composiciones épicas de nuestra literatura, pueden ser leidas con algun fruto *El Monserrate*, del capitan Cristóbal de Virnés, y *La Austriada*, de Juan Rufo; pero donde se hallarán bellezas de mucha valía, aunque afeadas, como en el poema de Ercilla, con insufribles lunares, es en *La Creacion del Mundo*, del doctor Alonso de Acevedo; en *El Bernardo, ó la victoria de Roncesvalles*, de D. Bernardo de Valbuena; en *La Jerusalen conquistada*, de Lope de Vega, y en *La Cristiada*, de Fr. Diego de Hojeda.

El Orlando furioso ha sido colocado entre las primeras epopeyas, y no falta quien conceda este nombre al *Quijote*.

Tambien se han llamado epopeyas *El Telémaco*, de Fenelon; *Los Mártires*, de Chateaubriand; *Hermann y Dorotea*, de Gœthe, y otras composiciones, que, junto con algunas de las anteriormente citadas, ocupan un lugar medio entre la epopeya y la novela.

§. 401.

Al dar las reglas de la epopeya, hemos considerado el género épico en su mayor pureza, tomando principalmente por norma al divino Homero. Muchas de las obras citadas en la reseña que precede se alejan bastante del primitivo modelo; y muchos poetas modernos nos presentan algunas que no podriamos colocar entre las epopeyas sin destruir completamente la idea que tenemos formada de este género de composicion. Tales son: *El Fausto*, de Gœthe, el *Don Juan* y el *Childe-Harold*, de Byron, *el Diablo mundo*, de Espronceda, y otros.

Biblioteca Nacional de España

II.—DE OTRAS VARIAS COMPOSICIONES ÉPICAS.

1.—POEMA HERÓICO.

§. 402.

Poemas *históricos* ó *heróicos* son los que no se apartan de la historia, y en los cuales no se hace uso del maravilloso. Generalmente se pone por ejemplo la *Farsalia*, de Lucano.

2.—CANTO ÉPICO.

§. 403.

Llámanse *cantos épicos* ciertos poemas que, tanto por razon de la escasa grandeza del asunto como por sus cortas dimensiones, no merecen el nombre de epopeyas; pero que en punto al estilo y á la forma en general se acercan, en cuanto cabe, á dicha composicion. A esta clase pertenece el de D. Nicolás Fernandez de Moratin, titulado *Las naves de Cortés destruidas*.

3.—CUENTOS.

§. 404.

Los poemas á que se ha dado el nombre de *cuentos*, como el *Don Juan*, de Espronceda, se alejan ya mucho de la epopeya. La accion no es heróica, búscanse situaciones mas novelescas y dramáticas, el diálogo se sustituye con frecuencia á la forma narrativa, y tanto el estilo como la versificacion varian á cada paso, siguiendo el caprichoso vuelo de la imaginacion del poeta.

Este mismo nombre se ha aplicado á algunas novelitas en prosa, mas poéticas de lo que generalmente acostumbra ser la novela, como los tan conocidos cuentos de Hoffman, los cuentos arabes, etc. Tambien se han escrito cuentos jocosos, así en verso como en prosa; pero los autores que en este género mas se han distinguido pecan casi todos de inmorales y licenciosos.

Biblioteca Nacional de España

4.—LEYENDAS.

§. 405.

Algunos de nuestros poetas han dado el nombre de *leyendas* á ciertas narraciones apoyadas generalmente en la historia y en la tradicion, en las cuales divaga agradablemente la fantasía, ya deteniéndose en minuciosas descripciones, ya en incidentes fantásticos ó populares, ya en digresiones de un carácter enteramente lírico. Han desplegado en este género de composicion dotes muy sobresalientes el duque de Rivas y D. José Zorrilla.

5.—POEMA BURLESCO.

§. 406.

El *poema burlesco*, como su nombre lo indica, es una parodia de la epopeya. La gracia de este poema depende del contraste que presenta lo trivial del asunto con la grandiosidad del estilo y la elevada entonacion del metro. El *Facistol*, de Boileau, y *El bucle robado*, de Pope, son las dos obras que en este género han adquirido mayor celebridad. En España el malicioso y agudo arcipreste de Hita escribió la encarnizada contienda entre D. Carnal y D.ª Cuaresma; Lope de Vega hizo gala del buen humor español en *La Gatomaquia*, y Villaviciosa en su *Mosquea* dió muestras de elevado ingenio, y de mas que medianas disposiciones para la verdadera epopeya.

Atribúyese á Homero la *Batracomiomaquia*, ó sea guerra de las ranas y de los ratones. Algunos autores han escrito parodias directas de la *Eneida* y de otras obras importantes. Es muy fácil que semejantes obras ejerzan una influencia perniciosa en el buen gusto del lector.

III.—NOVELA.

§. 407.

La novela es la narracion de una accion interesante, en la que se presenta generalmente un cuadro de las pasiones del hombre ó

Biblioteca Nacional de España

de las costumbres de un país. La novela carece de la grandeza de la epopeya, y tanto en el fondo como en la forma tiene un carácter mas prosáico, se acerca mas á la realidad; por cuya razon dijo acertadamente Federico Schlegel que la novela era la epopeya bastardeada.

Sin embargo, siendo la novela una obra de imaginacion, y debiendo, por tanto, aspirar á lo bello, bien que en una esfera menos elevada que el poema épico, no hay duda de que debe colocarse entre las composiciones poéticas.

§. 408.

Ningun género literario, sin exceptuar el drama, ha ejercido en nuestros dias tan notable influencia como la novela. No siempre ha sido bueno este influjo, ni moralmente, ni literariamente considerado; y aun podemos asegurar que de ninguna composicion literaria se ha abusado tanto como de la novela. Pero el mal está en los escritores, y no en el carácter general de la composicion.

La misma vulgaridad de la novela ha contribuido á popularizarla. Para la generalidad de los lectores es mas inteligible que las obras poéticas de mayor precio. Su carácter prosáico ha hecho mas asequible el género á los escritores medianos, y por esta razon han sido tambien mayores los abusos.

§. 409.

La accion de la novela debe ser una, íntegra é interesante; pero la unidad admite todavía mayor amplitud que en la epopeya. Pueden ser mas los incidentes, y mas variados, y se tolera mayor difusion en los pormenores. La novela dista mucho menos del drama que la epopeya; los caractéres tienen una fisonomía mas individual; la forma dialogada se substituye con frecuencia á la narrativa. El estilo admite todos los colores y tonos, desde el mas vulgar y jovial hasta el mas elevado y vehemente; la novela se escribe generalmente en prosa. En cuanto á la extension material de la obra, hay tanta variedad como en la eleccion de asuntos; no cabe comparacion entre el cuento breve y sencillo, y el voluminoso libro de caballería ó las interminables novelas de nuestros

Biblioteca Nacional de España

folletines. En una palabra, apenas pueden darse acerca de la novela mas reglas que las generales, aplicables á la mayor parte de las composiciones literarias.

Las distintas especies de novela, de que luego se hablará, pueden reducirse á dos clases. En unas predomina la parte objetiva: las descripciones de la naturaleza, los hechos, por medio de los cuales se revela el carácter de los personajes, y se sorprende la curiosidad del lector, y por último el diálogo animado y rápido del drama. En otras predomina el elemento subjetivo: se hace poco caso de los hechos, y los caractéres y pasiones se analizan y retratan ó por medio de los discursos de los personajes (eligiéndose á veces la forma epistolar), ó por medio de las descripciones directas del autor.

§. 410.

En Grecia y en Roma no hizo la novela notables progresos, y casi puede decirse que no existió hasta los tiempos de la decadencia. El órden social de aquellos pueblos, la importancia de la vida pública, la condicion inferior de la mujer y de los esclavos, el absoluto dominio del padre de familia, todo daba á la vida doméstica y á las costumbres en general una uniformidad nada propia para inspirar las complicadas situaciones que son el alma de esta composicion. La epopeya y el drama satisfacian mejor las exigencias de unas imaginaciones tan cultas.

Fueron famosos por sus cuentos los indios, los persas y los árabes. Monsieur Davis tradujo al francés un tomito de novelas chinescas. Los pueblos del Norte la conocieron tambien, y durante la edad media se conservaban todavía muchas narraciones poéticas de la antigüedad.

§. 411.

En los siglos bajos aparecieron en el norte de Francia las novelas, que tan rápidamente se extendieron por Europa, y que se conocen con el nombre de *libros de caballería*. Constituyen el fondo de estos libros peligrosas aventuras, duelos, torneos, amores platónicos, encantamientos, combates con dragones y gigantes. El valor, la religion, la cortesía y la fidelidad son llevados al extremo. Su moral es buena, y prescindiendo de los muchos disparatados y ridículos que se escribieron, los hay de un valor poéti-

Biblioteca Nacional de España

co extraordinario, que no desconoció ciertamente el inmortal autor del *Quijote*.

Pueden referirse á tres especies principales: 1.ª los relativos á *Carlomagno* y á sus pares en las guerras contra los sarracenos. 2.ª Los del rey *Artús* y los caballeros de la Tabla Redonda. 3.ª Los de los *Amadís*, que tuvieron su orígen en España y Portugal.

Extinguióse el gusto por los libros de caballería, á consecuencia de haber decaido el espíritu caballeresco, y mas que todo, por su excesiva abundancia, y por los abusos á que dió acogida la extraviada imaginacion de sus autores, y que con tanta gracia puso en relieve el insigne Cervántes.

§. 412.

A la novela caballeresca sucedieron la *heróica* y la *pastoril*. La primera puede considerarse como una derivacion de los libros de caballería; pues aunque se desterraron de ella los nigrománticos y palacios encantados, conservároнse las aventuras maravillosas é increibles, descritas con una empalagosa hinchazon de estilo. La novela pastoril gozó de gran crédito en España. La *Diana*, de Jorge de Montemayor, tuvo muchos imitadores y continuadores, entre los cuales sobresale Gil Polo, que escribió tambien una *Diana*. Cervántes pagó tributo al gusto de la época con su *Galatea*, y tambien dieron á luz novelas de esta clase Lope de Vega, Valbuena y otros poetas.

§. 413.

Vinieron luego la novela de *costumbres*, de la que nos presenta un hermoso modelo el *Gil Blas de Santillana*, y la que puede llamarse *psicológica*, en la cual, dándose poca importancia á los hechos, se pretende penetrar en lo mas íntimo del corazon humano, describiendo sus mas tiernos y delicados afectos ó el violento rigor de sus pasiones.

A la primera clase pueden referirse las novelas *políticas* y *sociales*, así como las *marítimas* y las que, con los nombres de *misterios*, *memorias*, etc., se han escrito en nuestros dias.

La segunda especie puede decirse que comienza con las sentimentales no-

Biblioteca Nacional de España

velas de Richardson (las principales: *Pamela*, *Grandisson* y *Clara Harlowe*), y despues de haberse ataviado en Francia con las galas de la filosofía, toma en Alemania un carácter desconsolador y apasionadísimo en el *Werther*, de Gœthe, que tantos aplausos y tantos imitadores obtuvo, y que tan perniciosos frutos ha producido. En esta clase de novelas se ha adoptado generalmente la forma epistolar.

§. 414.

Si bien en obras anteriores, y hasta en algunos de los libros de caballería, se nota ya cierta tendencia histórica, el verdadero padre de la *novela histórica* es Walter Scott. La rica série de novelas con que llamó la atencion de Europa, y que el juicioso Villemain califica de mas verdaderas que la misma historia, haciendo revivir la memoria de los siglos pasados, contribuyó extraordinariamente á promover la aficion al estudio de la edad media, tan despreciada como desconocida en tiempos no lejanos. Víctor Hugo, con *Nuestra Señora de Paris*, imprimió un nuevo sello á la novela histórica, y Manzoni trató de popularizarla en Italia con su preciosa novela *Los dos prometidos esposos*.

En Francia se han publicado con la pretension de históricas muchas novelas que no tienen de historia mas que el nombre de alguno de los personajes.

Pocas naciones poseen una historia mas á propósito que la nuestra para la novela. El buen éxito de las escasas tentativas que en España se han hecho demuestra que no les faltaria el merecido premio á los que con suficientes dotes se dedicasen á beneficiar el inapreciable tesoro literario que nuestras crónicas encierran.

§. 415.

Se han aplicado tambien á la novela el estilo jocoso y el satírico. Los *fabliaux* franceses, y el *Decameron*, de Bocacio, son quizás las fuentes de la novela *cómica*, en la que han brillado algunos autores contemporáneos, y que puede considerarse como una rama de la novela de costumbres. Inaugurada en España con la tragicomedia de *Calixto y Melibea*, tomó un carácter *picaresco*, complaciéndose en retratar las costumbres de la gente de mas baja esfera, y en ostentar el donaire y gracejo de la lengua castellana. Merecen estudiarse el *Lazarillo del Tórmes*, de Hurtado de Men-

Biblioteca Nacional de España

doza, el *Guzman de Alfarache*, de Mateo Aleman, el *Rinconete y Cortadillo*, de Cervántes, y el *Gran Tacaño*, de Quevedo.

La novela llamada *humorística*, en la que andan confundidas la risa y las lágrimas, no puede considerarse como una derivacion de la novela cómica. Sterne y Pablo Richter son los autores que mas se han distinguido en este género, que fácilmente deja en el alma una mala impresion moral. El abuso de la ironía conduce al escepticismo (§. 250).

§. 416.

No nos es lícito terminar este tratado sin rendir á Cervántes el tributo de admiracion que todos los pueblos ilustrados le han concedido, proclamándole el primer novelista del mundo. Su *Don Quijote* es una de las obras mas sorprendentes del ingenio humano: las descripciones de la naturaleza encantan por su verdad y hermosura; los personajes, y especialmente los del famoso hidalgo y de su inseparable escudero, viven en la memoria de todos, como si realmente hubiesen existido; nunca la filosofía ni la alta crítica se habian hermanado tan graciosamente con los caprichosos juegos de la imaginacion y del ingenio; nunca se habia derramado tan poético colorido en los cuadros mas prosáicos de la vida; ni la delicadeza de los chistes, ni las galas del decir, ni la flexibilidad y armonía de la lengua castellana, habian jamás adquirido tal grado de elevacion.

La merecida nombradía del *Quijote* ha hecho que la *Galatea*, el *Pérsiles y Segismunda*, y sobre todo, sus preciosas *Novelas ejemplares*, se mirasen con un desvío completamente injustificable. En la *Gitanilla* hay algunos cuadros dignos de colocarse al lado de los mejores del *Quijote*.

Biblioteca Nacional de España

CAPITULO III.

POESÍA DRAMÁTICA.

I.—DEL DRAMA EN GENERAL.

§. 417.

Las composiciones dramáticas se designan con el nombre general de *drama*, y los nombres especiales de *tragedia*, *comedia*, *tragicomedia*, etc., de que se hablará en su lugar respectivo.

El nombre *comedia* se emplea tambien en castellano y en las demás lenguas modernas en el sentido lato de la voz *drama*. Nuestras *comedias* recorren casi todos los géneros dramáticos, y en el lenguaje vulgar decimos que vamos á la comedia, para dar á entender que vamos al teatro.

§. 418.

El drama es, sin disputa alguna, el género poético que mas directa influencia ejerce en el espíritu y costumbres de un país. Donde no alcanzan las leyes, alcanzan la moral y la religion, y el poeta dramático, segun Schiller, debe convertirse en su mas digno intérprete. El cuidado con que los legisladores y moralistas han mirado siempre el teatro, las mismas acaloradas contiendas á que ha dado lugar su conveniencia ó inconveniencia, son la prueba mas palpable de que no debe considerarse como una diversion indiferente, y de que un gobierno civilizado no puede abandonarle al capricho del fallo popular, recusando una tutela que una obligacion sagrada le impone.

Muchos han considerado el teatro como un simple desahogo del espíritu, que ningun género de influencia puede ejercer en las costumbres. Madama Stael opina que el espectáculo escénico influye en el espíritu de una nacion casi tanto como un suceso real. La Iglesia en sus primeros tiempos condenó con justicia los escandalosos espectáculos, restos del paganismo y fiel imágen

Biblioteca Nacional de España

de una sociedad depravada y corrompida; pero mas tarde, no solamente toleró el teatro, sino que intentó dirigirle á un fin moral, censurando al propio tiempo sin tregua ni descanso sus continuos y deplorables extravíos. Al paso que Platon reprueba el teatro, le admite Sto. Tomas. Port-Royal le ataca con vehemencia, y sale á su defensa Racine. El P. Caffaro le defiende tambien, y en una carta dirigida á este religioso reproduce Bossuet los anatemas de los primeros cristianos. Rousseau escribe, por último, su carta contra los espectáculos, que merece una lógica y maliciosa contestacion de Alembert, y da pretexto á Marmontel para disertar, y á Voltaire para echar pullas.

§. 419.

Se dijo que el drama era la *representacion* de una accion: el gesto, la declamacion, el aparato escénico, junto con la palabra, son los medios de expresion de que dispone el poeta. Tan esencial es la representacion en el drama, que uno de los mas profundos escritores modernos dice que las obras dramáticas no deberian imprimirse, porque, en su concepto, de este modo se evitarian muchos defectos en que incurren los autores por acordarse demasiado del lector y del crítico, sin tener en cuenta las exigencias de la escena y del público. Pero nunca debe echarse en olvido que el drama se dirige al entendimiento y al corazon, y no á los sentidos. Las decoraciones, los trajes, el aparato escénico en general, la propiedad de la representacion, no son mas que medios subordinados á la concepcion poética. Desde el momento en que, abusando de estos medios, se les concede una importancia desmesurada, el arte se materializa y se degrada.

El teatro moderno ha incurrido en semejante extravío, contribuyendo no poco á estragar el gusto del público, que muchas veces ha confundido la sensacion con el sentimiento.

§. 420.

El placer de la representacion dramática, independientemente del que nos produce la belleza artística de la obra, es efecto principalmente de la natural inclinacion á remedar y ver remedados á nuestros semejantes; inclinacion que se manifiesta de un modo extraordinario en el niño y en todas las personas de imaginacion muy exaltada. Hay otra razon para que guste mas la representa-

Biblioteca Nacional de España

cion de una obra que la simple lectura; las impresiones son mas vivas, y el espíritu no necesita hacer ningun esfuerzo de atencion y concentracion.

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator.

§. 421.

No todas las naciones civilizadas han tenido teatro, al paso que le tienen, y con algun grado de adelantamiento, otros pueblos muy rezagados en la senda de la civilizacion.

Ni los egipcios, ni los persas, ni los árabes le conocieron; y la misma Roma no le tuvo hasta el consulado de Licinio. Si durante la edad media no desaparecieron completamente las representaciones escénicas, fueron tan informes y tan diferentes de lo que habian sido en Aténas y en Roma, que bien puede asegurarse que el teatro moderno no fué una continuacion del antiguo, sino un verdadero renacimiento. En los tiempos de Pericles y de Augusto llegó á ser maravilloso el lujo de los espectáculos teatrales: dicen que la representacion de tres tragedias de Sófocles costó mas que la guerra del Peloponeso. Schlegel atribuye á los insulares del mar del Sud un teatro informe, y opina que el de los indios tiene veinte siglos de antigüedad. Williams Jhones tradujo el drama titulado *Sakontala*. En el siglo pasado se dieron á conocer en Francia algunas comedias chinescas, y Mr. Davis ha traducido otra al inglés, precedida de un prólogo, lleno de curiosísimas noticias acerca del teatro en la China.

§. 422.

De la necesidad de la representacion se deducen la mayor parte de las condiciones esenciales del drama, y las propiedades que mas le distinguen de los demás géneros poéticos. El poeta dramático debe aspirar al aplauso de un público compuesto de personas de distinta edad, de distinto sexo, de distinta educacion, de distinto carácter, de distinto gusto literario, y debe ejercer en este público una impresion momentánea, que sea efecto de la simple contemplacion del espectáculo, y no presuponga la meditacion séria y detenida que consienten ó exigen otras obras literarias. Pa-

Biblioteca Nacional de España

recido en esto al orador, debe estudiar el lugar, el tiempo, el auditorio; debe *conocer la escena*, debe *calcular los efectos*.

Fácilmente se explica por qué ciertas obras de muchísimo mérito literario no pueden sostenerse en las tablas, y por qué muchas veces tampoco agradan las que en otras épocas ú otros países obtuvieron un éxito sorprendente. No intentamos decir por esto que el poeta deba entregarse á la corriente del público, adulando vilmente sus vicios y extravagancias, ni que jamás le sea lícito olvidar el noble fin del arte. Si cede es para mejor conseguir su objeto, como el prudente general que finge una retirada para derrotar mejor al enemigo. El dicho de Lope de Vega, de que *el vulgo paga* y de que *es justo hablarle en necio para darle gusto*, si debiera interpretarse como desgraciadamente lo interpretan muchos poetastros y comediantes, sería un chiste indigno de un hombre honrado; pero el buen Lope, buscando una excusa, dijo una gran verdad, y sin querer tal vez, dió á los pedantes un oportuno consejo literario.

§. 423.

La voz *drama* encierra la idea de *accion*: lo que mas contribuye á que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representacion, es la mucha vida, la animada lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos; que dé lugar á situaciones complicadas é interesantes, en que los personajes puedan ejercer su actividad y relevar enérgicamente su carácter; que agite vivamente el corazon y excite la curiosidad del espectador, haciéndole desear el desenlace, ó el restablecimiento de la armonía perturbada.

Obsérvese el sentido que damos al adjetivo *dramático*, cuando le aplicamos al diálogo, á una novela, á una situacion, á un carácter, etc.

§. 424.

El objeto del drama es el hombre, es decir, la representacion de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios, de sus defectos y ridiculeces. «El drama, dice Guillermo Schlegel, nos presenta el cuadro de la vida embellecido; la eleccion de los momentos mas penetrantes y decisivos del destino de la humanidad.»

Biblioteca Nacional de España

El drama se encierra en un espacio mucho mas limitado que la epopeya. No abraza la vida entera de un pueblo, con su riquísima variedad de incidentes, no expone sus creencias religiosas por medio del maravilloso, no canta las glorias nacionales; sino que se limita á reunir un pequeño número de circunstancias, en medio de las cuales los personajes se encaminan directamente á su fin, dando ocasion á descorrer los mas recónditos pliegues del corazon humano, y á descubrir los móviles de las acciones.

§. 425.

El fin del arte dramático es, dice Madama Stael, «conmover el alma, ennobleciéndola.» El drama, como todos los poemas, debe presentar la belleza ideal. No todo lo *característico* puede admitirse en el teatro, como supone Víctor Hugo, si no se quiere dar franca entrada á los cuadros repugnantes y á los caractéres extravagantemente originales, de que tanto se ha abusado en nuestros tiempos.

Los mismos que cifran toda la perfeccion del arte dramático en la imitacion de la realidad, dicen que el poeta debe imitar la *bella* naturaleza. Schiller se habia formado del drama el mismo elevado concepto que Madama Stael: «El teatro, dice, secunda la justicia social; es una escuela de sabiduría práctica, un guía en el camino de la vida civil, y una llave segura para descubrir los mas profundos secretos del corazon..... enseña al hombre á conformarse con su destino..... contribuye á formar el espíritu nacional.»

§. 426.

Para que mejor se pueda comparar el poema dramático con el épico, seguiremos un órden parecido al que se observó al hablar de la epopeya. Trataremos: 1.° de la accion dramática; 2.° de los personajes y caractéres; 3.° de la forma de la obra dramática; 4.° de las diversas especies de poemas dramáticos.

1. — ACCION DRAMÁTICA.

§. 427.

La palabra *accion* se aplica con mas propiedad al drama que á la epopeya. En la epopeya se refiere un acontecimiento de la historia, en el que, segun se dijo, quedan como absorbidas las indi-

Biblioteca Nacional de España

vidualidades. En el drama hay accion verdaderamente dicha, y lo que en ella resalta es la personalidad. La accion del drama debe aparecer como un producto de los designios de los personajes y los esfuerzos de su voluntad, como la manifestacion de su carácter moral, como la realizacion de sus ideas y sentimientos. Las circunstancias exteriores no tienen, por consiguiente, la misma importancia que en la epopeya; la expresion íntima del sentimiento encerrado en el alma tampoco tiene la misma importancia que en la poesía lírica: ambos elementos se modifican y combinan; por esto se dijo que la poesía dramática era á la vez *objetiva* y *subjetiva*.

El sentimiento y la pasion, para tener un carácter dramático, es preciso que se manifiesten por medio de la accion. La accion, por otra parte, no debe seguir el curso fatal de los acontecimientos ni conservar su independencia, como se verifica en la epopeya; solo será dramática en cuanto tenga relacion íntima con las intenciones y pasiones de los personajes.

§. 428.

La accion del drama debe ser *verosímil*, *una*, *íntegra* é *interesante*.

a). — VEROSIMILITUD.

§. 429.

La verosimilitud del drama no consiste en que la representacion llegue a confundirse con la realidad, porque si esto fuese posible, el placer trágico se convertiria en un tormento insoportable, y una prosa rastrera acabaria por invadir el campo de la poesía. La verdad poética no debe fundarse en un frio cálculo de probabilidades; basta que el poeta consiga abstraernos de lo que nos rodea, haciendo que vuele agradablemente nuestra imaginacion por los embellecidos espacios del mundo ideal. En una obra dramática la verdad misma puede dejar de ser verosímil.

La representacion es, sin embargo, mas exigente que la lectura: el poeta se halla mas sujeto al mundo material, la imaginacion del espectador está como esclavizada á los sentidos, y esta es la razon por que carecerian de ver-

Biblioteca Nacional de España

dad poética en el drama muchas ficciones admisibles en cualquier otro poema, y porque, al tratar del drama, se hace especial mérito de la verosimilitud, ó verdad poética, cualidad esencial en todo poema.

b). — UNIDAD.

§. 430.

Además de la *unidad de accion*, exigen algunos preceptistas las llamadas unidades de *lugar* y *tiempo*, por considerarlas enlazadas con la primera. Boileau explica cómo deben entenderse estas unidades, prescribiendo que «*un solo hecho* llevado á efecto *en un lugar* y *en un dia* tenga lleno el teatro hasta el fin».

§. 431.

UNIDAD DE ACCION. La unidad de la accion dramática debe ser mas estricta, ó por lo menos mas perceptible, que la de la epopeya; pues así lo requieren la naturaleza de los argumentos dramáticos, la menor extension de la obra, y la circunstancia de estar destinada á la representacion.

Todavía son mas importantes en el drama que en la epopeya la unidad de personaje y la unidad de interés.

§. 432.

Ninguna escuela ha creido que pudiese prescindirse de la unidad de accion; pero, así en la teoría como en la práctica, la denominada escuela romántica ha tolerado en el drama mayor número de incidentes, mas complicacion en la intriga y mas variedad de caractéres. Si no admite la obra dramática los episodios con tanta latitud como la epopeya, es porque, además de las razones aducidas en el párrafo precedente, se fatigaria demasiado la atencion del espectador, se oscureceria el conjunto de la fábula, y se retardaria, por último, el curso de la accion mas de lo que permiten las condiciones del teatro. La accion dramática debe ser mucho mas sencilla que la accion del poema épico.

La divergencia en el modo de considerar la unidad de accion las escuelas

Biblioteca Nacional de España

clásica y romántica no es tanta como parece. Muchas veces, en el fondo, se ha disputado mas bien de la sencillez que de la verdadera unidad. La tragedia antigua, por la extremada sencillez de sus argumentos, se ha comparado con la escultura; y el drama moderno, mas rico en incidentes y en pormenores, tiene infinidad de puntos de contacto con la pintura. La tragedia clásica moderna ha pretendido imitar la sencillez del teatro griego, y sus defensores han creido destituidos de unidad la mayor parte de los dramas de Shakspeare.

§. 433.

Unidad de tiempo. No todos entienden de la misma manera la *unidad de tiempo*. No falta quien haya pretendido que no podia traspasarse el tiempo real de la representacion. Aristóteles observa que la tragedia *procura lo mas que se puede estar bajo de un período de sol, ó exceder poco* (cap. v). De estas sencillas palabras dedujeron Boileau y su escuela el rigoroso y absoluto precepto de que la accion teatral no podia durar mas de veinte y cuatro horas. Corneille, que experimentó prácticamente lo arbitrario de esta regla, dijo que no tendria ningun escrúpulo en prolongar el tiempo de la accion seis horas mas, afirmando últimamente que lo mejor seria omitir toda circunstancia que pudiese recordar la idea del tiempo trascurrido. Si Corneille concede treinta horas, ¿por qué no conceder cuarenta? por qué no cincuenta?

§. 434.

La continua presencia del coro en la escena antigua parece que debia exigir imprescindiblemente la unidad de tiempo; á pesar de esto, no siempre se sujetaron á ella, como vulgarmente se cree, los mas célebres poetas del teatro griego.

El *Agamenon*, de Esquilo, comprende todo el tiempo transcurrido desde la destruccion de Troya hasta la llegada de este príncipe á Micénas; en las *Traquinianas*, de Sófocles, y en la *Andrómaca*, de Eurípides, no se observa tampoco la unidad de tiempo. Mucho menos se cuidaron de observarla en las piezas de una misma trilogia, no obstante de representarse una despues de otra, sin interrupcion ninguna.

Biblioteca Nacional de España

§. 435.

Apóyase generalmente el precepto de la unidad de tiempo en la necesidad de conservar la verosimilitud, pero la imaginacion del espectador, menos descontentadiza que la de los críticos, de la misma manera que no se ofende de que los griegos hablen en español y en verso, ni de que un personaje, ya esté solo, ya rodeado de infinidad de personas, fie al labio los mas recónditos misterios de su corazon, salva de buen grado las distancias, sin detenerse en calcular, reloj en mano, la duracion del espectáculo.

«Nuestro cuerpo está sometido á la medida exterior del tiempo astronómico; pero nuestra alma tiene un tiempo ideal, que solo á ella le pertenece. Dos momentos decisivos de nuestra vida se enlazan inmediatamente, y el largo intervalo que los separa se desvanece á nuestra vista.» (G. Schl.)

Si la unidad de tiempo no tiene otro fundamento que la verosimilitud, desde el momento que el poeta logra vencer esta dificultad, produciendo una completa ilusion en el ánimo del espectador, debe considerarse libre de la esclavitud del precepto. Los que interpretan de un modo tan mezquino la ilusion teatral, no difieren tanto como parece de los que juzgan absurdo que los personajes de la ópera se desesperen y mueran cantando.

§. 436.

Pero, léjos de contribuir á la verosimilitud del drama el pueril precepto de la unidad de tiempo, muchos poetas de primera nota, por empeñarse en encerrar la accion en el espacio de un dia, han faltado á la verdadera verosimilitud, ya precipitando los acontecimientos mas de lo natural, ya sustituyendo causas de pura invencion á las verdaderas causas de los hechos, ya violentando las pasiones humanas y obligándolas á seguir un falso camino. Para evitar estos defectos, hubo de recurrirse á las interminables exposiciones y relaciones que, además de cansar al espectador, desnaturalizan completamente el verdadero carácter del drama.

No era posible encerrar los argumentos de Shakspeare, ni los de Calderon, ni los de Schiller, en el reducido espacio de veinticuatro horas. En la *Raquel* de Don Vicente García de la Huerta se conserva la unidad de tiempo, pero en cambio se atropellan los acontecimientos, haciendo inverosimiles los hechos, falsos los caractéres y sumamente fria la expresion de los afectos.

Biblioteca Nacional de España

§. 437.

Conociendo La-Harpe que la pretendida verosimilitud no bastaba para justificar el rigoroso principio de la unidad de tiempo, se esforzó inútilmente en demostrar que sin la unidad de tiempo no podia conservarse la de accion, ni dar á los caractéres la fijeza correspondiente. No hay duda que cuanto mas distantes están los hechos entre sí, mas dificil será la unidad de accion; pero debe notarse que no depende esta de la mayor ó menor proximidad de los hechos, sino de su relacion íntima, de su direccion á un resultado final, y que así como puede reunir estas condiciones un conjunto de hechos trascurridos durante un año, asimismo es posible que carezcan absolutamente de coherencia y de unidad los trascurridos en el espacio de una hora. Tampoco se opone la unidad de tiempo á la fijeza de los caractéres, que equivocadamente confunde La-Harpe con la persistencia de los personajes en un mismo designio.

Tan esenciales son en la epopeya como en el drama la unidad de accion como la fijeza de los caractéres; si estas dos cosas dependiesen necesariamente de la unidad de tiempo, no habria ninguna razon para no encerrar igualmente la accion de la epopeya en el espacio de las veinte y cuatro horas.

§. 438.

Unidad de lugar. Ni Aristóteles ni Horacio dicen una palabra de la unidad de lugar. En Grecia, á pesar de que parecian exigirla indispensablemente la forma de los teatros, la continua presencia del coro, y la misma sencillez del argumento, no fué siempre observada; así lo demuestran las *Euménides*, de Esquilo, y el *Ayax*, de Sófocles. Algunos críticos franceses, mas intolerantes todavia en punto á la unidad de lugar que respecto á lo de tiempo, exigen rigorosamente que en todos los actos se presente la misma decoracion; otros, despues de mil protestas, permiten que se mude la escena en los intermedios. Corneille no pudo conservar la unidad de lugar mas que en los *Horacios*, en *Policucto* y en *Pompeyo;* pero incurriendo en inverosimilitudes, reconocidas

Biblioteca Nacional de España

por él mismo, y en defensa de las cuales no pudo alegar otra excusa que lo tiránico del precepto.

Voltaire creyó que no se faltaria á la unidad presentando á la vista del espectador tres ó cuatro lugares distintos, como un jardin, un vestíbulo, una habitacion. Lamentábase de la mala construccion de los teatros; pero en nuestros tiempos no han faltado autores ni maquinistas que hayan realizado su proyecto, sin que el arte haya sacado ningun fruto de semejante invencion.

§. 439.

Las mismas razones se han dado para la unidad de lugar que para la de tiempo, pero ni el público halla inverosímiles los dramas en que mas se abusa del cambio de decoraciones, ni el lugar en que ocurren los hechos puede influir nada en su mayor ó menor relacion, y por consiguiente en su unidad, ni mucho menos en la fijeza de los caractéres.

Batteux dice que no es tan fácil iludir á los ojos, siempre atentos al espectáculo, como al espíritu; que en la naturaleza se muda de escena cuando se muda de lugar, y que en el teatro sucederia todo lo contrario, pues el punto de vista mudaria de lugar, sin mudarle nosotros. Semejantes argumentos no merecen el honor de una detenida refutacion. Ni los ojos buscan en el teatro la realidad, ni el espíritu tiene que hacer el menor esfuerzo para salvar las distancias con la rapidez del relámpago. En cuanto á la unidad de accion, es evidente que muchas veces existe una verdadera relacion entre varios hechos ocurridos en distintos y remotos países, y que, por el contrario, puede no existir absolutamente ninguna entre los ocurridos en una misma habitacion.

§. 440.

Las inverosimilitudes de que ha sido causa la unidad de lugar son todavía mayores que las debidas á la unidad de tiempo. Los mas íntimos secretos revelados en la plaza pública, las conspiraciones fraguadas en el mismo palacio del tirano, las puertas de los mas encumbrados salones abiertas á mendigos y asesinos, las entradas y salidas inmotivadas, y otros defectos por el mismo estilo, de que se hallan plagadas las obras de los autores de mas nota, sin exceptuar el gran Racine, son debidas exclusivamente al precepto de la unidad de lugar.

Biblioteca Nacional de España

En la *Atalía*, por ejemplo, tragedia considerada con razon como obra maestra del arte, acontecen en el vestíbulo del templo cosas que no podian pasar verosímilmente en él: es inverosímil que teniendo por enemigo á Atalía, y en el dia de mas riesgo, se elija aquel sitio para coronar al niño rey y preparar el armamento de los Levitas; es inverosímil que el apóstata Mathan hable allí con su confidente de los ocultos planes de su política y hasta de sus mas íntimos remordimientos. En *Los Horacios*, el rey de Roma va á la casa del acusado á oirle y juzgarle. En la *Raquel*, en la escena primera del último acto, despues de una sublevacion, y estando Alfonso en el mismo alcázar, en uno de los salones donde en breve se le ve aparecer, traman los conjurados la venganza, desnudan los aceros y claman en coro: *¡Muera! ¡muera!*

§. 441.

La unidad de lugar, además de los inconvenientes mencionados, privaria á la representacion del recurso de las decoraciones, que tanto contribuyen á caracterizar las épocas y las situaciones. Muy léjos de que el público halle inverosímiles las trasmutaciones de decoracion, las aplaude, y aplaude hasta los abusos que en este punto se han cometido. Cargo es del poeta huir de estos abusos, no sacrificando jamás al lujo escénico la parte literaria del drama.

Fácilmente se conoce que las decoraciones de *La vida es sueño* y las del *Guillermo Tell*, de Schiller, son una exigencia del argumento y una de las muchas bellezas de uno y otro drama. Aun cuando hubiese sido posible suprimirlas sin violencia, no lo habrian hecho sus autores, por no privarse de un medio eficacísimo de aumentar el efecto y la *claridad* de la obra.

§. 442.

Resumiendo lo dicho, creemos que el tiempo y lugar de la accion no debe determinarlos ninguna regla establecida *á priori*, sino las verdaderas exigencias del argumento. Cuanto mas sencillo sea el argumento, exigirá naturalmente menos tiempo y menos decoraciones. No creemos que en este punto deban ponerse mas límites que la sencillez y el carácter ideal, que ha de predominar siempre en el drama.

Biblioteca Nacional de España

c). — INTEGRIDAD.

§. 443.

La accion del drama, lo mismo que la de la epopeya, ha de ser integra, y constar, por lo tanto, de exposicion, nudo y desenlace.

La exposicion dramática debe ser activa. Entretejiéndola con los hechos mismos é intercalándola en el diálogo, y no por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de las causas de la *accion*, y de todo lo necesario para su inteligencia, así como de los designios y situacion respectiva de los personajes.

Los clásicos por necesidad tuvieron que hacer uso de exposiciones extensas y puramente narrativas, impropias del teatro, tanto por la languidez que comunican á la accion, como por la imposibilidad de conservar en la memoria todos los pormenores que comprenden. Es defecto de que tambien han adolecido, y con exceso, los mas distinguidos poetas de nuestro teatro nacional. Calcúlese qué efecto puede producir en el teatro la relacion de Basilio, en la escena cuarta del primer acto de *La vida es sueño*, ó la de Fócas, en el drama del mismo autor, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. No menos defectuosos son los prólogos y las personas llamadas *proláticas*, de que se valieron los dramáticos latinos, así como las exposiciones por medio de monólogos, ó del confidente.

§. 444.

El nudo en el drama es mas estrecho que en la epopeya, la lucha de pasiones y obstáculos mas animada, la accion debe precipitarse á su término con rapidez siempre creciente. Es defectuoso en el drama todo lo que no influya en la situacion de los personajes, contribuyendo muy directamente á la pintura de los caractéres y al desenvolvimiento de la accion: los incidentes y digresiones poéticas, que solo sirven para prolongar y embellecer la obra, deben excluirse completamente, ó cuando menos deben economizarse muchísimo.

Los cambios repentinos en la situacion de los personajes se llaman *peripecias*, y estas se verifican, ó por *reconocimiento*, como en el *Edipo*, ó por el natural desenvolvimiento de los sucesos, como

Biblioteca Nacional de España

en el *Macbet*, ó por cambio de voluntad en los personajes, como en el *Cinna*.

§. 445.

El desenlace contiene esencialmente una peripecia. Cuanto mas repentino é inesperado sea el cambio de situacion, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga, y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el desenlace y mas intensa la impresion de terror ó alegría que deje en el ánimo. Un desenlace previsto y fijado de antemano, como en la epopeya, seria impropio del drama. Pero téngase presente que la menor inverosimilitud en el desenlace es una falta de la mayor trascendencia.

Muchos autores van amontonando obstáculos y complicando la intriga para excitar vivamente la curiosidad; pero viendo luego atascadas todas las salidas, saltan por la ventana, y cortan el nudo en vez de desatarle. El desenlace ha de estar preparado, deduciéndose sin violencia ó casi necesariamente de los hechos anteriores. El desenredo ó desenlace del drama puede ser feliz ó desgraciado, y en este último caso recibe el nombre de *catástrofe*.

d). —INTERÉS.

§. 446.

No puede desenvolverse en el drama, como en la epopeya, el cuadro completo de la civilizacion de un país; pero tampoco se debe hacer gala de sentimientos exóticos ni excéntricos. El interés que inspire la accion del drama, tanto por razon de los afectos que excite, como por las simpatías que inspiren los personajes, como por las situaciones, ha de ser mas personal, mas vivo que el de la accion épica. No se lograria este objeto si en los designios y en los caractéres de los personajes no se viesen reflejados los intereses generales del hombre, y las verdades mas sustanciales. Dando preferencia al interés que depende de circunstancias transitorias y locales, se granjean ciertos autores un aplauso tan estrepitoso como efímero.

En ninguna clase de composiciones literarias como en el drama se ha

Biblioteca Nacional de España

incurrido con tanta frecuencia en el defecto de admitir lo insignificante y lo vulgar. Prescindiendo de que siempre es mas inteligible y simpático para la gente inculta, no ha contribuido poco á propagar este defecto la falsa idea de que el placer dramático debe confundirse con el placer de la imitacion, y que es tanto mas perfecto un drama cuanto mejor imite la naturaleza. Excusado seria inculcar que no deben contradecirse el espíritu nacional ni el espíritu de la época, en el caso de destinarse el drama á la representacion.

2.—PERSONAJES.

§. 447.

El número de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya. El poeta dramático no debe presentar la diversidad de edades, sexos, profesiones, jerarquías sociales, etc., en que se halla reflejada la vida de un pueblo. Limítase solamente á los pocos caractéres necesarios para el determinado fin del drama. La escuela clásica, siguiendo las huellas del teatro antiguo, admite muy pocos personajes, á diferencia de la escuela romántica, que los ha empleado muchas veces con toda la prodigalidad que consienten las necesidades de la representacion. En el drama es esencial la unidad de personaje, ó la existencia del *protagonista*.

Esquilo introdujo en sus tragedias poquísimos personajes, Sófocles añadió algunos mas; Shakspeare y Schiller ofrecen una variedad extraordinaria de personajes secundarios, que todos contribuyen mas ó menos directamente al resultado final, y á caracterizar la accion, sin ofuscar en lo mas mínimo las figuras principales del cuadro.

Todo lo que se dijo de las cualidades de los caractéres y costumbres, al tratar del poema épico, es tambien aplicable al drama.

§. 448.

No puede desenvolverse en los caractéres dramáticos la riqueza de cualidades propia de los caractéres épicos, ya porque el estrecho círculo en que está encerrado el drama no consiente tan variada copia de incidentes y situaciones como la epopeya, ya porque los personajes dramáticos obran en virtud de sus designios individuales. Sus pasiones y sus caractéres se desenvuelven con mas energía; son mas activos, su accion es mas concentrada. No

Biblioteca Nacional de España

debe incurrirse por esto en la defectuosa generalidad de los héroes de la tragedia francesa, quienes, en su mayor número, no son mas que frias y abstractas personificaciones de virtudes y vicios. La moderna escuela romántica, por huir de este defecto, ha incurrido en el vicio opuesto, de atender con exceso á la singularidad de carácter, ó de conceder demasiada importancia á las cualidades accidentales y destituidas de significacion.

Sófocles, Shakspeare, Gœthe y Schiller son los grandes modelos que debemos imitar. El teatro español, salvas algunas honrosas excepciones, no se ha distinguido notablemente por la profundidad y variedad de los caractéres, siquiera ciertos tipos generales, reproducidos muy á menudo por nuestros dramaturgos, estén llenos de vida y de originalidad.

§. 449.

A consecuencia de lo dicho, al paso que en el carácter dramático se exige una fisonomía individual, deberán constituir su fondo las grandes pasiones, los grandes resortes de la voluntad humana; el celo religioso, el patriotismo, el amor conyugal, la ternura paternal, la piedad filial, etc. En el drama histórico se hallarán indirectamente personificados los partidos políticos, las sectas religiosas, las ideas dominantes; pero sin incurrir nunca en la frialdad de la alegoría.

El célebre poeta moderno que los alemanes han considerado como el único sucesor de Schiller ha exagerado este principio, dando al drama unas pretensiones filosóficas de que no debe hacer alarde, y que solo pueden tolerarse en obras como el *Fausto*, que, además de ofrecer otro carácter especial, no se destinan á la representacion.

3.—PLAN, ESTILO Y VERSIFICACION.

§. 450.

En cuanto á la extension material, la del drama debe ser mucho menor que la de la epopeya. Así lo reclaman la naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez, y sobre todo, las exigencias de la representacion; pues si la accion fuese tan extensa como la del poema épico, ni los acto-

Biblioteca Nacional de España

res podrian representarla, ni el espectador, dado que tuviese paciencia para permanecer en el teatro, no alcanzaria á comprender el conjunto de la fábula y la relacion de sus partes. Hay que acomodarse tambien á los usos y al gusto del pueblo para quien se escribe. El español, el italiano ó el francés no sufririan con paciencia en sus teatros los interminables dramas ingleses ó alemanes.

Si en época no muy remota aparecieron en Francia, y aun en España, algunos dramas de extraordinarias dimensiones, bien pronto se encarnizaron contra semejantes abusos la sátira y la caricatura. Una extension desmedida en un drama muy complicado podria acabar por confundir enteramente la memoria de los espectadores.

§. 451.

Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas *actos*, y en el drama español *jornadas*. Entre uno y otro acto se suspende la representacion, dándose el nombre de *intermedio*, tanto al tiempo en que la representacion está suspensa, como á la música ó baile que se ejecuta para distraer el ánimo del espectador. Algunos autores modernos, por evitar una extension excesiva, ó por otras exigencias de la representacion, dividen algunos actos en otros actos ó partes inferiores, denominados *cuadros*.

La division en actos, cuando se trata de una obra algo extensa, es una necesidad de método que comunica claridad al conjunto; presta descanso al espectador para que sin fatiga pueda sostener la atencion, y ofrece, finalmente, al poeta una inmensa ventaja, porque de este modo puede suponer transcurridos todos los hechos insignificantes para la accion, ó los que por cualquier otro motivo son indignos de exponerse á la vista del público.

§. 452.

El número de actos no debe deducirse de ninguna regla establecida de antemano, sino de la naturaleza misma de la accion. En el teatro griego la representacion era continua, y no puede decirse que en él hubiese distincion de actos, á menos de considerar como tales los dramas pertenecientes á una trilogia. El teatro

Biblioteca Nacional de España

latino, tanto en la comedia como en la tragedia, observó la division en cinco actos, tan terminantemente prescrita por Horacio.

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula quæ posci vult et spectata reponi.

En el teatro español prevaleció la distribucion en tres jornadas.

Shakspeare y Schiller se sujetaron estrictamente al precepto de Horacio, no menos que Corneille y Racine. Hegel no deja perder la ocasion de manifestar su idolatría por la division ternaria, considerándola como fundada en la misma naturaleza del drama. En el dia se han compuesto tambien comedias de dos y cuatro actos y muchas veces se ha pasado del número de cinco cuadros, sin disgustar al público. Estos hechos demuestran la influencia que en los autores tiene la costumbre, así como la poca importancia de toda regla puramente convencional.

§. 453.

En punto á la respectiva extension de los actos, debe procurarse toda la igualdad posible, para que de este modo tenga la obra una forma mas artística. Un acto muy corto despues de otros muy extensos, parece defraudar las esperanzas del espectador, y deja en el ánimo una impresion altamente desagradable. La extension de los actos ha de guardar tambien relacion con la extension total de la obra.

§. 454.

Todo acto debe encerrar en sí mismo una especie de accion secundaria, con exposicion, nudo y desenlace, y ofrecer, por lo tanto, un interés siempre creciente. El desenlace será parcial; al paso que motive la suspension del espectáculo, ha de contener el gérmen de nuevas dificultades, comunicando ardiente incentivo á la curiosidad en vez de satisfacerla completamente.

«Puede compararse la accion al pólipo, cuyas partes despues de cortadas constituyen cada una por separado un pólipo viviente, completamente organizado.» (Marmontel.)

§. 455.

Llámanse *escenas* las distintas partes de un acto, señaladas por

Biblioteca Nacional de España

la entrada ó salida de uno ó mas actores. Cada escena debe formar un todo regular é influir en el curso de la accion, y en la situacion respectiva de los personajes. Ni en cuanto al número ni en cuanto á la extension de las escenas puede darse regla fija; sin embargo, las continuas entradas y salidas de los personajes, además de la confusion que introducirian, darian á la obra un carácter truncado y ridículo.

§. 456.

Otra regla no menos importante es la de que ninguna entrada ó salida aparezca inmotivada. Damos esta regla de un modo negativo, porque no se crea que siempre deban expresarse directamente los motivos de las entradas ó salidas. Basta que el espectador halle natural la aparicion ó desaparicion del personaje, y no violenta, y dispuesta con el único fin de servir al poeta.

La expresion directa de los motivos, bastante frecuente y natural en la comedia, daria, si se abusase de ella, un carácter prosáico al drama. Es preciso tener presente tambien que una razon fútil produce un efecto totalmente contrario al que se propone el poeta. En la *Raquel*, de Huerta, cuando despues de una rebelion y *en medio de los sustos que cercan* á la amada de Alfonso, procura tranquilizarla el buen rey, diciendo *que para que desde luego tenga pruebas de la estabilidad de su gobierno y de cuán segura está en su ausencia, intenta no negarse al placer ordinario de la caza;* el espectador, sin dejarse coger en el lazo, no puede menos de sonreirse de la candidez del poeta.

§. 457.

Se ha juzgado indispensable por algunos autores que los personajes muy interesantes apareciesen desde el principio del drama, y no desapareciesen hasta el fin. Manzoni sostiene con razon que no debe aparecer ningun personaje hasta que la accion misma le reclame, y que, por otra parte, debe desaparecer desde el momento mismo en que deje de ser necesario para el progreso de dicha accion.

Es claro que toda accion requiere generalmente la frecuente y casi continua presencia de los personajes que mas parte toman en ella; pero esto debe considerarse como una consecuencia natural de la accion misma, y no como

Biblioteca Nacional de España

un principio teórico indispensable para las unidades de accion ó de interés. En la *Antígona*, de Sófocles, no sale Hemon hasta la mitad de la tragedia, que es cuando verdaderamente lo exige la misma corriente de los sucesos.

§. 458.

Aconseja Lope de Vega que quede muy pocas veces el teatro sin persona que hable, porque, segun él dice, se inquieta el vulgo y la fábula se alarga. Es necesario observar esta regla para no romper la trabazon del drama.

Si se presentase alguna situacion dramática en que el silencio ó la soledad de la escena pudieran aumentar la zozobra ó el terror de los espectadores, haria bien el poeta en prescindir de la regla.

§. 459.

Dijose en otro lugar que la forma de la elocucion verdaderamente dramática era la *dialogada*. Sin embargo, puesto que al través de la accion externa debe aparecer el corazon humano como verdadero objeto del drama, por una especie de licencia poética se ha dado cabida á los *monólogos* y á los *apartes*, por medio de los cuales descubren los personajes las luchas interiores de su corazon, sus afectos mas íntimos, y los hondos secretos que el hombre, segun la expresion de Shakspeare, quisiera ocultar á su propia conciencia. El monólogo, propio del estado en que el alma se halla muy concentrada ó absorta, tiende decididamente al lirismo. Los monólogos y apartes muy extensos deben evitarse, como opuestos al precipitado curso del drama.

Se da el nombre de monólogos ó *soliloquios* á los discursos que pronuncian los personajes que están solos en la escena, y á los que, por efecto de la concentracion de su espíritu, pronuncian para consigo mismos, aun cuando se encuentren rodeados de otros personajes, en cuyo último caso se llaman tambien *apartes*. Se aplica tambien el nombre de apartes á las conversaciones ó breves palabras cambiadas entre dos ó mas interlocutores, fingiéndose que no lo oyen los demás. La inexacta definicion que da la Academia del soliloquio, diciendo que es *una conversacion que alguno tiene consigo solo, como si estuviera hablando con otro*, está escrita bajo la impresion de algunos monólogos dialogados de nuestros dramas, que tenian todas las trazas de un altercado teológico.

Biblioteca Nacional de España

§. 460.

La necesidad obliga tambien á introducir en el diálogo breves y sencillas *narraciones* y alguna que otra *descripcion;* pero no pueden ser muy extensas, porque entorpecen la accion y entibian el interés. No siempre supieron librarse de este defecto nuestros mas célebres escritores dramáticos.

La narracion es indispensable para los hechos no ocurridos á la presencia del espectador, bien que puede embozarse mucho la forma narrativa, interrumpiéndola por medio del diálogo. En cuanto á las descripciones, tan importantes como son en la epopeya, poca falta hacen en el drama, porque el aparato teatral y la representacion suplen esta necesidad; sin embargo, producen muy buen efecto las apreciaciones individuales ó descripciones que unos personajes hacen de otros, y sirven principalmente para preparar las entradas. Digna de alabanza, aunque algun poco difusa, es la del *miserable* en el *Castigo de la miseria*, de D. Juan de la Hoz. Son tambien mas dramáticas las que se hallan distribuidas en el diálogo, como se dijo de las narraciones. En el *Guillermo Tell*, de Schiller, cuando aparecen Guillermo y Gesler, ya el público los conoce, sin haber precedido ninguna descripcion formal.

§. 461.

El diálogo dramático por excelencia es el vivo, cortado, en que se retratan los continuos cambios de situacion, que corre precipitándose y animándose, á medida que se aumenta el interés, y crece el ardor de las pasiones.

En nuestros autores dramáticos se hallan algunos diálogos sumamente cortados, llenos de animacion y gracia. Algunos han creido imitarlos cruzando entre los interlocutores un insoportable tiroteo de palabras, que casi siempre concluyen por obtener algun aplauso y por dejar á oscuras al espectador.

§. 462.

Nada seria mas insoportable en el teatro que la amplitud y pompa del estilo épico. Las comparaciones extensas, la perífrasis, todo lo que presenta un carácter de digresion; en una palabra, todo lo que no tenga una importancia muy directa para retratar enérgicamente la situacion y el carácter de los personajes, todo lo

Biblioteca Nacional de España

que no esté intrínsecamente relacionado con el fin del drama, debe quedar excluido sin remedio. Tambien serian impropios del drama los frecuentes raptos líricos y los caprichosos juegos de la imaginacion. El estilo dramático debe ser animado como el diálogo, lleno de perspicuidad, sencillo y conciso, y sobre todo, muy propio de las situaciones y de los personajes, y por consecuencia, muy característico.

La escuela clásica, con pretensiones de imitar ó perfeccionar á los griegos, á los maestros del mundo en materia de estilo, inventó, principalmente para la tragedia, un estilo hinchado, frio y convencional, que afea las obras de los primeros dramaturgos franceses. Nuestros escritores, por otra parte, adolecen de una exuberancia de imaginacion y de ingenio, que admira y agrada muchas veces, pero que destruye la claridad del pensamiento, y que sofoca el calor de los afectos bajo el peso de las metáforas, alegorías y equívoquillos. Otros escritores, por evitar estos extremos, han incurrido en la vulgaridad de la prosa, con la que tan fácilmente se confunde la naturalidad, sobre todo en la comedia. Schiller, exceptuando alguna de sus primeras composiciones, es el autor que ha sabido entreverar con mas acierto las verdadera naturalidad con la nobleza, con la profundidad de la pasion, con la verdadera poesía. Excusado es recordar que fueron sus modelos Esquilo y Sófocles, y que Shakspeare fué el libro de su juventud y de su vida.

§. 463.

No obstante de que algunos dramas se escriben en prosa, será preferible la versificacion, aun en la comedia mas familiar. Son impropias del drama las artificiosas estrofas de la poesía lírica, y en general toda combinacion demasiado musical. La pompa y regularidad de la octava heróica comunicaria al diálogo demasiada lentitud, despojando el estilo del calor y animacion que es la esencia del drama. El metro del drama ha de ser sumamente flexible, rápido, de manera que se preste fácilmente á la diversidad de afectos y situaciones. Los antiguos emplearon el verso yámbico y el trocáico; nuestro teatro nacional ha empleado con preferencia el octosílabo, ya asonantado, ya reunido en armoniosas y fáciles redondillas, admitiendo en los asuntos elevados el endecasílabo.

La octava real en el teatro, además de los inconvenientes indicados, tiene el de comunicar al estilo un tono declamatorio. Se ha abusado en nuestra

Biblioteca Nacional de España

escena de la versificacion, así como se abusó del estilo. Luzan censura con justicia á Cristóbal de Mesa, que en su tragedia el *Pompeyo*, no solamente dispone los consonantes en forma de canciones, sino que admite las décimas, los tercetos, las octavas y otros géneros de rimas, cuyo artificio, en concepto del citado crítico, se opone directamente á la verosimilitud. Hemos oido en el teatro todos los metros del *Rengifo*, sin exceptuar los *ecos;* y no pocas veces para todo elogio de un drama se nos pondera su *magnífica versificacion.*

II.—DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMATICOS.

§. 464.

El hombre, en el torbellino de la vida, fija su mirada en las leyes generales que gobiernan el universo, y contempla su ulterior destino, ó se abandona con descuido á la corriente de los sucesos; ora se propone un fin á que dirige todos sus esfuerzos, ora sin fin alguno, sin ayer ni mañana, *coge la flor del presente dia;* en una palabra, ó considera las cosas *sériamente*, ó las considera dando libre curso á su *buen humor*. Estas dos tendencias del espíritu, en ningun género literario se manifiestan tan separadas como en el drama, prevaleciendo la primera en la *tragedia*, y la segunda en la *comedia*.

§. 465.

No debe confundirse lo sério con lo *trágico*. Se da el nombre de trágico, segun Aristóteles, á lo que «por medio del terror y la compasion purga los ánimos de esta y otras pasiones». Pero no consiste el terror trágico en el sentimiento mezquino y egoista que experimentamos á la presencia de un mal físico que pudiera sobrevenirnos, ni la compasion trágica es tampoco el sentimiento bueno, pero vulgar, que nos inspira la vista de cualquier padecimiento ajeno. Excítase el *terror trágico* al contemplar perturbada por las pasiones humanas la armonía del órden moral. La *compasion trágica* solo pueden inspirárnosla los personajes que obran impulsados por una idea noble y generosa; solo podemos experimentarla al contemplar la noble lucha entre las pasiones y las eternas leyes que deben refrenarlas; la desgracia ó aniquilamiento del hombre físico, en medio del triunfo de su libertad moral.

Biblioteca Nacional de España

Las palabras de Aristóteles se han interpretado de mil modos distintos. Creen unos que con las expresiones *purgar el terror y la compasion* quiso notar que la tragedia quita la parte acerba y dolorosa que tendria la realidad; otros dicen que el terror y la compasion debilitan el alma, y que el espectáculo de estas pasiones en el teatro nos acostumbra á considerarlas como simples emociones, y á conservar íntegro el imperio de nuestra voluntad; otros, por último, creen que el terror y la compasion que nos causan los efectos y calamidades de nuestras pasiones nos induce á reprimirlas.

En el lenguaje vulgar empleamos el adjetivo *trágico* como sinónimo de infausto, desgraciado.

§. 466.

Si se entiende por *ridículo* todo lo que mueve á risa, sin exceptuar lo bajo, lo chocarrero, lo grotesco, no debe confundirse lo ridículo con lo *cómico*. En opinion de Aristóteles nace la risa de la deformidad sin dolor y sin daño. Pero tambien reimos sin por qué, por contagio, por cierta embriaguez que produce la alegría. A veces no perdona la risa, ni lo mas santo, ni lo mas sublime; la burla, el desprecio, el escepticismo, la desesperacion misma tienen su risa, que desgarra el corazon. Lo *cómico* produce una risa moderada, que deja en el alma una satisfaccion plácida, y sobre todo, moral. Los defectos morales, los caprichos, los errores, los vicios del hombre son los que constituyen el objeto de la buena comedia.

Como el tipo que nos formamos de lo bello y de lo perfecto varía y se modifica segun las épocas, las pasiones, el grado de cultura y demás circunstancias, tambien varia la apreciacion de lo ridículo. El buen poeta sabe encontrar lo que, siendo ridículo en el fondo, es digno de serlo en todos tiempos y en cualquier circunstancia. Además de hallarse en los caractéres, puede consistir lo cómico en las situaciones y en la jocosidad del estilo.

§. 467.

El teatro griego estableció una separacion completa entre lo trágico y lo cómico, y la escuela clásica ha pretendido imitarlo. En Roma fué conocida la tragicomedia, y la misma comedia clásica levanta á veces el tono, infundiendo una apacible melancolía ó arrancando lágrimas de ternura. Cuando lo trágico y lo cómico se debilitan ó destruyen mútuamente, debe evitarse su mezcla;

Biblioteca Nacional de España

pero cuando se emplean por via de contraste, y con el solo objeto de aumentar la intensidad de la impresion dominante, no solamente es tolerable su reunion en una misma obra, sino que puede ser causa de excelentes efectos dramáticos.

En nuestras comedias, la mezcla de lo sério y lo trágico con lo cómico se erigió en sistema: el *gracioso* fué un personaje obligado de nuestros dramas, casi siempre travieso y agradable, aunque muchas veces inoportuno. Shakspeare usó de la mezcla de lo trágico y lo cómico con mas tino que nuestros escritores dramáticos, y Schiller la emplea con sumo acierto en el Walleinstein. Manzoni la proscribe completamente.

§. 468.

Presentando la tragedia y la comedia un tipo clásico, del cual se apartaron los ingleses y los españoles, y posteriormente la Alemania y las demás naciones, el nombre general de *drama* se aplica en un sentido estricto á las composiciones que se alejan de los referidos modelos, y que por lo mismo que rompieron la valla de las reglas, ofrecen una variedad extraordinaria en su contextura.

Nada diremos de las *farsas, moralidades, misterios, entremeses, sainetes* y *dramas pastorales*. Tampoco hablaremos de los *autos sacramentales* y de la *ópera ó drama lírico*; no por desconocer la importancia de estas composiciones, sino por no considerarlo propio de este tratado elemental.

1.—TRAGEDIA.

§. 469.

No á todos los dramas en que se inspira el terror y la compasion damos en el dia el nombre de *tragedia*. Además del elemento trágico, que constituye el fondo de la accion, exigimos en la tragedia la forma clásica del teatro francés, al propio tiempo que la grandeza de accion, que tanto se distingue en los inimitables modelos del teatro griego. Dice Hermosilla, confirmando la idea que de esta composicion dán la mayor parte de los preceptistas, que la tragedia es «la representacion de una accion extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes, imitada con la posible verosimilitud». Se consideran esenciales en la tragedia clá-

Biblioteca Nacional de España

sica la grandeza de la accion, el carácter heróico de los personajes, la sencillez de la trama, la observancia de las unidades, y la sostenida elevacion del estilo y de la versificacion. En cuanto á esta última, la mayor parte de los preceptistas españoles recomiendan el endecasílabo asonantado.

A las composiciones trágicas de Shakspeare, á las del teatro español y á las modernas que han imitado estos ejemplos, las llamamos dramas ó dramas trágicos, para no confundirlos con la tragedia clásica.

§. 470.

Las fiestas de Baco dieron orígen á la tragedia. El himno ó ditirambo que los cantores entonaban al rededor del ara mientras se sacrificaba un macho cabrío, se llamó *tragodia*, de *tragos*, macho de cabrío, y *ode*, canto. Téspis introdujo una persona que en las pausas del coro recitase en verso una breve historia de algun suceso de la fábula, á la que se dió el nombre de *episodio*. Esquilo inventó el diálogo, mezclando en él alguna historia interesante; levantó teatros de madera, y dió á los actores el manto, la ropa talar, el coturno y la máscara. Sófocles perfeccionó la escenografía, añadió otro personaje al diálogo, añadió tres cantores al coro, que constaba de doce, y elevó la tragedia á su mas alto grado de esplendor. No representó siempre sus tragedias, como lo habian verificado sus antecesores.

Icario, propietario de una aldea de Aténas, que habia aprendido de Baco el arte de plantar las viñas y de hacer el vino, como viese al tiempo de la vendimia que un macho de cabrío le talase las viñas, le cogió y sacrificó á Baco. Los vendimiadores danzaron alegres al rededor de la víctima, cantando alabanzas al dios protector; repitióse anualmente el uso de estas fiestas, que pasaron del campo á la ciudad de Aténas, donde fueron celebradas con mas pompa y asco, y convertidas mas tarde en un grandioso espectáculo. Al poeta compositor del himno se le daba en premio un buey y un odre de vino. Otros derivan el nombre de tragedia de *tryæ trygos*, que significa las heces del vino. Téspis coronó de hojas á sus compañeros y les cubrió el rostro con un velo. Phrynicus sacó los asuntos de la historia, introdujo en la accion los personajes de mujeres é inventó el tetámetro. Chœrilus decoró la escena y vistió los personajes. Eurípides suprimió el prólogo, fundiendo la exposicion en el diálogo.

Biblioteca Nacional de España

§. 471.

El fondo de la tragedia antigua no lo constituye, segun Hegel, el destino ó *fatum*, sino la manifestacion de las ideas y de los principios eternos que sirven de base á la vida humana y á la sociedad. Los héroes trágicos representan los diversos principios morales, pero de un modo exclusivo, por efecto de la mala direccion que sus pasiones les imprimen; la lucha de estos principios y el restablecimiento de su armonía, mediante la destruccion de los obstáculos que la habian perturbado, constituyen el nudo y la solucion de la tragedia griega. El coro debe considerarse como esencial; la tragedia decayó en Grecia, á medida que el coro fué perdiendo su importancia. El coro representaba la opinion pública, la conciencia moral, el sentimiento de la armonía de los principios morales, que se presentaban en la escena pugnando unos contra otros.

Se componia el coro de aquellos personajes que naturalmente debian suponerse presentes al lance, á saber, de los habitantes del lugar de la escena. El coro estaba presente en el teatro durante la representacion, y tomaba parte en el diálogo por medio del corifeo. Horacio, en su epístola *Ad pisones*, describe del modo siguiente los oficios del coro:

Actoris partes Chorus, officiumque virile
Defendat: neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat, et hæreat apte.
Ille bonis faveatque, et consilietur amicis;
Et regat iratos, et amet peccare timentes,
Ille dapes laudet mensæ brevis, ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis:
Ille tegat commisa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

(v. 193.)

Se ha disputado mucho de si debia conservarse ó no el coro en la tragedia moderna, y algunos han creido que podia suplirse su defecto acomodando la música de los entreactos á los sentimientos del drama. Otros han introducido coros en la escena con motivo de alguna solemnidad religiosa, cívica, etc., como lo hizo Racine en la *Atalía*, y el Sr. Martinez de la Rosa en su *Edipo*; pero estos coros no tienen punto alguno de contacto con los del teatro antiguo. Schiller imitó el coro de la tragedia griega en uno de sus dramas, y tambien le imitó Manzoni.

Biblioteca Nacional de España

§. 472.

Esquilo, Sófocles y Eurípides son los principales modelos de la tragedia griega; el primero la revistió de grandeza, levantóla Sófocles á su mayor perfeccion, y Eurípides, que puso todo su esfuerzo en mover los ánimos, dejó ver ya los síntomas de su rápida decadencia. La tragedia latina fué una pálida imitacion de la griega. Livius Andrónicus la introdujo en Roma, y brillaron en ella Ennius, Pacuvius y Lucius Attius, de quienes no nos resta ninguna composicion. Las diez tragedias de Séneca, no compuestas para el teatro, deben considerarse como simples ejercicios literarios.

De ochenta tragedias que escribió Esquilo, y de mas de ciento compuestas por Sófocles, solamente poseemos siete del primero y siete del segundo. Eurípides escribió tambien ciento veinte composiciones dramáticas; solo han llegado hasta nosotros diez y ocho, algunas de las cuales se atribuyen á sus discípulos, y un drama satírico, que es el único monumento de este género respetado por el tiempo. Se representaban en un mismo dia tres tragedias, que componian un todo, llamado *trilogía*, y en seguida un drama satírico. De Esquilo nos queda una trilogía completa: *Agamenon, Los Coeforos* y *Las Euménides;* á saber: el crímen, la venganza y el arrepentimiento. El *Edipo rey*, el *Edipo en Colonia* y la *Antígona*, de Sófocles, componen una trilogía digna de los aplausos que constantemente le han sido tributados por las personas de buen gusto.

§. 473.

Pedro Corneille, Racine y Voltaire, en Francia, y Alfieri en Italia, han merecido la honra de ser reputados como los mejores dechados de la tragedia clásica, fundada en la pretendida imitacion de los modelos griegos, y en las reglas de Aristóteles. Puede servir de ejemplo la *Atalía*, de Racine. En el siglo XVI se hicieron en España nobles esfuerzos para aclimatar en nuestro teatro la *tragedia arreglada;* esfuerzos que se renovaron en el siglo pasado desde que Luzan dió á luz su poética, pero que ninguna obra han producido de un mérito muy sobresaliente. La *Raquel*, de D. Vicente García de la Huerta, notable por algunos rasgos verdaderamente dramáticos, alguno que otro carácter bien diseñado,

Biblioteca Nacional de España

y sobre todo, por su estilo castizo y su armoniosa versificacion, ofrece una muestra de las bellezas y defectos que con justicia se han atribuido al teatro francés. Es digno de ser estudiado el *Edipo*, de D. Francisco Martinez de la Rosa.

En el primer tercio del citado siglo XVI Boscan y Fernan Perez de Oliva tradujeron algunas tragedias de Sófocles y Eurípides; á mediados del siglo, Juan de Malara, quien, en el concepto de Juan de la Cueva, *fué loado porque en alguna cosa alteró el uso antiguo*, dió al teatro algunas tragedias; aparecieron luego la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada*, de Fr. Jerónimo Bermudez, en las cuales se introduce el coro antiguo; y en esta clase de obras ejercitaron, por último, su ingenio Cristóbal de Virués, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola y Cervántes. En el siglo pasado procuraron imitar á los trágicos franceses, además del citado Huerta, Don Agustin Montiano y Luyando, Don Nicolás Fernandez de Moratin, Jovellanos, Cadalso, Don Ignacio de Ayala y Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos, coronando esta série de poetas Don Manuel José Quintana.

2.—COMEDIA.

§. 474.

Así como la tragedia se propone excitar el terror y la compasion por medio de una accion lamentable ocurrida entre personas ilustres, «la comedia es una accion representativa, alegre y regocijada entre personas comunes.» En la comedia el estilo es familiar, y feliz el desenlace. En opinion de Blair, la observancia de las reglas dramáticas debe exigirse con mas rigor en la comedia que en la tragedia, y aconseja además al autor cómico, que pinte los vicios y faltas de sus contemporáneos, «presentando las maneras reinantes, al paso que van prevaleciendo.» El octosílabo asonantado es el metro que se conceptúa mas propio del estilo de la comedia.

La definicion que hemos dado, tomada del doctor Alonso Lopez Pinciano, en su *Filosofía antigua poética*, expresa concisamente las cualidades que la escuela clásica considera indispensables en la buena comedia.

§. 475.

En su origen fué la comedia una cancion informe, burlesca y

Biblioteca Nacional de España

licenciosa, que se cantaba en las fiestas de Baco. Añadióse al canto un bufon, y no tardaron los poetas en trasladarla de su carro ambulante al teatro, exponiendo á la risa y á los dicharachos del vulgo á los generales, á los magistrados, á los filósofos, al pueblo y á los mismos dioses, sin ocultar los nombres, é imitando el rostro y los ademanes de las personas mas conocidas. Esta fué en Grecia la *comedia antigua*, cuyo representante es Aristófanes, célebre por la *vis-cómica* de los caractéres, de las situaciones y del diálogo, y por la pureza del lenguaje, tan admirado de Platon. Es probable que Aristófanes se propusiese ridiculizar los abusos, y no atacar la virtud, la moral y la religion; no obstante, la circunstancia de ofrecer en el teatro ciudadanos tan virtuosos como Sócrates, y la licencia que se permitió en las ideas, así como en la expresion, han contribuido á que muchos dudasen de la pureza de sus intenciones. Sirvan de ejemplo *Las nubes*.

Al principio un solo actor estaba encargado de componer y cantar los versos en honor de Baco, mientras los demás personajes, tiznados de heces de vino, danzaban al derredor, cantando el estribillo. Disfrazados mas tarde de sátiros y silenos, añadieron al canto el gesto, y haciendo alarde de bufonadas groseras, discurrieron de aldea en aldea, insultando á los transeuntes y zahiriéndose unos á otros. De aquí se deriva, en opinion de algunos etimologistas, el nombre de comedia, porque *come* significa aldea y *ode* canto. Hermosilla, con otros autores, cree que se deriva de *comos*, ronda, añadiendo que la comedia no tuvo su orígen en los cantos satíricos de los vendimiadores, sino en las cantilenas nocturnas de los mozos que iban de ronda. Los primeros ensayos de la comedia griega son anteriores á los de la tragedia. Atribúyense á Susarion, y fueron perfeccionados por Crátes y por el poeta siciliano Epicarmo. Despues de Crátes, Cratinus de Aténas y Eupolis fueron los predecesores de Aristófanes. No se ha conservado ninguna comedia de estos poetas.

§. 476.

Los treinta tiranos dieron una ley reprimiendo los abusos de la comedia antigua, y desde entonces se encubrieron los ataques bajo el velo de la alegoría, dando lugar á la comedia llamada *media*. Por último, intervino nuevamente la ley, excluyendo del teatro la política, y la *comedia nueva* tuvo que ceñirse á censurar las costumbres y á ridiculizar los defectos generales. Menandro, que me-

Biblioteca Nacional de España

reció los elogios de todos los críticos de la antigüedad, y de cuyas obras se conservan brevísimos fragmentos, fué el modelo que siguieron Plauto y Terencio, célebres poetas latinos, imitados á su vez por el gran Molière y por los mas aplaudidos cómicos modernos.

El *Pluto*, de Aristófanes, pertenece ya á la comedia media, de la cual no queda ningun monumento, pues se perdieron todas las comedias de Antífanes de Rodas, y solo se conservan algunos fragmentos de Alexis. Se citan treinta y dos poetas cómicos de la época de Menandro. Livius Andronicus introdujo en Roma la comedia, de la misma manera que lo habia verificado con la tragedia. Nevius quiso usar de la licencia de Aristófanes, y murió en el destierro. Los antiguos hablan con elogio de Cecilius Statius y de muchos otros autores cómicos. Despues de Terencio, la comedia se convirtió, de *palliata*, en *togata* (Atta y Afranius). Pertenecen al género cómico las *atelanas* y los *mimos*.

§. 477.

En España puede decirse que hasta la aparicion de D. Leandro Fernandez Moratin no ha tenido ningun verdadero representante la comedia menandrina. Inútiles fueron los esfuerzos de algunos eruditos de la primera mitad del siglo XVI; no obtuvieron mejores resultados los que se hicieron en el pasado siglo, pudiendo asegurarse que el *Señorito mimado*, de Iriarte, fué la única comedia clásica que se mantuvo con justo aplauso en el teatro. El citado Moratin, con menos fuerza cómica que Molière, trasladó á la escena española algunas obras de este célebre dramaturgo, ostentando en las comedias originales sumo acierto en la pintura de los caractéres, excelente gusto literario en la disposicion de la fábula, facilidad y correccion en el estilo, y suave ternura en los afectos, principalmente en el *Sí de las niñas*, que es sin disputa la mejor de sus comedias.

§. 478.

Pero si, prescindiendo de la estrechez de las reglas aristotélicas, y fijando la atencion en el fondo, no pretendemos negar el nombre de comedias á las de *capa y espada*, á las de *enredo* y á las

Biblioteca Nacional de España

de *carácter* y de *figuron* de nuestros insignes escritores dramáticos del siglo XVII, no solamente el teatro español puede ofrecer una riqueza que ninguna nacion posee, sino que ha sido el maestro de los primeros escritores cómicos europeos, sin exceptuar á los franceses. *La verdad sospechosa*, de Alarcon, inspiró su *Mentiroso* á Corneille, y es bien sabido que á esta comedia deben tal vez su existencia las del incomparable Molière. Lope de Vega, Calderon, Moreto, Rojas, Tirso de Molina, Alarcon, con sus lunares y todo, serán por mucho tiempo una de las mas envidiadas glorias de la literatura española.

Se llamaban *comedias de capa y espada* aquellas cuya accion pasaba entre personas que no excedian de la esfera de nobles y caballeros. *Comedias de enredo* ó de *intriga* son aquellas cuyo principal objeto es sorprender la curiosidad del espectador por medio de la complicacion de los lances y de las situaciones cómicas de los personajes, como se verifica en la *Dama duende*, de Calderon, en *La confusion de un jardin*, de Moreto, y en la titulada *Por el sótano y el torno*, de Tirso de Molina. *Comedias de carácter* son las que tienen por objeto ridiculizar los vicios y costumbres por medio de la viva descripcion de los caractéres; si la pintura es algo exagerada, rayando ya en caricatura, se llaman *comedias de figuron*. Pertenecen á la primera clase *El desden con el desden*, de Moreto, *Marta la piadosa*, de Tirso, y *El amor al uso*, de Solís; y á la segunda *El marqués del Cigarral*, de Moreto, *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, *El castigo de la miseria*, de Don Juan de la Hoz, y *El dómine Lucas*, de Cañizares.

3.—DRAMA.

§. 479.

La tragicomedia antigua no es mas que la comedia de tono algo elevado. De esta y de la lectura de Shakspeare nació probablemente el *drama francés* del siglo pasado, tan aplaudido en el teatro como mal recibido por la prensa. Se ha llamado tambien *comedia sentimental* ó *llorona* y *tragedia urbana*. Generalmente se propone el desenvolvimiento de una máxima moral. *El delincuente honrado*, de Jovellanos, y *El jugador*, que ha recorrido todos los teatros de Europa, podrán dar una idea de este género de obras.

Biblioteca Nacional de España

El drama del siglo pasado adoleçe generalmente de prosaismo, y elige y dispone las situaciones de un modo mas propio de la novela que del teatro. Quizás deba considerarse como el padre legítimo de los terribles melodramas que han producido convulsiones y vértigo á los *compradores de nueces y garbanzos tostados* de nuestros dias.

§. 480.

Al mismo tiempo que Lope de Vega echaba los cimientos de nuestro teatro nacional, el primer trágico de los tiempos modernos, el célebre Shakspeare entusiasmaba el público inglés con sus grandiosos dramas históricos, novelescos y cómicos, en que, á la par de imperdonables descuidos y de relevantes prendas, resaltan la profundidad y riqueza de los caractéres y la enérgica poesía del diálogo. *El Hamlet*, el *Macbet* y las *Alegres comadres de Windsor* bastan para dar una idea de las excelentes y de las malas cualidades de este tan admirado como censurado ingenio. Varios poetas alemanes, formados en la escuela de Shakspeare, conocedores del teatro griego y del francés, y sobre todo auxiliados por los adelantamientos de la estética y de la crítica literaria, se propusieron hermanar lo bueno de las diversas escuelas; y al númen de Schiller, al autor del *Wallenstein* y del *Guillermo Tell*, se debe indudablemente la nueva faz que ha presentado el moderno teatro de Europa.

Byron siguió las huellas de Schiller, y Manzoni procuró introducir en Italia el drama rigorosamente histórico. El drama romántico francés se ha desviado mucho del modelo aleman, incurriendo con frecuencia en deplorables abusos. La reforma empezó en España por las traducciones é imitaciones de dramas franceses; reconocióse luego lo mucho que podia aprovechar al estudio de nuestro riquísimo teatro nacional, y en el dia empiezan á ser bastante conocidos, bien que por medio de traducciones, Shakspeare y Schiller.

§. 481.

Además de las comedias de enredo, de capa y espada y de intriga, que se distinguen por una forma original y esencialmente española, abundan en nuestro teatro nacional excelentes dramas *religiosos*, como *La devocion de la cruz;* dramas *trágicos*, como *A secrèto agravio secreta venganza* y *El médico de su honra;*

Biblioteca Nacional de España

heróicos, como *El mejor alcalde el rey*, *Del rey abajo ninguno* y *El alcalde de Zalamea;* otros de un carácter tan elevado como *El burlador de Sevilla*, *El tejedor de Segovia*, *La vida es sueño*, y finalmente, muchísimos otros, sin contar con los mitológicos, caballerescos é históricos, que difícilmente podriamos clasificar.

Hemos creido oportuno indicar siquiera los principales tipos de las obras dramáticas, porque con las severas reglas acerca de la tragedia y de la comedia, que aceptan unos preceptistas de otros, sin beneficio de inventario, se forma un gusto exclusivo y falso. No pueden amoldarse á las mismas reglas Sófocles y Racine, Aristófanes y Molière, Shakspeare y Lope de Vega, Calderon y Schiller, y sin embargo, todos ellos son dignos de la admiracion que les tributan los siglos.

CAPITULO IV.

POESÍA DIDÁCTICA.

§. 482.

Dándose el nombre de poesía didáctica á la que tiene por fin directo instruir, esclavizando la poesía á la ciencia de un modo mas ó menos encubierto; comprenderémos en el género didáctico varias composiciones, que si bien presentan caractéres múy diversos, segun los grados de importancia que en ellas tomen la razon, la imaginacion ó el sentimiento, convienen todas en tener por base un principio científico ó una série de principios, formando á veces una teoría completa.

Trataremos en este lugar: 1.° *Del poema didascálico ó didáctico propiamente dicho;* 2.° *del poema descriptivo;* 3.° *de la epístola;* 4.° *de la sátira*, *y* 5.° *de la fábula y otras composiciones alegóricas.*

Algunas composiciones de que se trató en la poesía lírica toman á veces un carácter enteramente didáctico. Las letrillas y romances satíricos deben considerarse como una rama de la sátira, propiamente dicha, aunque bajo

Biblioteca Nacional de España

formas mas libres y mas poéticas. La inscripcion y el epitafio pertenecen al género didáctico; pero omitiremos hablar de estas composiciones, cuya importancia es muy escasa, considerándolas bajo un punto de vista simplemente literario. Batteux incluyó entre las composiciones didácticas el *Poema histórico*.

I.—POEMA DIDASCALICO.

§. 483.

El poema *didascálico* ó *didáctico* propiamente dicho comprende la teoría de un arte ó ciencia en toda su extension. De todas las composiciones didácticas es la mas científica, y por consiguiente la mas prosáica. Su objeto primordial es expresar de un modo sistemático una série de principios abstractos ó reglas, dirigiéndose directamente á la razon y á la reflexion.

En cuanto al fondo, debe tener el poema didáctico todas las condiciones de las demás obras científicas. *Verdad* en los principios establecidos; *espíritu generalizador; claridad*, y *método riguroso*.

Estas cualidades, principalmente las últimas, existen en el fondo de las obras mas poéticas, pero solamente se descubren á fuerza de atencion y de análisis. En las obras esencialmente didácticas han de ofrecerse por sí mismas.

§. 484.

El poema didáctico no tiene de poético nada mas que la forma, ó mas bien, el traje. La forma interna de la obra conserva su carácter prosáico; el arte presta lo puramente exterior, lo accesorio, que en la esencia permanece siempre como sobrepuesto y completamente independiente del fondo. Los medios de que se han valido los poetas para embellecer las obras didácticas han sido la mayor rapidez, la supresion de transiciones, los episodios y digresiones, las comparaciones y descripciones, las imágenes, las metáforas y demás adornos de diccion, y por último, la armonía del metro.

Se ha comparado muy acertadamente la poesía didáctica con la arquitectura y el arte de los jardines. Por las siguientes palabras puede deducirse el

Biblioteca Nacional de España

juicio que de la poesía didáctica formaba la célebre autora de la *Alemania*: «Traducir en verso lo que debia quedar en prosa, expresar en diez sílabas, como Pope, los juegos de naipes y sus mas insignificantes pormenores, ó como los últimos poemas que entre nosotros han visto la luz pública, el chaquete, el ajedrez, la química, es una especie de juego de manos hecho con los vocablos, es convertir las palabras en notas, y componer, en vez de poemas, sonatas.» No estamos, sin embargo, de acuerdo con el sentido que se quiere dar en este pasaje á la voz *sonata*, y menos si consideramos que la baronesa de Stael fué contemporánea de Beethoven.

§. 485.

No es posible caracterizar de un modo fijo el estilo del poema didáctico, por ser tan inmensa la variedad de asuntos que entran en el dominio de la ciencia; por regla general, es florido, permitiendo en ciertos asuntos elevacion y entusiasmo; pero una de sus mayores dificultades consiste en dar un barniz poético á objetos en su esencia prosáicos y triviales. En punto á la versificacion, el metro generalmente empleado por los poetas latinos es el exámetro; Ovidio hizo uso del dístico de exámetro y pentámetro. Los poetas castellanos han elegido el verso de arte mayor, pero sin sujetarse á una combinacion métrica determinada.

Se han empleado el terceto, la octava real, la silva, las sextinas y el verso libre.

§. 486.

En el Antiguo Testamento hallamos cuatro libros de preceptos morales, que por carecer de un plan regular y científico no pueden llamarse poemas didascálicos en toda la extension de la palabra; pero que por su extraordinaria profundidad, por su concision admirable, y casi siempre por la hermosura de la expresion, exceden á todo lo mas elevado que en este género han producido la ciencia y la poesía hermanadas. Estos libros son los *Proverbios*, el *Ecclesiastes*, el *Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*. A ningun otro puede aplicarse con tanta justicia lo que en uno de ellos se dice de las palabras del Sábio: *Verba sapientium sicut stimuli, et quasi clavi in altum defixi.*

Biblioteca Nacional de España

En todos, y principalmente en el de los *Proverbios*, que es sin disputa el mas notable por el estilo, dominan la comparacion, y sobre todo la alegoría. En el *Ecclesiastes* hay bastante unidad; en cierto modo no es mas que la amplificacion del primer versículo *Vanitas vanitatum*, etc. Aunque inferiores en el estilo á los *Proverbios*, tanto el *Ecclesiastes* como el *Libro de la Sabiduría*, no merecen, sin embargo, la severa censura de Lowth. El *Eclesiástico* es una imitacion de los *Proverbios*.

§. 487.

Hesiodo es el primer poeta didáctico de Grecia. Su poema titulado *Las obras y los dias*, en el que mezcla máximas y consejos de moral con preceptos de agricultura y prescripciones supersticiosas sobre el empleo particular de cada dia, además de su mérito intrínseco, ya reconocido por los mas respetables críticos de la antigüedad, reune el de haber sugerido á Virgilio la idea de sus inimitables *Geórgicas*. Este último poema es reputado con justicia como el primero de la poesía didáctica de todos los países, y en opinion de muchos, es además la obra mas perfecta de la poesía latina. Virgilio mismo, que, poco satisfecho del mérito de la *Eneida*, creyó deber condenarla á las llamas, no comprendió en tan injusta como severa sentencia las *Geórgicas*. En los cuatro primeros versos están perfectamente trazados el objeto y el plan de este poema.

Quid faciat lætas segetes, quo sidere terram
Vertere, Mæcenas, ulmisque adjungere vites
Conveniat; quæ cura boum, qui cultus habendo
Sit pecori; apibus quanta experientia parcis,
Hinc canere incipiam.

Inferiores á Hesiodo hubo en Grecia una porcion de poetas didácticos que trataron de la *Naturaleza de las cosas*, de *astronomía*, de *geografía*, *medicina*, *historia*, de la *caza*, de la *pesca*, etc. Ciceron tradujo en su juventud los *Fenómenos*, de Arato. En Roma, además del poema *De rerum natura*, de Lucrecio, escrito con tanta brillantez de estilo como profunda inmoralidad, aparecieron una porcion de poemas didácticos, casi todos imitacion ó traduccion de las obras griegas á que acabamos de referirnos. Ovidio puede colocarse entre los buenos poetas didácticos, tanto por los *Fastos*, como por otras composiciones en que, aparte del mérito literario, manifestó muy poco respeto al decoro y á la sana moral.

Biblioteca Nacional de España

§. 488.

No fueron muy felices los ingenios españoles en los diferentes ensayos de poesía didascálica. A fines del siglo XVI compuso D. Juan de la Cueva un mal poema acerca de los *Inventores de las cosas;* pero el *Ejemplar poético* del mismo autor, al lado de imperdonables descuidos, contiene bastantes pasajes que revelan un buen poeta. *El poema ó tratado de la pintura,* por el licenciado Pablo de Céspedes, sin embargo de no estar concluido, es la obra de mas importancia que en el género didáctico poseemos. Don Nicolás Fernandez de Moratin escribió con el título de *Diana* un poema didáctico sobre el *Arte de la caza;* Fr. Diego Gonzalez empezó otro de bastante mérito sobre las *Edades del hombre;* otro D. Tomás de Iriarte sobre la *Música;* y otro D. Diego Antonio Rejon de Silva sobre la *Pintura,* que rivaliza con el de Iriarte, tanto en frialdad y prosaismo como en acertados y sólidos preceptos. Por último, el Sr. Martinez de la Rosa, con su *Arte poética,* ha suplido dignamente una falta que desde mucho tiempo habia sido inútilmente sentida en nuestra literatura.

Son muchos los poemas didácticos que en los pueblos europeos se han escrito, tanto en latin como en las diversas lenguas vivas, pero poquísimos los que han logrado salvarse de un completo olvido. Se han publicado colecciones bastante voluminosas de poetas didácticos latinos, en las cuales aparecen, confundidos con los asuntos mas extravagantes, algunos tratados de mérito, como el *Arte poética* del italiano Marco Jerónimo Vida, que Escalígero preferia á la de Horacio, y que ha sido traducida y popularizada en Francia por Batteux. No puede hablarse de *Arte poética* sin que asome involuntariamente á los labios el nombre de Boileau. La *Poética* de este autor es tal vez la obra que mas despótica influencia ha ejercido en las doctrinas literarias de los dos últimos siglos; y considerándola principalmente bajo el aspecto artístico, es sin duda alguna el modelo mas cumplido que en su género cabe presentarse. Delille, el elegantísimo traductor de las *Geórgicas,* publicó *La Imaginacion,* poema justamente elogiado, y puesto al nivel de los de mas nota.

En Inglaterra todos los poetas didácticos quedan ofuscados por Pope, que á la edad de veinte años escribió su *Ensayo sobre la crítica,* adquiriendo mas tarde una celebridad europea con el *Ensayo sobre el hombre,* obra traducida á la mayor parte de las lenguas cultas.

Biblioteca Nacional de España

II. — POEMA DESCRIPTIVO.

§. 489.

Se ha dado este nombre á composiciones de alguna extension, en que el poeta no manifiesta otro designio que el de describir. Este género, si tal puede llamarse, fué completamente desconocido de los antiguos. Akenside, en su obra titulada *Placeres de la imaginacion*, dió el primer modelo, y puede decirse que no ha tenido mas imitador que Delille en su poema de *Los tres reinos*.

La descripcion tiene mas ó menos cabida en casi todos los poemas, sin exceptuar el dramático ni el lírico : es una forma general del discurso, no un género de poesía (§. 23).

§. 490.

El poema descriptivo es en cierto modo el polo opuesto del didáctico : en este prepondera la idea abstracta; en el descriptivo prepondera la forma sensible. A pesar de esto, se enlazan naturalmente y tienden á confundirse; porque, por una parte, el poeta didáctico tiene que valerse de la imágen y de la descripcion para dar formas sensibles á sus abstracciones, y por otra parte, el que describe, puede decirse que enseña. La citada obra de Delille no es en el fondo mas que un tratado de historia natural.

§. 491.

Una larga série de descripciones, por muy bellas que sean, no puede constituir un todo regular, un poema. Una obra de esta clase adoleceria necesariamente de languidez y frialdad; reuniria todos los defectos del poema didascálico, sin tener su importancia científica, ni la especie de unidad que encierra siempre el conjunto de conocimientos que constituye una ciencia.

Por el contrario, los breves cuadros descriptivos : *La Primavera*, *La Caida de la tarde*, *La Tempestad*, *La Luna*, etc., dirigidos á excitar en nuestro

Biblioteca Nacional de España

corazon una deliciosa melancolía ú otro sentimiento diverso, tienen un encanto irresistible para quien sabe contemplar la naturaleza; pero fácil es conocer que dichas composiciones pertenecen esencialmente á la poesía lírica (§. 296).

III.—EPISTOLA.

§. 492.

La *epístola* es una carta en verso, en la que se puede elogiar, censurar, referir, enseñar, etc. Mas bien que un género, es una forma que se presta muy cómodamente á toda clase de asuntos, pero que se ha dedicado especialmente á los didácticos, ya dando sábios consejos de moral, ya exponiendo elegantemente los principios de la poesía ó de las artes, ya censurando los abusos de todas clases, y principalmente los errores y extravagancias literarias. Pueden dividirse, por consiguiente, las epístolas en *morales, literarias* y *satíricas*.

A veces toma el carácter de la oda y de la epopeya, ó el tono sentimental de la elegía, como puede verse en la ya citada de Martinez de la Rosa; mas por lo general pueden incluirse todas las epístolas en la division que hemos establecido.

§. 493.

La epístola tiene mucha mayor libertad en la forma que el poema didascálico: en cuanto á la moral y á la satírica, la naturaleza misma del asunto lo indica; en cuanto á la literaria, ni se exige en su plan la misma regularidad que en el poema didascálico, ni es necesario que comprenda tampoco la materia de un arte ó ciencia en toda su extension, puesto que el autor de una epístola tiene el aspecto de un amigo que se dirige á otro amigo, y no el de un maestro que enseña á los discípulos.

El estilo de la epístola, que debe ir tomando, como se supone, los diversos caractéres que la diversidad de asuntos le imprima, conservará siempre el tono mas templado que exige la circunstancia de dirigirse el autor á una sola y determinada persona. Horacio escribió todas sus epístolas en exámetros; los autores españoles han adoptado el terceto ó el verso libre.

Biblioteca Nacional de España

Los pocos que han censurado el plan y el conjunto del *Arte poética* de Horacio, parece que no debieron fijarse mucho en el nombre de *Epístola* que el autor puso al frente de su admirable composicion.

§. 494.

Horacio es el dechado mas perfecto de este género de composicion. Todas sus epístolas pertenecen al género moral, excepto la 1.ª del libro 2.º dirigida á Augusto, en que, despues de explicar el orígen de la poesía, hace un magnífico elogio de este arte encantador; y la dirigida á los Pisones, tan conocida en las escuelas, y unánimamente aplaudida por todas las personas que cultivan el buen gusto. El tema constante de las demás epístolas de Horacio es el elogio de la virtud y el de la vida del campo.

§. 495.

Los Argensolas, Melendez, Jovellanos, Cienfuegos y D. Leandro Moratin, escribieron excelentes epístolas morales, satíricas ó literarias; pero todas quedan oscurecidas por la célebre y nunca suficientemente admirada *Epístola moral* de Rioja.

IV.—SATIRA.

§. 496.

Llámase *sátira* (de *satura* ó de *satur*) en general, la censura amarga, maliciosa ó festiva de los vicios, ridiculeces y errores de los hombres. La sátira, considerada de este modo tan lato, puede recibir todas las formas del discurso, é infiltrarse mas ó menos profundamente en casi todos los géneros literarios, y especialmente en el drama y en la novela. Pero la *sátira*, considerada como poema, es una composicion de mayores dimensiones que las del poema lírico y menores que las del poema didascálico, ó dramático; que censura los vicios, ridiculeces y errores de un modo directo, y casi siempre en una forma algo parecida á la del discurso oratorio. Horacio dió á las suyas el nombre de *sermones*, y en algunas emplea el diálogo.

La sátira, considerada en su sentido lato, ha existido siempre mas ó menos

Biblioteca Nacional de España

embozada y revistiéndose de mil modos distintos, segun el gusto ó las exigencias de la época. Alceo, Arquíloco y Eurípides, Luciano y Apuleyo, Aríosto y Cervántes, Quevedo, Maquiavelo y Voltaire, Sterne y Swift, Wanton y Casti, Byron y Larra, deben considerarse como excelentes escritores satíricos. Fácil, además, seria aumentar este número con los nombres de muchos otros que en nada se parecerian á ninguno de los citados. La expresion de Horacio, *Græcis intactum carmen*, y la de Quintiliano, *Satira tota nostra est*, deben referirse á la sátira en la forma que la presentan el mismo Horacio y sus sucesores. Tratándose de la sátira en general, habrian padecido ambos autores una equivocacion notable, porque léjos de desconocerse en Grecia el espíritu satírico, tuvo quizás mayor vida que en Roma, influyendo mas directamente en las costumbres y en la política.

§. 497.

La sátira es de dos especies; pues ó se censuran en ella los vicios y crímenes que traen consigo deplorables y funestas consecuencias, ó es solamente una burla chistosa de los defectos y ridiculeces que á nadie ofenden, sino al mismo que los posee. Inflamada, en el primer caso, de una noble indignacion, hiere con los rayos de la mas vehemente elocuencia, *Grande Sophoclæo carmen bacchatur hiatu;* inspirada, en el segundo, por la malicia y por el buen humor, juega y divierte, riéndose de las debilidades y ridiculeces de nuestros semejantes, *Admissus circum præcordia ludit*. Juvenal y Horacio ofrecen un ejemplo de esta perfecta distincion.

A esta segunda especie deben referirse la mayor parte de las epístolas satíricas.

§. 498.

El escritor satírico no debe presentar completamente desnudos los crímenes mas hediondos y depravados; porque, léjos de corregir las costumbres, fomentaria muchas veces la corrupcion, descubriendo á los ojos inexpertos lo que mas valdria haber quedado oculto bajo el misterioso velo del pudor. Debe evitar toda clase de personalidades, criticando siempre al *vicio*, nunca *al vicioso*. No excitará, por último, la malignidad humana, asestando los tiros

Biblioteca Nacional de España

de su mordacidad contra los nobles objetos dignos del amor y la veneracion de los hombres.

Con estas limitaciones puede ejercer la sátira una saludable influencia, si no corrigiendo al vicioso, al menos castigándole. De nada se ha abusado tanto como de la sátira; por esta razon, no ha faltado quien la creyese perniciosa, suponiendo inspirado al escritor satírico por un corazon mal intencionado y rencoroso.

§. 499.

Los poetas latinos eligieron para la sátira el verso exámetro. Los autores castellanos han empleado con preferencia el terceto y el verso libre. Don José Vargas Ponce escribió muy acertadamente en octavas reales su chistosísima *Proclama del solteron.*

Lucilio empleó algunas veces el verso yambo. Antes de generalizarse en España el endecasílabo se habian empleado indistintamente casi todos los metros hasta entonces conocidos.

§. 500.

Los principales satíricos latinos son Lucilio, de quien solo quedan algunos fragmentos; Horacio, que se distingue por su amabilidad epicúrea y sus inagotables chistes; Persio, sumamente nervioso en la expresion; y el virtuoso y elocuente Juvenal, que peca en algunas ocasiones de extremada desnudez en la descripcion ó censura del vicio.

Distinguiéronse tambien Ennio, Pacuvio, Varron, imitador de Menipo, Turno, Petronio, etc.

§. 501.

En el siglo XIV se distinguió en el género satírico, por su agudo ingenio y donosa travesura, nuestro célebre Arcipreste de Hita. A principios del XVI, apareció Bartolomé de Torres Naharro, y poco tiempo despues el chistoso y fácil Cristóbal de Castillejo. Hasta la época de Góngora no vuelve á cultivarse con buen fruto la sátira; los hermanos Argensolas y Quevedo la perfeccionaron muchísimo, dándole la forma clásica, que supieron conservar mas

Biblioteca Nacional de España

tarde D. Melchor Gaspar de Jovellanos, D. José Gerardo de Herbas (Jorge Pitillas), Vargas Ponce y D. Leandro Fernandez Moratin.

Las dos de Jovellanos *A Arnesto* son un perfecto dechado de la sátira elevada y vehemente. Del género festivo pueden servir de modelo la de Castillejo *acerca de la condicion de las mujeres*, la de Quevedo *contra los peligros del matrimonio*, y la *Proclama del solteron*, de Vargas Ponce. A este mismo género pertenecen las bellísimas de Herbas y Moratin, destinadas á censurar los extravíos de la literatura de sus tiempos. Las de los correctos Argensolas participan de un carácter intermedio : nunca se dejan arrebatar del fuego de la pasion, ni tampoco se entregan á la risa con libertad y abandono.

V. — FABULA, PARABOLA, PROVERBIO, METAMORFOSIS.

1. — FÁBULA.

§. 502.

La *fábula* ó *apólogo* es la narracion breve de una accion alegórica, cuyos personajes son, por lo general, animales irracionales. Es de la esencia del apólogo, encerrar una instruccion, un principio general, moral ó literario, que naturalmente se desprenda del caso particular que se refiere.

Algunas veces los actores de la fábula son entes racionales, como puede verse en la de Samaniego, *El filósofo y sus compañeros*, y otras veces seres inanimados, como en la de *La Encina y la Caña*, de La-Fontaine, ó en la del referido Samaniego, titulada *La Hacha y el mango*.

§. 503.

El precepto contenido en el apólogo puede colocarse indistintamente al principio ó al fin : si se pone al principio, á la primera lectura se comprende mejor el sentido de la alegoría y la intencion del autor en las alusiones y pormenores; si se pone al fin, queda suspensa la curiosidad, y la impresion total es mas viva. Tampoco habria inconveniente en omitirle, siempre que naturalmente se indujese de la simple referencia de la accion.

Biblioteca Nacional de España

Fedro y La-Fontaine le colocan indistintamente al principio ó al fin. Iriarte y Samaniego casi constantemente le colocan al fin.

§. 504.

El apólogo es sumamente útil y agradable; reprende y censura con la risa en los labios y sin ofender en lo mas mínimo la vanidad del lector. No es una composicion dedicada solamente á la infancia y á las personas toscas é ignorantes; tambien se complace en su lectura el hombre instruido, que sabe percibir en ella una copia exacta de las pasiones y acciones humanas.

La fábula, en opinion de algunos, debe su orígen á la esclavitud y al despotismo; pero no es posible creer que la tiranía haya condescendido jamás en perdonar y oir con benevolencia la verdad, solo por presentársele cubierta de un hermoso velo. La fábula debe considerarse como una de las formas simbólicas, que aparecieron naturalmente como una consecuencia del desenvolvimiento histórico de la idea del arte. En los tiempos antiguos se empleaba la elocuencia del apólogo en casos graves é importantísimos: Nathan reprendió á David su crímen, y consiguió su arrepentimiento por medio del apólogo del *Rico y el Pobre* (*Reg.*, I, II, c. 12). Esopo salvó á un gobernador con el de la *Zorra en el foso*, y Menenio Agripa calmó á la plebe romana con el de los *Miembros y el estómago*.

§. 505.

Muchos autores, por el prurito de acumular reglas y mas reglas, y considerando el apólogo como un *pequeño drama* ó una *pequeña epopeya*, se detienen en explicar minuciosamente las calidades de la accion, caractéres, etc. Todas estas reglas, dado caso que puedan tener alguna aplicacion en un poema de tan cortas dimensiones, no son mas que una consecuencia de las que en otro lugar expusimos. En punto á los caractéres y costumbres, si no se quiere faltar á la verdad poética, solo deben atribuirse á los animales cualidades y acciones que guarden analogía con sus instintos y propiedades naturales ó con las que la preocupacion ó la mitología les hubiesen atribuido.

Ningun fabulista ha presentado al *leon* cobarde, infiel al *perro*, cruel al *cordero*, perezoso al *caballo*, torpe á la *zorra*, etc. En los caractéres y costum-

Biblioteca Nacional de España

bres que se atribuyen á los animales deben hallarse como reflejados en un espejo los del hombre.

§. 506.

Contribuyen mucho al ornato y gracia del apólogo las descripciones de lugares y personajes, las alusiones históricas, morales ó literarias, y los diálogos vivos y cortados, cuando el argumento los consiente. El estilo de la narracion debe ser fácil, sencillo, y tan candoroso, que nos parezca que el autor cree inocentemente lo que dice; el del diálogo debe ser propio de los caractéres y situacion de los personajes. En cuanto á la versificacion, Fedro emplea el yámbico libre; Iriarte y Samaniego usan toda especie de metros, y sobre todo Iriarte, que hizo gala de ostentar en sus fábulas la variedad y riqueza de la versificacion castellana.

Sócrates, que al aguardar la muerte, ponia en verso las fábulas de Esopo, no participó, por lo visto, de la falsa opinion sostenida posteriormente por Patru y otros, de que la fábula debe escribirse en prosa, *puesto que su mas bello adorno consiste en no tener ninguno*. Las fábulas de Lessing están escritas en prosa.

§. 507.

El oriente es la cuna de la fábula: Esopo la trasladó á Grecia, y Fedro la perfeccionó en Roma. Todas las naciones modernas han tenido sus fabulistas; pero ninguno ha logrado distinguirse como La-Fontaine, llamado con justicia el Esopo y Fedro de los tiempos modernos. En España el Arcipreste de Hita intercaló en sus cuentos y aventuras amorosas varios apólogos imitados de los autores antiguos, y por espacio de mas de cuatro siglos tuvo cabida el apólogo en muchas de las composiciones de nuestros poetas, sin exceptuar el drama. Don Tomás Iriarte tiene la gloria de ser el primero que dió en España una buena coleccion de fábulas, notabilísimas por el mérito de la originalidad y por las dificultades que encierran sus argumentos aplicados á la expresion de principios literarios. No es estraño que Samaniego sea frecuentemente mas gracioso y natural; pero si se trata de hacer juicios comparativos, no debe olvidarse que no es menos prosáico que

Biblioteca Nacional de España

Iriarte en ciertas ocasiones, y que nunca pasará de ser un imitador, aunque digno, del célebre fabulista francés.

En Francia se aventajó tambien la Mothe; en Italia Roberti, Pignotti y Bertola; en Alemania, Lessing, Gellert y Gleim, y en Inglaterra, bien que con escaso éxito, Dryden y Gay.

2. — PARÁBOLA.

§. 508.

La *parábola*, como la fábula, tiene por objeto hacer sensible una verdad moral por medio de la referencia de una accion; pero se distingue por un sentido mas profundo, que desecha el tono festivo y satírico de la fábula, y tambien por tomar sus argumentos de acciones y circunstancias de la vida humana. El divino Preceptor hizo inteligibles las eternas verdades de su doctrina, revistiéndolas de sencillas y hermosas parábolas, fundadas en los sucesos mas vulgares de la vida.

Pueden servir de ejemplo la del *Sembrador* y la de la *Zizaña*, etc. (Math., c. 9), la de la *Oveja extraviada*, la de la *Drachma perdida* y la del *Hijo pródigo* (Luc., 15). Algunos dan tambien el nombre de parábolas á los proverbios alegóricos y á los apólogos de los libros sagrados, en que los personajes son objetos inanimados, como el de los árboles que quieren elegir rey (Jud., 9).

3. — PROVERBIO.

§. 509.

El *proverbio* encierra muchas veces, como el apólogo y la parábola, un hecho particular, del que se deduce por medio de la alegoría una máxima ó un principio general; v. gr.: ***Melior est canis vivus leone mortuo*** (*Eccles.*); y el siguiente español: ***Mas vale pájaro en mano que buitre volando.***

En la *Biblia* la voz *proverbio* se toma unas veces como sinónimo de sentencia, otras como sinónimo de parábola, y otras en sentido de *burla*, como el de la voz *fábula* en este ejemplo: *ser fábula de la villa.*

Biblioteca Nacional de España

4.—METAMÓRFOSIS.

§. 510.

La *metamórfosis* es una especie de fábula en que se refiere la transformacion de un dios ó de un hombre en animal, roca, flor, fuente, etc., como castigo ó expiacion de una falta, de una pasion ó de un crímen. La metamórfosis debe tener un fin moral y un carácter sério y profundo. Ovidio tomó de la mitología todos los argumentos de sus *Metamórfosis*.

En esta obra, que consta de quince libros, supo el poeta enlazar artificiosamente mas de doscientas leyendas mitológicas, presentando como reflejado en ellas un cuadro exacto de las pasiones y extravíos del hombre. Se han imitado posteriormente algunos de estos asuntos, pero ningun poeta ha logrado distinguirse, ni llamar la atencion hácia este género, completamente exótico en los tiempos modernos.

CAPITULO V.

POESÍA BUCÓLICA.

§. 511.

El objeto de la poesía pastoral es inspirar un amor puro á la naturaleza, haciendo sentir todo lo que tiene de agradable y poética: distraernos por un momento de la vida convencional y ficticia de las ciudades, de la agitacion y lucha de las pasiones, de los asquerosos ó terribles dramas que ofrecen la corrupcion ó el crímen, entregándonos á los desahogos de una dulce libertad y al pacífico estado de inocencia de la tan soñada edad de oro.

§. 512.

La poesía bucólica ha sido inculpada, y con justicia, de lán-

Biblioteca Nacional de España

guida y monótona. Ambos defectos nacen de lo mucho que se ha pretendido limitar el género, y del servilismo con que se ha imitado á Teócrito y á Virgilio, posponiendo á las obras de estos poetas el importantísimo estudio de la naturaleza.

No faltaron *apriscos sin lobo* en España; y tambien hubo momentos en que D. Quijote pensó calmar su melancolía tomando el inofensivo cayado y el humilde pellico de los Daphnis y Melibeos. No por esto desconoció Cervántes la belleza de que era capaz la poesía bucólica, pues que, además de tributar muy cumplidos elogios á algunas obras de esta clase, no se desdeñó él mismo de escribir su *Galatea*, ni de intercalar en la historia del héroe manchego algunos interesantes y sentidos episodios pastoriles. Blair manifestó por este género una preferencia, que puede calificarse de excesiva. Fácil seria comunicar mas vida y mas interés á la poesía pastoril, no limitando tanto su objeto y permitiendo mayor libertad en la eleccion de asuntos. Los cuadros melancólicos y sublimes de la naturaleza, los antiguos y arruinados monumentos, los hechos históricos que viven en el país, las tradiciones poéticas, las relaciones de familia, todos los afectos y pasiones que no tienen un carácter violento y cruel, son compatibles con la sencillez é inocencia de la vida campestre. Y estos asuntos cobrarian todavía mayor realce, sustituyendo una pequeña accion ó un plan bien ordenado á los insípidos y manoseados combates poéticos y á las interminables lamentaciones que *ensordecen las selvas*.

§. 513.

Dos escollos deben evitarse, de que no se libraron completamente ni aun los poetas mas aventajados: por un lado el prosaismo y la grosería, y por otro la demasiada elevacion y afectada cultura. Ni debe presentarse la vida del campo con las penalidades que nacen de la miseria y de sus rudas faenas, pintando las costumbres con la tosquedad propia de un estado inculto y salvaje; ni debe pretenderse idealizarla tanto, que se desfigure la naturaleza á fuerza de arroyuelos, avecillas y flores, y se convierta á los personajes en sutiles y almibarados cortesanos mal disfrazados con el humilde pellico del pastor.

§. 514.

La poesía pastoral ha adoptado indistintamente todas las formas del discurso: unas veces es enunciativa, como en el idilio de Bion,

Biblioteca Nacional de España

titulado *El sepulcro de Adónis*, ó en la segunda égloga de Virgilio; otras veces *narrativa*, como en el idilio de Moscho, *El robo de Europa;* y otras *dialogada*, como en la mayor parte de las églogas de Virgilio y en las mas célebres del Parnaso castellano.

Como el asunto es lo que da el nombre á la poesía bucólica, y no hay argumento que no pueda acomodarse á todas las formas de la poesía, se han compuesto en este género romances, elegías, canciones, novelas y dramas; pero en medio de esta variedad de composiciones domina siempre un lirismo apacible que penetra agradablemente en el alma como el suave perfume del tomillo.

§. 515.

Los poetas griegos dieron á sus composiciones pastoriles el nombre de *idilios*, que significa una pequeña imágen, ó una pintura en el género gracioso y dulce; Virgilio llamó á las suyas *églogas*, ó poesías escogidas. Algunos autores quieren establecer una señalada diferencia entre la significacion de estas dos palabras, cuyo sentido etimológico es tan general, y que se han aplicado indistintamente á todas las composiciones bucólicas, y á muchas otras de un carácter totalmente distinto. «El idilio, segun Martinez de la Rosa, admite adornos mas delicados que la égloga, aunque nunca lujosos ni afectados, y abunda mas que ella en sentimientos tiernos.»

Batteux, despues de advertir que si hay alguna diferencia entre los idilios y las églogas, es bien poco considerable, añade que el uso parece que exige mas accion en la égloga, y que en el idilio solo se piden imágenes, narraciones ó sentimientos. Hermosilla dice que en el idilio habla siempre el poeta. Prescindiendo de estas y otras distinciones mas ó menos arbitrarias, entre nosotros la voz *égloga* se aplica exclusivamente á las poesías pastoriles, y la de *idilio* sigue aplicándose á composiciones de asuntos muy diversos, como lo demuestran los de Melendez, titulados *La Ausencia, La Corderita, La Primavéra*, y los de Jovellanos, *A un supersticioso, Al sol*, etc.

§. 516.

El estilo de la poesía bucólica debe hallarse tan distante de la afectacion como del desaliño y prosaísmo. En la parte descriptiva procúrese huir de la vaguedad y monotonía en que con tanta

Biblioteca Nacional de España

frecuencia se ha incurrido. En la parte dialogada, sin atribuir á los pastores sutilezas metafísicas ni pensamientos excesivamente delicados, será fácil embellecer sus discursos por medio de las imágenes que con tanta abundancia debe inspirar su no interrumpido contacto con la naturaleza. En la parte narrativa, como que habla el poeta en su propio nombre, le será lícito expresar conceptos mas delicados y profundos, y dar mas libre campo á su imaginacion. Los poetas latinos escribieron la égloga en exámetros. Los castellanos adoptaron el terceto, la octava el endecasílabo libre, ó las estrofas de versos heptasílabos, mezclados con los de once.

Los mismos metros se emplearon en el idilio; pero Melendez escribió todos los suyos en versos de seis sílabas asonantados, y Jovellanos en romance heptasílabo.

§. 517.

Teócrito, Bion y Mosco en Grecia; Virgilio en Roma; y en España Garcilaso, Valbuena y Melendez, son los autores que mas han sobresalido en la poesía pastoral. A mediados del siglo pasado nació Gesner, célebre poeta aleman, pintor y grabador de paisaje, cuyos idilios, traducidos en la mayor parte de las lenguas europeas, le han colocado al frente de todos los poetas bucólicos modernos. Fué tanta la reputacion que alcanzaron sus composiciones, á pesar de la frialdad con que en su patria fueron acogidas, que muchos críticos las prefieren á todas las antiguas, sin exceptuar las de Teócrito.

Teócrito es considerado como el padre de la poesía bucólica. «Hállanse en Teócrito cierto número de cantos nacionales, populares, cantos de pastor, apenas alterados por el poeta. Lo que caracteriza sus idilios es la vida y la accion, la naturalidad y la verdad, el candor y la gracia.» Bion y Moscho dieron á sus composiciones un carácter mas descriptivo, admitieron en ellas mayor ornato, y pecaron algunas veces de afectadas y sutiles. El tierno y elegante Virgilio, imitador de Teócrito, no acertó á conservar la sencillez y verdad de su modelo, y con sus repetidas alusiones á los acontecimientos de la época y á los hechos particulares de su vida, descubre con frecuencia al poeta instruido, que está representando el papel de pastor.

Garcilaso imitó á los italianos y á los antiguos, mereciendo por el acierto

Biblioteca Nacional de España

con que lo hizo los nombres de Petrarca y Virgilio español. Nótanse en él los defectos de sus modelos; pero ningun poeta castellano le supera en dulzura y terneza. Con razon se ha dicho que probablemente no perecerá su reputacion mientras duren la lengua y poesía castellanas; Valbuena manifestó en las églogas del *Siglo de oro* todas las dotes propias de este género de composicion; pero corriendo en busca de la naturalidad y de la sencillez, degenera algunas veces en vulgar y hasta grosero. Son tambien dignos de memoria D. Francisco de Figueroa, D. Juan de Morales, el bachiller Francisco de la Torre, é Iglesias. Melendez, con su lindísima égloga, premiada por la Academia en 1790, supo colocarse al lado de Garcilaso y Valbuena. En cuanto á ejemplos de idilios castellanos pueden verse los de Herrera, Pedro de Espinosa, Jovellanos, Iglesias, Melendez, y especialmente el de D. Leandro Moratin á *La Ausencia*.

En Italia sobresalen Sannazaro, el Tasso, de cuya *Aminta* poseemos una excelente traduccion castellana, y *Guarini*, que compuso el *Pastor Fido*, drama imitado de la *Aminta*. En Francia, Racan, Segrais y Fontenelle; en Portugal, Ribeiro, Miranda, Terreira, Rodriguez Lobo, etc.; en Inglaterra, Spencer y Pope; en Alemania, Kleist, que precedió al célebre cantor de la *Muerte de Abel*.

Biblioteca Nacional de España

SECCION SEGUNDA.

DE LAS COMPOSICIONES ORATORIAS.

ELOCUENCIA ORATORIA, RETÓRICA.

§. 518.

«La elocuencia, dice Capmany, no es otra cosa, hablando con propiedad, sino el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro.»

Blair la define: «El arte de hablar de manera que se consiga el fin para que se habla.» Y luego añade: «Esta definicion comprende sus diversos géneros, ora se emplee para instruir, ora para persuadir ó agradar. Pero como el objeto mas importante es la conducta, y por consiguiente, la persuasion, puede definirse la elocuencia, *El arte de persuadir*.»

El sentido mas usual de la voz *elocuencia* es el adoptado por Capmany. Ciceron parece considerarla de la misma manera cuando dice: *Quid est eloquentia nisi continuus animi motus?* pero en algunos pasajes de sus obras entiende por elocuencia *el arte de bien decir* ó *el arte de hablar oportunamente;* y otras veces, distinguiendo al hombre diserto del elocuente, solo da este nombre al que sabe exornar y engrandecer admirable y magníficamente toda clase de asuntos. A primera vista sorprende la variedad de definiciones que en los autores se encuentran; pero basta una ligera meditacion para que desde luego se note que la divergencia no está en el fondo, sino en la forma. Todas las definiciones pueden referirse naturalmente á una ú otra de las dos que acabamos de trascribir. La elocuencia no debe confundirse con la abun-

Biblioteca Nacional de España

dancia y facilidad en el hablar (*afluencia*, *facundia*), ni mucho menos con la *elegancia* del estilo. En castellano la palabra *diserto* jamás debe confundirse tampoco con la palabra *elocuente*.

§. 519.

No es lo mismo *convencer* que *persuadir*: la conviccion, segun Blair, se ejerce en el entendimiento, y la persuasion se dirige á la voluntad; á la accion. La Academia de la Lengua da alguna mayor latitud al significado de la voz *persuadir*. «Es, dice, obligar á alguno con el poder de las razones ó discursos que se le proponen, á que ejecute alguna cosa ó la crea.»

Convencer es, propiamente hablando, vencer con razones ó argumentos las resistencias del entendimiento: la duda ó la negacion. Enunciar ó explanar una verdad no es convencer. Si se trata de una verdad ignorada, instruimos; si se trata de una verdad conocida, comunicamos simplemente nuestros juicios. Aunque el sentido riguroso de la palabra *persuadir* es el fijado por Blair, se dice tambien que persuadimos cuando, no con sólidos argumentos, sino apelando á la imaginacion y á la sensibilidad, y á razones mas ó menos vagas, conseguimos un convencimiento ilusorio, ó mas bien la creencia.

§. 520.

No se limita la elocuencia á la palabra: el lenguaje natural expresa y difunde mas rápida y enérgicamente que la palabra misma los fenómenos de la sensibilidad (§. 26). Por esta razon decimos que son elocuentes el gesto, el semblante, las miradas, los gritos, las lágrimas, los suspiros. Puede haber elocuencia en las obras de la pintura y de la escultura y de la música; es elocuente el ejemplo; es elocuente el silencio.

§. 521.

Tampoco la elocuencia de la palabra se circunscribe á los discursos oratorios ni á la prosa; resplandece en los rasgos aislados de la conversacion y en el diálogo dramático, en la narracion histórica, en la polémica científica, en las mas elevadas especulaciones filosóficas, en las ardientes páginas de nuestros ascéticos, en los cantos de Homero, de Virgilio ó del Dante, y en las di-

Biblioteca Nacional de España

vinas inspiraciones de los Libros sagrados, como brilla en las arengas de Ciceron y Demóstenes, en la fogosa y arrebatadora palabra de los Santos Padres, ó en las sublimes aspiraciones del Padre Granada, de Masillon y de Bossuet.

La elocuencia, como la poesía, penetra sin excepcion en todas las regiones del pensamiento. La poesía es la luz que hermosea; la elocuencia el calor que vivifica ó la centella que destruye.

§. 522.

Mas no puede negarse que el verdadero campo de la elocuencia es el discurso oratorio. La palabra muerta del libro no producirá jamás los efectos prodigiosos que en las asambleas numerosas produce la palabra improvisada y ardiente del orador que defiende con brio los mas grandes y mas caros intereses de los pueblos y de la religion, contra las asechanzas y esfuerzos de la ignorancia, del egoismo, de la ambicion y de la impiedad. El gesto, la fisonomía, la mirada, el tono de la voz, todo contribuye á grabar mas profundamente el sentido, y á avivar el calor de los afectos.

Por cuyo motivo, y por no separarnos del uso generalmente admitido, hemos juzgado conveniente hablar de la elocuencia en este tratado de las composiciones oratorias, á pesar de que en toda clase de composiciones tiene mayor ó menor cabida. Por la misma razon las voces *oratoria* y *elocuencia* se confunden frecuentemente, como cuando decimos *elocuencia forense*, *elocuencia sagrada*, etc.

§. 523.

La elocuencia es un don de la naturaleza, que se perfecciona y desenvuelve por medio del arte. En los momentos supremos de la vida, siempre que una circunstancia extraordinaria conmueve profundamente nuestro ánimo, apenas hay hombre que no sea elocuente. Pero el arte, apoyado en la naturaleza, ha conseguido que la palabra humana, ora tersa y tranquila, ora insinuante y llena de dulzura, ora incisiva y enérgica, ora impetuosa y ardiente, subordinada á la reflexion y dócil instrumento de la voluntad,

Biblioteca Nacional de España

se convirtiese en arma poderosa de la verdad, de la justicia, de la moral y de la religion. De aquí ha nacido la *oratoria* (*ars oratoria*) ó arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecucion de un fin determinado, que generalmente es la aplicacion de la verdad (general ó concreta) á un caso particular, la realizacion de lo útil y de lo bueno.

Es indudable que los hombres rudos, los pueblos salvajes ofrecen modelos de elocuencia natural, ó mas bien, de expresiones elocuentes; pero ni Demóstenes, ni Ciceron, ni Bossuet habrian podido componer el menor de sus discursos, sin la constancia, sin el amor al estudio y al arte, que no les abandonó un solo momento. En medio del furor de la pelea, de las conmociones populares, de las asambleas turbulentas, do quiera que se irritan y se desbordan con furioso ímpetu las pasiones, nacen de los labios mas rudos elocuentísimos rasgos, dignos de trasmitirse á la posteridad; mas para combatir frente á frente las preocupaciones hondamente arraigadas, para triunfar de la inconstancia de los atenienses y del oro de Filipo, para anonadar la osadía de un Catilina, para salvar á una nacion de una bancarota inminente, para sostener la causa de la desvalida Irlanda, para hacer resonar la voz de la religion en los pechos gangrenados por el vicio, la frivolidad y el escepticismo, no basta haber nacido con las dotes mas privilegiadas, sino que es indispensable una voluntad de hierro para el trabajo, porque solo á fuerza de largos combates y sufrimientos pueden adquirirse la ciencia, el conocimiento del hombre y el libre imperio de la imaginacion, de las pasiones y de la palabra.

§. 524.

Por consiguiente, lo que mas caracteriza la oratoria, y la distingue esencialmente de la poesía, es la subordinacion del pensamiento y de la palabra á un fin práctico, útil, y por lo tanto extraño al arte (la formacion de una ley, su aplicacion, la reforma de las costumbres, etc.). Mas aunque no sea su fin directo la expresion de lo bello; aunque, rigurosamente hablando, no pertenezca á las bellas artes; como, por otra parte, admite en la forma (plan, estilo) cierta libertad que no tolera la obra puramente científica; como para conseguir un fin determinado echa mano de todos los recursos de la imaginacion y de la sensibilidad; no cabe poner en duda que tiene grandes puntos de contacto con la poesía, y que merece un lugar muy preferente en los tratados de bellas artes en general, y especialmente en los de literatura.

Biblioteca Nacional de España

«La *elocuencia* (*oratoria*), dice Kant, es el arte de dar á un ejercicio sério del entendimiento el carácter de un juego libre de la imaginacion: la *poesía* es el arte de dar á un libre juego de la imaginacion el carácter de un ejercicio sério del entendimiento.»

Hegel opina que «la idea de la elocuencia no debe buscarse en la libre organizacion poética de la obra de arte, sino mas bien en la simple conformidad á un fin».

El mismo pensamiento encierra la definicion de Blair, y de la misma manera la comprende Ciceron cuantas veces dice que todo el arte de la elocuencia se cifra en hablar oportunamente (§. 518).

El fin del poeta es la expresion de lo bello y el placer puro que lo bello produce; el fin del orador es la utilidad (el convencimiento, la persuasion): el poeta dispone libremente de los materiales de la obra; el orador, tanto en la eleccion como en la composicion, lo subordina todo al fin impuesto: el poeta se dirige principalmente á la imaginacion y á la sensibilidad; el orador somete la imaginacion y la sensibilidad á la razon, á las circunstancias. La-Harpe en la introduccion del libro segundo dice que, al dejar la poesía para tratar de la elocuencia, se le figura que pasa de las diversiones de la juventud á las graves ocupaciones de la edad madura; porque la poesía está dedicada al placer, y la elocuencia á los negocios. Señala los puntos de contacto que tiene la elocuencia con la poesía, reconociendo que el orador debe tener la imaginacion que pinta y mueve, así como el poeta jamás debe perder de vista la razon. Fenelon dice que la poesía no se diferencia de la elocuencia sino en pintar con mas entusiasmo y con rasgos mas atrevidos; pero luego rectifica ó limita esta idea, excluyendo del discurso todo lo que no tiene mas objeto que agradar.

§. 525.

Cuando el orador encuentra fuertes resistencias que vencer, ya del entendimiento, ya de la voluntad (convencer, persuadir); cuando intenta destruir la indolencia ó malas tendencias del espíritu, la duda, la preocupacion, el error, las pasiones, los vicios, etc.; cuando se coloca frente á frente de uno ó mas enemigos poderosos y dispuestos á sostener el combate; entonces es cuando la elocuencia, apoyada en la dialéctica, hace gala de todas sus fuerzas, y cuando recibe el discurso un carácter especialísimo, que separa notablemente la composicion oratoria de todos los demás géneros. Por esto se ha comparado la oratoria con la táctica, y es indudable que se notan mil puntos de analogía entre los principios fundamentales de ambas artes.

Biblioteca Nacional de España

Una discusion es una batalla: un orador es un general que estudia el terreno, que mide las fuerzas del enemigo, que calcula las contingencias, que medita su plan, que avanza ó retira, que embiste de frente ó ataca por el flanco, que ora se presenta á campo raso, ora tiende lazos y arma emboscadas que en los momentos críticos sabe olvidar el arte, y fiado en su genio, da un golpe atrevido y arrebata la victoria.

Los sofistas griegos, mas ejercitados en el torneo que en el campo de batalla, abusaron de esta especie de estrategia oratoria. El justo desprecio con que los miró la escuela de Zenon no debe hacerse extensivo al arte en general; tanto valdria imputar á la dialéctica los abusos de la silogística. Kant, al hablar de la importancia respectiva de las bellas artes, trata con cierto desden al arte de persuadir ó *de engañar por medio de una hermosa apariencia* (*ars oratoria*). Platon habia manifestado ya el mismo rigorismo; pero es inútil cuanto se diga, porque la imaginacion y la sensibilidad reclaman sus fueros, lo mismo que el entendimiento. Como no se cambie la naturaleza del hombre, como no se destruyan su fantasía y sus pasiones, la elocuencia será, conforme dijo Eurípides, *la soberana de las almas*. La oratoria es un arma ofensiva y defensiva: en manos del asesino es instrumento de mal; en manos del noble caballero defiende la justicia y señala el camino del heroismo. Lo propio sucede con la ciencia, con la poesía, con todas nuestras facultades y con todos nuestros medios de accion.

§. 526.

Otra de las causas que mas influyen en el carácter especial de las composiciones oratorias, es la circunstancia de pronunciarse ante un auditorio mas ó menos numeroso. La emocion se trasmite rápidamente del orador á los oyentes, y de estos al orador, y parece que su intensidad aumenta en razon directa del número de personas que la experimentan. Los movimientos apasionados y vehementes, que electrizan á una asamblea muy numerosa, parecerian los arrebatos de un loco si se empleasen en una reunion de pocas personas, y comunicarian al estilo de un libro un tono afectado y declamatorio.

Los tribunales, el templo, las asambleas políticas, la plaza pública, el campo de batalla, son los grandes teatros donde vuela á conquistar sus laureles la elocuencia. O'Connell fué mas grande en los *meetings* que en el parlamento; la antigua tribuna de las arengas, elevándose sobre las inconstantes oleadas de la muchedumbre, era mas propia de la elocuencia fogosa y arrebatadora, que los escaños de los tribunales y congresos modernos.

El escritor parece que se dirige individualmente á los lectores; el orador

Biblioteca Nacional de España

se encuentra en comunicacion directa con la entidad llamada *público*, y esta sola circunstancia releva la importancia de su palabra.

En la obra dramática, escrita para ser representada ante un público numeroso (§. 422), el poeta y el espectador mismo desaparecen; en la composicion oratoria, por el contrario, se manifiesta en todas sus partes de una manera profunda la personalidad del orador, y su relacion directa con el auditorio. Ya que en otra ocasion notamos los puntos de contacto entre el poema dramático y el discurso oratorio, convenia ahora fijar la atencion en esta diferencia radical que los separa. El lenguaje vulgar sabe apreciarla cuando distingue al *público* ó *espectadores* de un teatro, del *auditorio* ó de los *oyentes* á quienes se dirige el orador. *Habet enim multitudo vim quamdam talem, ut quemadmodum tibicen sine tibiis canere, sic orator, sine multitudine audiente, eloquens esse non possit.* (Cic., *De orat.*, II, 33.)

§. 527.

Por último, la improvisacion es el complemento, el alma de la composicion oratoria. El discurso que se recita de memoria ocupa un término medio entre las obras destinadas á la lectura y las oraciones improvisadas. Si el orador no posee en un grado muy eminente el difícil arte de la declamacion, la pronunciacion impresiona mucho menos que la lectura, y puede, cuando es muy defectuosa, destruir completamente el efecto de los mas elocuentes discursos. Los oradores que escriben de antemano sus arengas son generalmente frios y afectados; porque los esfuerzos de la memoria literal fatigan y obscurecen el entendimiento y entibian los afectos.

El que recita de memoria, estableciendo una especie de divorcio entre el pensamiento y la palabra, convierte fácilmente su carácter de orador en el de un mal cómico. Por el contrario, el que despues de una meditacion profunda, ha conseguido dominar una materia, ha ordenado el plan é ideado interiormente la forma mas conveniente, se entrega, lleno de confianza, á la inspiracion del momento. Los mismos esfuerzos de su entendimiento en el instante de la creacion animan su mirada ó inflaman su pecho: la idea, la palabra, el tono de la voz, la expresion del rostro, la accion, todo nace á la vez y se manifiesta espontáneamente unido por el misterioso lazo de la vida.

En el discurso recitado esta union no puede ser tan espontánea, porque no es producto de la naturaleza, sino del arte. Un mediano discurso improvisado cautiva mas la atencion del auditorio que un buen discurso dicho de memoria.

Por otra parte, en ciertos géneros de elocuencia la improvisacion es una

Biblioteca Nacional de España

necesidad. ¿De qué le serviria al orador político escribir las mejores arengas, si careciese del arte de la improvisacion? La necesidad de contestar á un argumento no previsto, el nuevo giro dado á la discusion, las mil circunstancias que impensadamente sobreviniesen, podrian inutilizar del todo su obra. El orador recibe á veces del auditorio mismo sus mas brillantes inspiraciones. Además de qué, el auditorio no es una masa inerte, que pueda moverse al capricho de ningun hombre: en el retiro del gabinete será posible calcular, mas no decidir fijamente, qué especie de resortes convendrá tocar. El orador cede á veces, para mejor conseguir su objeto; no intenta caminar contra el viento de las pasiones, antes sigue su curso, y como experimentado piloto, aprovecha su fuerza, y libra la nave del naufragio. «Para persuadir á los demas, dice Villemain, es preciso pensar juntamente como ellos y al mismo tiempo que ellos.»

§. 528.

La retórica es la teoria de la oratoria ó de la elocuencia, de la misma manera que la poética es la teoría de la poesía (§. 8). Ciceron y Quintiliano dividieron la retórica en cinco partes: *invencion*, *disposicion*, *elocucion*, *memoria* y *pronunciacion*. Esta division es sumamente filosófica y aplicable, en cuanto á sus tres primeros miembros, á todos los géneros literarios, puesto que para componer una obra es preciso reunir antes que todo los materiales, disponer luego el plan, y cuidar, por último, de embellecer convenientemente la expresion. Y supuesto que el discurso oratorio, ya escrito, ya improvisado, debe pronunciarse en público, es indispensable tambien que el orador adquiera todo el imperio posible sobre la memoria voluntaria, y que dé á la voz, al semblante y al gesto una forma artística, natural y adecuada al discurso.

Aristóteles no expone formalmente esta division; pero, exceptuando el tratado de la memoria, la sigue en su obra, y en varios pasajes la indica de un modo bastante explícito (lib. 3.°, cap. I). En el cap. III, lib. 3.° de las *Instituciones oratorias*, da Quintiliano una breve noticia de las opiniones de algunos retóricos acerca de esta cuestion de método.

Oportet igitur esse in oratore inventionem, dispositionem, elocutionem, memoriam et pronuntiationem. Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium, quæ causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum; quæ demonstrat, quid quibus in locis sit collocandum. Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accomodatio.

Biblioteca Nacional de España

Memoria est firma animi rerum et verborum et dispositionis perceptio. Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate. Hæc omnia tribus rebus assequi poterimus, arte, imitatione, exercitatione. (Cic., *Ad Her.*, lib. I, cap. II.)

§. 529.

Sin desviarnos en la sustancia del sistema tan sábiamente adoptado por los antiguos maestros del arte de bien decir, dividirémos esta seccion en tres capítulos; tratarémos:

1.° Del orador y del auditorio.
2.° Del discurso oratorio.
3.° De los distintos géneros de composiciones oratorias.

CAPITULO PRIMERO.

DEL ORADOR Y DEL AUDITORIO.

I.—CUALIDADES DEL PERFECTO ORADOR.

§. 530.

El orador perfecto debe, en concepto de Ciceron, reunir á las cualidades del filósofo las del poeta y las de los grandes actores. Al propio tiempo que se eleva hasta las mas sublimes verdades de la ciencia, y que dirige con paso firme su razon por las intrincadas revueltas de la dialéctica, halaga la fantasía con la viva pintura de los objetos y la belleza de la elocucion, recrea el oido con la armonía de la frase, da vida á su obra por medio de la pronunciacion, y domina, por último, en las voluntades, removiendo ó calmando á su arbitrio las pasiones.

Por lo tanto, además de una razon sólida, de un espíritu ge-

Biblioteca Nacional de España

neralizador, analítico y metódico, de un juicio rápido y seguro; además del ingenio y cautela del dialéctico, debe estar dotado de una imaginacion rica y viva, y de un corazon tan lleno de los mas suaves y penetrantes afectos, como de las pasiones mas fogosas y arrebatadoras, y por último, de un natural comunicativo y simpático (*facilitas*), con que atraiga y cautive los ánimos.

§. 521.

Una memoria firme y pronta es otra de sus cualidades indispensables. La memoria lenta y perezosa, que exige grandes esfuerzos de concentracion, que solo vive y fructifica en medio de la soledad y el silencio, que busca con frecuencia el auxilio de las apuntaciones y medios artificiales, puede bastar al escritor; mas no al orador, puesto que la oracion pública no permite repasar el camino andado, ni dado el primer impulso, consiente la menor detencion. Y no solo debe el orador recordar prontamente las cosas mismas, sino tambien el órden con que las dispuso en el momento de la premeditacion, así como las transiciones y los diversos matices que conviene dar al estilo.

La memoria es un auxiliar necesario y poderosísimo de todas las demás facultades. ¿De qué nos serviria poder observar los objetos externos y los fenómenos interiores del alma, si careciésemos de la facultad de recordar nuestras impresiones y nuestros juicios? Considerada en general la memoria, es absolutamente indispensable á todo escritor, y bien merece llamarse el tesoro de la elocucion; pero tiene que cultivarla mas especialmente quien aspire á orar en público, para que con la fuerza del hábito, llegue á convertirse en obediente y activa sierva de la voluntad.

La memoria del plan del discurso y de las transiciones es la que mas debe cultivarse en la oratoria, y la que revela en el orador un completo dominio de sí mismo y del asunto. En cuanto á la memoria literal, que recomienda Quintiliano mas de lo justo, y á la memoria de frases, figuras y lugares ó períodos redactados de antemano, mas perjudica que favorece. En la oratoria siempre producirá mejor efecto la expresion improvisada.

Las formas del raciocinio, del estilo y del lenguaje, atesoradas durante un estudio de largos años, ocurren fácilmente en el calor de la improvisacion, cuando la timidez, la falta de práctica, la escasez de conocimientos ó la poca inteligencia del asunto no les atajan el paso. Ciceron aconseja escribir y aprender literalmente las introducciones; porque una vez dado el impulso, la

Biblioteca Nacional de España

palabra corre fácilmente, «como la nave, que sigue su camino aun mucho tiempo despues de quitados los remos.»

§. 532.

Por medio del estudio de la filosofía y de las ciencias en general deberá cultivar el orador su inteligencia: la dialéctica aguzará su ingenio, la psicología y la filosofía moral le enseñarán á conocer al hombre, y segun el género de elocuencia á que se dedique, las ciencias políticas, la legislacion, la jurisprudencia, la teología serán como el punto céntrico de sus meditaciones. La contemplacion de la naturaleza y de la vida humana, la historia, las artes, la noble ambicion de la virtud y de la gloria encenderán su fantasía y su corazon. Todo enriquecerá su memoria; un trabajo ordenado y asiduo la fortalecerá.

Ciceron repite mil veces que en la escuela de los filósofos, y no en la de los retóricos, es donde debe aprenderse la verdadera elocuencia. Pericles oyó á Anaxágoras, y Demóstenes á Platon. El mismo orador romano fué á Grecia á buscar los tesoros de la filosofía. *Positum sit igitur in primis sine philosophia non posse effici, quem querimus, eloquentem: non ut in ea tamen omnia sint, sed ut sic adjuvet, ut palestra histrionem.....* (Orator., 4.)

La imaginacion y el sentimiento se educan y desenvuelven con la contemplacion y estudio de la naturaleza y de las grandes obras de las artes, principalmente de la poesía. La memoria es, de todas las facultades, la que mas apoyo puede encontrar en los medios artificiales: de aquí ha tenido orígen la ciencia llamada *Memoria-téchnica* ó *memotécnica*. Todo este arte estriba en asociar las ideas de las cosas que recordamos con dificultad, con las ideas de cosas sensibles y muy familiares para nuestro espíritu; en unir mentalmente el órden ideal con el órden material ó local: el plan de un discurso, por ejemplo, con la planta de un edificio. Pero, mas que á estas asociaciones accidentales, debidas al artificio, debe acostumbrarse el entendimiento á asociaciones fundadas en el íntimo encadenamiento de las ideas. De otro modo, se adquiere una memoria pueril y frívola, á costa de otras cosas mas útiles y positivas.

Ciceron y Quintiliano, desviándose del ejemplo de Aristóteles, consideran el arte de la memoria como una de las partes de la retórica.

§. 533.

Completarán esta educacion intelectual el estudio de la retórica, y sobre todo, de la parte mecánica de la elocucion, el atento

Biblioteca Nacional de España

análisis de las oraciones mas notables, entre las cuales debe elegirse una que sirva de término general de comparacion, y luego un ejercicio bien dirigido, que en ningun género literario es tan indispensable como en el oratorio; porque la improvisacion, además de un largo y penoso trabajo anterior, tanto en el juego de nuestras facultades intelectuales como en el uso expedito del lenguaje, requiere una facilidad, que solamente se consigue á fuerza de hábito.

En la obra titulada *Elocuencia é improvisacion*, que publicó Paignon bajo el pseudónimo de Gorgias, obra escrita con profundísimo criterio, se encontrarán brillantemente explanadas todas estas ideas relativas á la educacion oratoria.

§. 534.

Pero de poco le servirian al orador todas estas facultades, si careciese de aquel talento práctico, de aquel discernimiento y prudencia que no se adquiere en los libros ni con la meditacion solitaria, sino en el trato civil, en medio del bullicio de los negocios, de los contratiempos y luchas del mundo, que es en donde estudiamos directamente al hombre, y donde mejor podemos completar el conocimiento de nuestro propio corazon. ***Prudentiam quodammodo esse divinationem.*** (Cor. Nep., *in vita Attici.*)

Los poetas mas sublimes, los mas eminentes filósofos, los escritores de mas nombradía, son con frecuencia malísimos oradores; sus profundas especulaciones son á veces su mayor enemigo. Al contrario, sin necesidad de grandes estudios, llegan á conquistar en la oratoria merecido renombre muchas personas que, lanzadas á la vida activa, adquieren un conocimiento práctico de los negocios. Demóstenes y Ciceron estudiaron y meditaron muchísimo, pero tomaron tambien una parte muy activa en los acontecimientos de su época. *Atqui ego illum quem instituo, romanum quendam velim esse sapientem, qui non secretis disputationibus, sed rerum experimentis atque operibus, vere civilem virum exhibeat.* (Quint., xii, 2.) El aislamiento completo perjudica á todos los que dedican su vida al estudio; pero á nadie perjudica tanto como al orador. A los que pensaban que el sábio debia huir del trato de los hombres y de los negocios, contestaba Ciceron: «Si todos pensásemos y obrásemos como ellos, no disfrutarian del ocio de que tanto se vanaglorian.»

Biblioteca Nacional de España

§. 535.

El trato y conocimiento directo del mundo aumentan la viveza del ingenio, la prontitud del raciocinio, la facilidad de la palabra, la elegancia y soltura de accion; templan la aspereza que la meditacion solitaria imprime en el carácter, contribuyendo, por lo tanto, á perfeccionar el don de atraer los ánimos; y, además de la prudencia, prestan al orador la serenidad de espíritu, el atrevimiento contenido y juicioso, y sobre todo, el imperio de sí mismo, que es una de las cualidades que mas deben adornarle. El orador no se abandona como el poeta á la corriente de la inspiracion; en los momentos de mas entusiasmo no pierde de vista el fin, y conserva el pleno dominio de su voluntad.

El orador no recibe las inspiraciones de Apolo ni de las musas, no sufre los tormentos de la Pitonisa: es el dios que con su mirada apaga los incendios y calma las tempestades. En medio del tumulto y del peligro sabe conservar la entereza de su pecho; nunca las asechanzas del enemigo le encuentran desprevenido; su entendimiento brilla como un rayo de luz en medio de las continuas distracciones que le asaltan, y de las pasiones que intentan ofuscarle. Sin perder de vista un instante al auditorio, debe oírse continuamente, no para aplaudir el retintin de sus palabras, sino para graduar el efecto que producen, y moderar la expresion ó aumentar su vehemencia, segun lo requieran las circunstancias del momento.

§. 536.

Además de estas dotes inestimables, debe el orador estar adornado de todas las buenas prendas morales, que tanto aumentan la autoridad de la palabra, esparciendo tambien en el discurso un encanto irresistible. La honradez es la primera virtud del buen orador. Si careciese de ella, se veria obligado á fingirla. Y no basta que sea honrado, sino que debe parecerlo; porque cuando el auditorio tiene un mal concepto de la moralidad del orador, cierra el oido á las mejores razones.

Quintiliano sostiene con empeño la definicion que dió Caton del orador (§. 47), y niega los cargos que por algunos se dirigian contra Demóstenes y Ciceron. Desgraciadamente la historia nos presenta mil ejemplos de orado-

Biblioteca Nacional de España

res notables, que están lejos de poder presentarse como modelos de buenas costumbres; pero es indudable que, dadas iguales circunstancias, el orador virtuoso aventajará siempre al que tiene que simular la virtud, porque nunca la ficcion es tan poderosa como la realidad. Además de que, en los momentos en que el orador habla con pasion y elocuencia de lo bueno y de lo justo, no puede menos de sentir lo que dice; si sus costumbres se hallan en discordancia con sus palabras, debe esto considerarse como una de las infinitas contradicciones del espíritu humano.

Longius tendit hoc judicium meum: neque enim tantum dico, cum qui mihi sit orator virum bonum esse oportere; sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum. (QUINT., XII, 2. Véase todo el capítulo.)

§. 537.

El hombre verdaderamente virtuoso ama con entrañable amor á sus semejantes; porque la caridad es la raíz de todas las demás virtudes. La *benevolencia* es, por lo tanto, otra de las cualidades que, en opinion de los retóricos, debe poseer el perfecto orador; y ninguna es en efecto mas propia para conciliarse las simpatías del auditorio.

Amamos á los que nos aman, nos hallamos inclinados á creerles, y les obedecemos sin repugnancia cuando, inspirados por una caridad verdadera, nos amonestan con palabras llenas de suavidad y dulzura. La virtud no es de condicion huraña ó intratable, ni es enemiga del hombre; antes bien le aconseja y le protege con el dulce amor de una madre. Nada mas santo que la justicia; nada mas ignoble que la venganza.

§. 538.

A la bondad y benevolencia deben añadirse la modestia y la dignidad. La vanidad y el orgullo enajenan las voluntades: el amor propio de los demás excita y exacerba nuestro amor propio y nos rebaja. Pero no debe confundirse la modestia con la timidez ni con la humillacion excesiva ó falta de dignidad.

«El *yo* es odioso, decia Pascal; le aborreceré siempre: es el enemigo, y quisiera ser el tirano de todos los demas.» *Habet enim mens nostra natura sublime quiddam et impatiens superioris, et erectum..... Ab aliis ergo laudemur: nam ipsos, ut Demosthenes ait, erubescere, etiam quum ab aliis laudabimur decet.* (QUINT., XII, 1.) Plutarco, al comparar á Ciceron con Demós-

Biblioteca Nacional de España

tenes, acusa al primero de inmodestia. Quintiliano se esfuerza en defender al orador romano. El orador podrá manifestar desconfianza de sus fuerzas, pero no de la causa; antes bien debe manifestar siempre la seguridad que nace del íntimo convencimiento y del verdadero celo. *Verum eloquentiæ ut indecora jactatio, ita nonnunquam concedenda fiducia est..... Sed istud magis minusve est vitiosum et pro personis dicentium : defenditur etenim aliquatenus ætate, dignitate, auctoritate.* (QUINT., XI, 1.) Una timidez excesiva puede eclipsar ó anular completamente las mejores disposiciones. No es la primera cualidad del orador el ser audaz y desvergonzado, como, hablando en chanza, suele decirse; mas ¿podria inspirar confianza á los otros quien de sí mismo desconfiase? La timidez proviene muchas veces de la verdadera modestia, pero con mucha frecuencia es hija de un solapado amor propio. Nada es tan repugnante como la timidez y la modestia fingidas.

No es incompatible la modestia con la elevacion de carácter, con la dignidad, con la confianza y firmeza, que son indispensables al que levanta su voz ante un público mas ó menos ilustrado. La adulacion servil no es benevolencia ni modestia, sino bajeza indigna y repugnante.

§. 539.

Por último, la gallardía del cuerpo, la nobleza y animacion del semblante, la gracia y dignidad de la accion, y sobre todo, una voz robusta, clara, sonora, expresiva y simpática, dan brillo y realce á las preciosas prendas del ánimo. En el trato civil podemos observar todos los dias lo mucho que estas dotes exteriores contribuyen á predisponer en favor ó en contra de las personas. El traje mismo influye notablemente en el concepto que formamos de los demás. Y es que la forma y apostura del cuerpo, la expresion del semblante, la voz, el ademan, y hasta el traje, retratan con mas ó menos fidelidad las cualidades del alma.

La deformidad del cuerpo, la grosería de los modales, una voz gangosa, chillona, débil, oscura, etc., un traje ridículo ó impropio, bastan para inutilizar del todo los mejores discursos. «Si Hortensio se presenta á los rostros con una barba asquerosa y descuidada, y una verruga debajo del ojo, se desternillarán de risa los romanos. Pero ¿qué importa que Ciceron, cuando escribe, lleve desceñida la cintura y tenga un garbanzo en la nariz?» (CORMENIN.)

Biblioteca Nacional de España

II.—DEL AUDITORIO.

§. 540.

Dirigiéndose la oracion pública á un auditorio determinado, el orador deberá estudiar muy profundamente el carácter de este auditorio; su grado de inteligencia, sus preocupaciones, sus principios, sus creencias, sus gustos, etc. A veces las mejores razones no serian las mas convenientes. Y los grandes oradores, no solamente estudian al auditorio, sino que al tiempo mismo de la improvisacion saben espiar los mas ligeros movimientos y penetrar en lo mas recóndito de los ánimos, recibiendo quizás sus mas eficaces inspiraciones de las circunstancias del momento (§. 527).

A veces puede sacarse muy buen partido de los mismos extravíos y preocupaciones del auditorio. No se crea por esto que la bondad del fin justifique la inmoralidad de los medios: en la oratoria, como en la guerra, es lícito armar lazos y emboscadas al enemigo; pero la guerra misma tiene sus límites, que no es permitido romper sin atraerse la abominacion de todos los pechos honrados. En las composiciones dirigidas al público en general no debe consultarse el parecer y gusto de los demás; en la oratoria todo depende de las circunstancias, todo es relativo. La ciencia y la poesía pueden desdeñar el aplauso, dado que las generaciones futuras vengan al autor de las injusticias de los contemporáneos; pero la oratoria vive de lo presente.

La obra dramática que aspira á la representacion, participa algun tanto de este carácter de la oratoria (§. 422); bien que, por otra parte, debe tenerse en cuenta que el poeta dramático elige libremente el argumento, y el orador trabaja sobre un pié forzado.

Semper oratorum eloquentiæ moderatrix fuit auditorum prudentia. Omnes enim, qui probari volunt, voluntatem eorum, qui audiunt, intuentur, ad eamque, et ad eorum arbitrium et nutum totos se fingunt et accommodant. (Cic., *De orat.*, 9.)

§. 541.

En el carácter y gustos del auditorio influyen la edad, el sexo, el estado ó dignidad, la educacion, el clima, las circunstancias de lugar y tiempo, etc. No se hablará lo mismo ante el Soberano que ante un magistrado ó una academia, ni ante un senado compuesto de personas ancianas y de elevada categoría, que ante una

Biblioteca Nacional de España

cámara popular ó ante la turbulenta muchedumbre de la plaza pública. Un auditorio español no tiene la calma de un auditorio inglés; las ideas políticas que en ciertas ocasiones entusiasman, caen al poco tiempo en ridículo descrédito; pasan épocas de felicidad y calma, y épocas tormentosas y llenas de aflicciones, épocas de infantil credulidad, y épocas de repugnante escepticismo. Todo debe tenerlo en cuenta el orador que ambicione los honores del triunfo.

«Cuatro cosas deben ser consideradas en la elocuencia parlamentaria: el carácter de la nacion, el genio de la lengua, las necesidades políticas y sociales de la época, y la fisonomía del auditorio»..... «Si la lengua es pomposa y dulce, como la española ó la italiana, se tendrá en mucho la armonía de la expresion y la sonoridad de las desinencias. En los pueblos de organizacion musical, tanto debe cuidarse de lisonjear el oido como de llenar el alma.» (Cormenin.)

Quis vero nesciat, quin aliud discendi genus poscat gravitas senatoria, aliud aura popularis? cum etiam singulis judicantibus, non idem apud graves viros, quod leviores; non idem apud eruditum, quod militarem, ac rusticum deceat..... Tempus quoque ac locus egent observatione propia. Nam et tempus tum lætum, tum triste, tum liberum, tum augustum est..... Et loco publico privatone; celebri an secreto; aliena civitate an tua: in castris denique, an foro dicas, interest plurimum..... (Quint., xi, 1.)

Pueden completarse estas observaciones con la lectura de los capítulos del xii al xvii, libro segundo de la *Retórica* de Aristóteles.

§. 542.

Con graves dificultades tiene que luchar el orador para acomodarse á las circunstancias especiales de un auditorio prevenido ó extraviado, sin faltar por esto á lo que exigen las leyes de la moral y del buen gusto; antes procurando merecer el aplauso, no solo de los oyentes á quienes trata de persuadir, sí que tambien el de todas las personas desapasionadas y sensatas. Pero las dificultades crecen mas y mas cuando, léjos de presentar una fisonomía marcada, está compuesto el auditorio de elementos heterogéneos y divergentes. Conquistar en estos casos la aceptacion universal es alcanzar, en cuanto cabe, el bello ideal de la oratoria.

Los miembros de un tribunal letrado, ligados por los vínculos de una mis-

Biblioteca Nacional de España

ma obligacion, obedecen á unos mismos principios: en el templo la unidad de creencia borra las diferencias de edad, sexo, dignidad, etc.; pero en las asambleas políticas y en las juntas populares, la diversidad de miras, intereses, gustos y doctrinas, comunica al auditorio una fisonomía multiforme. Lo que á una parte de la cámara parece elocuente y sublime, excita en la otra una irónica sonrisa; y al dia siguiente la prensa periódica hace resaltar mas la animacion del cuadro, recargando los colores. Cormenin sacó una copia de mano maestra.

§. 543.

Por último, el mismo carácter del orador debe modificar el carácter de la obra; porque las palabras que están bien en los labios de un anciano, de una persona de elevada categoría, de un hombre de grande reputacion literaria, podrian ser altamente impropias en los del jóven, del plebeyo ó del que, sin antecedente ninguno, hiciese sus primeros ensayos. El lenguaje del militar no conviene al sacerdote; las faltas que se reputarian insignificantes en un orador popular, afearian grandemente el estilo de un académico. La misma oportunidad debe observarse con respecto á las personas de quienes se habla: ya la del cliente, ya la del adversario, ya las de los testigos ó de otro cualquiera que figure en la causa.

Ipsum etiam eloquentiæ genus alios aliud decet: nam neque tam plenum, et erectum, et audax, et præcultum senibus convenerit, quam pressum, et mite, et limatum, et quale intelligi vult Cicero, cum dicit, orationem suam canescere; sicut vestibus quoque non purpura cocoque fulgentibus illa ætas satis apta sit..... Idem dictum sæpe in alio liberum, in alio furiosum, in alio superbum est.....

Eadem in iis, pro quibus agemus, observanda sunt. (Quint., xi, 1.)

§. 544.

No es pues extraño que Ciceron insista con tanta frecuencia en afirmar que el gran secreto de la oratoria, así como el del arte de vivir en sociedad, estriba en la oportunidad ó decoro. En efecto, para valuar la fuerza de un argumento, así como la eficacia de los medios con que nos proponemos interesar á los oyentes ó agitar su corazon, no basta la oportunidad fundada simplemente en el asunto, sino que es preciso atender á todas las circunstancias que

Biblioteca Nacional de España

rodean al orador, distinguiéndose por mas importantes las enumeradas en los párrafos anteriores.

Fácilmente se habrá notado que la oportunidad de que acabamos de tratar debe distinguirse de la oportunidad que depende de la relacion de las partes de la obra con el objeto principal, como tambien se distingue de la oportunidad de la elocucion (§. 213). *Sed totum hoc apte dicere, non elocutionis tantum genere constat, sed est cum inventione commune.* (QUINT., XI, 1.)

La oportunidad en general, y sobre todo la oportunidad oratoria, no depende de reglas, sino del tino y prudencia, que solo se adquieren á fuerza de observacion y de práctica. *Ut in vita, sic in oratione, nihil est difficilius, quam, quid deceat, videre..... Est autem, quid deceat, oratori videndum, non in sententiis solum, sed etiam in verbis.* (CIC., *De orat.*, 21.)

En la mayor parte de las retóricas se considera la oportunidad oratoria (*bienséances*) como uno de los medios de interesar; pero, como pertenece tambien á los argumentos y á las pasiones, y á la composicion oratoria en general, no podiamos menos de colocarla en un lugar preferente.

CAPITULO II.

DE LA COMPOSICION ORATORIA.

I.—DEL FONDO DEL DISCURSO ORATORIO.

§. 545.

La *oratoria*, lo mismo que la poesía (§. 255), extiende sus límites á todos los objetos del pensamiento, bien que circunscribiéndose á intentar un resultado de utilidad práctica. Mas su principal cargo es la defensa de los grandes intereses (religiosos ó civiles) de la sociedad. El discurso oratorio, llamado tambien *oracion*, dirige particularmente sus esfuerzos á la demostracion de una verdad ó á la resolucion de una cuestion importante.

Biblioteca Nacional de España

Ego, neque id sine auctoribus, materiam esse rethorices judico, omnes res quæcumque ei ad dicendum subjectæ erunt. (QUINT., II, 21.) Es indudable que existe el gérmen de la oratoria siempre que se emplea la palabra para conseguir un fin determinado, ya en la conversacion mas familiar, ya en cualquiera especie de negociaciones y discusiones; pero la oratoria propiamente dicha supone un fin importante. Por esto no se concede el dictado de oradores á los que simplemente se distinguen en el arte de la conversacion.

Los antiguos, atendiendo al mayor ó menor grado de generalidad de las cuestiones, las dividieron en dos géneros: *indefinido* y *finito*. Pertenecian al primero las cuestiones generales, llamadas en griego *tésis* y en latin *propositum*, *consultatio*, etc. Pertenecian al género finito las cuestiones particulares y limitadas por razon de las personas, circunstancias de lugar, tiempo, etc.: cuestiones llamadas *hipótesis* en griego, y en latin *causæ*, *controversiæ*. Las cuestiones indefinidas, puramente especulativas, estaban abandonadas á los sofistas; las finitas, esencialmente prácticas, eran las que propiamente constituian el objeto de la retórica. Otros dividen tambien las cuestiones en *simples*, que tienen por objeto la explanacion de un tema; v. g.: de Dios,—del alma,—de la virtud; y en *conjuntas*, que son las que versan sobre un punto controvertible; v. g.: ¿Es justa la pena de muerte?

Conviene, finalmente, distinguir bien la cuestion *principal* de las cuestiones *incidentes ó accesorias*.

§. 546.

Cuanto mas general y abstracta es una cuestion, mas gana en importancia y trascendencia; pero mas se aleja del alcance de los entendimientos vulgares, y mas se eleva tambien sobre la esfera de los hechos, de los egoistas intereses del momento y de las pasiones. Estas cuestiones caen bajo el imperio de la ciencia pura y de la descarnada dialéctica. Por el contrario, cuando una cuestion es demasiado concreta y erizada de minuciosos y complicados pormenores, sale tambien del campo de la elocuencia para entrar en el dominio de un empirismo vulgar y esencialmente prosáico. La elocuencia, como la poesía, ocupa tambien un lugar intermedio entre lo abstracto y lo vulgar (§. 258).

Las asambleas parlamentarias nos están dando continuos ejemplos de lo que acabamos de exponer. Las cuestiones que excitan el interés general son las cuestiones políticas, las de partido. Las muy abstrusas y metafísicas no encuentran admiradores, ni tampoco pueden granjear grandes triunfos ora-

Biblioteca Nacional de España

torios las simplemente administrativas. En el foro las causas criminales interesan mas que las civiles.

§. 547.

Para influir en las decisiones y actos del hombre, no basta convencerle, sino que muchas veces es indispensable desviar ó contrarestar las tendencias é impulsos de su corazon. La imaginacion y la sensibilidad ejercen grande imperio en nuestros juicios, y más todavía en las determinaciones de la voluntad. Nuestros apetitos, nuestros deseos, nuestros afectos, nuestras pasiones; en una palabra, tanto los placeres y dolores físicos, como los placeres y dolores morales, son poderosos estímulos de nuestras acciones, de tal suerte, que muchas veces se sobreponen á la razon misma. *Video meliora proboque, deteriora sequor*. La oratoria se vale de la ciencia, de la dialéctica, de la poesía y de la elocuencia como de simples instrumentos ó medios para conseguir un objeto dado, dominando los ánimos y las voluntades. Por eso se dice en las retóricas que el orador debe instruir, agradar y conmover.

Erit igitur eloquens is, qui in foro, causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat. Probare, necessitatis est; delectare, suavitatis; flectere, victoriæ; nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas potest plurimum. (Cic., *Orat.*, 21. *Vid. de Orat.*, lib. II, 27 et 29.)

Tria sunt item, quæ præstare debet orator: ut doceat, moveat, delectet. (Quint., III, 5.) Como acertadamente observa el autor de las *Instituciones oratorias*, no en todas las causas tiene cabida la mocion de afectos, y aun podemos añadir que si el hombre se dejase guiar solamente por su razon, el oficio del orador deberia limitarse á presentar la verdad desnuda de todo artificio y exterior atractivo. Pero la sensibilidad y la imaginacion dan mas fuerza á la verdad misma, llegando á veces á producir por sí solas un convencimiento ilusorio (§§. 28 y 519).

§. 548.

De consiguiente, en el discurso oratorio se combinan y penetran dos elementos distintos: el filosófico y el poético. El orador instruye y convence dirigiéndose al entendimiento; agrada, conmueve é interesa dirigiéndose á la imaginacion y á la sensibilidad. El resultado de todo esto es la persuasion. Mas como es in-

Biblioteca Nacional de España

herente á la humana naturaleza el deseo de obrar ó de manifestar que se obra en virtud de motivos racionales, aun cuando el orador agrade y conmueva, deberá parecer siempre que no tiene otro objeto, ni se propone otro designio, sino probar y aconsejar lo verdadero y lo bueno. El placer y la mocion de afectos se difundirán ocultamente por todo el discurso, «como la sangre en el cuerpo humano.» La siguiente fórmula de S. Agustin es, si bien se considera, mas exacta que las antes citadas de Ciceron y Quintiliano. *Ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat.* (*De doc. christ.*, IV, 28.)

En la poesía sucede lo contrario: su fin es agradar expresando lo bello, y nunca debe parecer que el poeta lleve ningun otro designio (§§. 254 y 255). San Agustin no hizo mas que reducir á una forma breve y precisa el pensamiento que tan hermosamente habia expresado Ciceron. *Et quoniam (quod sæpe jam dixi) tribus rebus omnes ad nostram sententiam perducimus, aut docendo, aut conciliando, aut permovendo, una ex omnibus his rebus res præ nobis est ferenda, ut nihil aliud, nisi docere velle videamur: reliquæ duæ, sicuti sanguis in corporibus, sic illæ in perpetuis orationibus fusæ esse debebunt.* (DE ORAT., II, 77.)

«El discurso oratorio se diferencia de la poesía en que el pensamiento puro y el procedimiento lógico tienen en él mayor cabida. Esfuérzase en convencer por medio del raciocinio; expone, prueba, demuestra segun los métodos de la ciencia: hé aquí lo que tiene de propio. Pero debe además persuadir, mover, arrebatar: esta es su parte poética, y la poesía es uno de los elementos de la elocuencia. Sin esto, la elocuencia no perteneceria al arte, no seria la expresion de lo bello; lo verdadero no resplandeceria en ella bajo la forma sensible que reproduce su brillante imágen.» (LAMENNAIS, *Esquisse d'une philosophie.*)

§. 349.

Siendo una é indivisible el alma, y tan íntima la relacion y recíproca influencia de sus facultades, solo por razones de método consideraremos separadamente lo que en el discurso se manifiesta y debe manifestarse perfectamente unido. Trataremos:

1.° De los medios de instruir y convencer.

2.° De los medios de agradar y conmover.

No tratamos en artículos diferentes de los medios de agradar y conmover, no obstante de seguirse vulgarmente esta division indicada por los antiguos;

Biblioteca Nacional de España

porque el placer estético, así como el de la simpatía, son fenómenos de la sensibilidad, ni mas ni menos que las pasiones oratorias. Aristóteles y Quintiliano, y principalmente Ciceron, á pesar de las palabras citadas en el §. 347, no establecen, al explicar esta materia, la linea divisoria que se ha pretendido establecer entre los medios de agradar y los medios de conmover.

1.—DE LOS MEDIOS DE CONVENCER.

§. 550.

El elemento científico ó filosófico es la base del discurso oratorio. El orador debe tener conciencia del fin á que se dirige, y un conocimiento claro y determinado de los medios que emplea; el discurso oratorio debe ser fruto de una meditacion profunda, del cálculo, de la reflexion (§. 523); por cuyo motivo, además de la copia de conocimientos que la perfecta oratoria requiere, es indispensable el difícil arte de hacerlos penetrar en la mente de los que ignoran, dudan ó niegan.

Cuán diferente sea la concepcion oratoria de la inspiracion poética, se conocerá recordando tan solamente lo que dijimos en el §. 524.

Muy acertadamente asentaron los antiguos que la poesía debe á la naturaleza mucho mas de lo que la debe la oratoria. El poeta ignora con frecuencia el valor de su propia obra, y es incapaz de juzgarla; el orador aquilata sus partes mas insignificantes, y todo lo pesa con escrupulosidad. No desconocemos que la poesía es en ciertas épocas reflexiva, y que la elocuencia toma muchas veces el libre vuelo de la poesía; pero téngase presente que debemos esmerarnos en diseñar el bello ideal de uno y otro género, tal como nos es dado concebirle.

§. 551.

Y como ninguna materia se presenta aislada é independiente; como todas las ciencias no son mas que ramas derivadas de un mismo tronco, de aquí la multitud de conocimientos generales que tanto Ciceron como todos los grandes maestros consideran imprescindibles para tratar con acierto, aun de las cuestiones mas especiales y que mas aisladas parecen. Nótese bien que las cuestiones particulares están como embebidas en las generales, pues que probar una verdad no es sino manifestar que se halla conte-

Biblioteca Nacional de España

nida en otra. Todo el artificio de la prueba debe estar fundado sobre verdades ó hechos en que una y otra parte convengan; la argumentacion seria imposible si no se reconociese un comun punto de partida.

Comprobará este resultado la análisis de cualquiera discurso oratorio. La proposicion del discurso, ó la conclusion á que el orador se encamina, está siempre apoyada en otra proposicion mas general. La cuestion finita yace envuelta muy á menudo en una cuestion indefinida. Para resolver una cuestion especial, no basta un conocimiento aislado del asunto á que dicha cuestion se refiere; sino que es preciso remontarse á los principios cardinales de la ciencia respectiva, y á medida que las cuestiones se elevan y generalizan, más tienen que invadirse los límites de otras ciencias y más crece la necesidad de acercarse al orígen de todas, á la filosofía y, por último, á la fe religiosa. *Latius enim de genere, quam de parte disceptare licet: ut quod in universo sit probatum, id in parte sit probari necesse.* (Cic., *Orat.*, 14.)

Alioqui nihil erit, quo probemus, nisi fuerit quod aut sit verum, aut videatur, ex quo dubiis fides fiat..... (Quint., v, 10.)

§. 552.

Para probar una verdad, no basta creer en ella: un conocimiento vago seria insuficiente; seria insuficiente la misma fuerza intuitiva con que puede sentirla el poeta. El orador ha de contemplarla por todos sus diversos lados; ha de apreciar todas sus circunstancias, prevenir todas las dificultades, resolver todas las objeciones; en una palabra, ha de analizar, experimentar, juzgar, abstraer, generalizar, calcular. El pleno conocimiento del asunto es, por lo tanto, el alma de la oracion. La análisis y la síntesis son la verdadera fuente de la invencion retórica.

Quiere Aristóteles que tanto el dialéctico como el orador sean capaces de probar el pro y el contra, no para defender lo falso y lo pernicioso, antes bien para contestar mas vigorosamente á los que tal cosa se propusieren. «No debe, sin embargo, creerse que los dos extremos de una cuestion sean igualmente probables: absolutamente hablando, las cosas verdaderas y mejores por su misma naturaleza se prueban con mas facilidad y son mas aptas para la persuasion.» (Ruet., cap. 1.) Esto equivale á decir que debe conocerse el asunto de una manera completa.

Biblioteca Nacional de España

§. 553.

La demostracion y persuasion de la verdad, sobre todo cuando se trata de un asunto controvertible, además del conocimiento perfecto y de un convencimiento profundo, exigen una fuerza dialéctica que pocas veces se adquiere sin el concurso del estudio. La dialéctica es el nervio de la oratoria. Para brillar en otros géneros literarios podrá ser suficiente la lógica natural, perfeccionada con la atenta lectura de los buenos modelos; pero no es posible contender con brio y concision, ni refutar victoriosamente, las razones, paralogismos ó sofismas de un contrario poderoso, sin conocer muy profundamente el mecanismo del raciocinio, y las armas y la táctica generalmente empleadas en los grandes y ardorosos combates del pensamiento.

En los siguientes versos de Arias Montano se reconoce la importancia de la dialéctica y su íntimo parentesco con la oratoria:

Huic, soror est ventre ex uno concepta gemella:
Præcipuè Logicem dixerunt nomine Graii,
Quæ rationis opes, vires nervosque ministrat
Dicenti, vivos adhibet germana colores:
Hæc vincit, victum illa sequi, parereque suadet.

En muchos tratados de retórica se habla muy extensamente de las reglas del silogismo, así como de las diversas formas de la argumentacion: materias que omitimos, por no invadir el ajeno dominio. En la *Filosofía del espíritu humano* de Dugalt-Stewart, sobre todo en el tomo segundo, se explica admirablemente la direccion que debe darse á esta clase de estudios.

§. 554.

Aristóteles, y á imitacion suya los demás retóricos, divide las pruebas en *artificiales* é *inartificiales*. Entiende por pruebas *inartificiales* las que dependen de la autoridad ó testimonio humano: las leyes, las opiniones de los sábios, las máximas vulgares, los documentos que hacen fe en juicio, las disposiciones de los testigos, la fama pública, el juramento, etc. Da el nombre de *artificiales* á las que, naciendo de lo mas íntimo del asunto, están fundadas en las leyes mismas del raciocinio y en la naturaleza del

Biblioteca Nacional de España

espíritu humano en general (testimonio de los sentidos, de la memoria, de la conciencia, de la razon).

«Las pruebas artificiales son de tres especies: unas consisten en las costumbres del que habla; otras en preparar de cierta manera el ánimo del auditorio, y otras en las razones que demuestren, ó que parezca que demuestran el asunto.» (ARIST., *Retor.*, I, 2.)

Pareceria ridículo en nuestros tiempos enumerar entre las pruebas *inartificiales* la del *tormento* y otras semejantes.

En las materias religiosas hay pruebas de un órden mas elevado que las que se apoyan en los débiles fundamentos de la razon humana.

§. 355.

El orador, segun el asunto y las circunstancias, raciocina y argumenta por *deduccion* ó por *induccion*. En el primer caso, partiendo de principios ciertos, ó reputados tales por las personas á quienes trata de convencer, demuestra que una proposicion particular está contenida en una proposicion general. En el segundo caso, fundándose en la analogía de los hechos individuales, que la experiencia, la observacion interna, la memoria ó el testimonio de los hombres le ofrecen, concluye de lo particular á lo general, y forma leyes, principios y reglas de conducta. Difícilmente se encontrará ningun discurso oratorio de importancia en que no se combinen y fortifiquen mútuamente estos dos métodos.

Neque enim in plano via sita est, sed ascendendo et descendendo: ascendendo primo ad axiomata, descendendo ad opera. (BAC., *Nov. org.*, I, §. 103.) Por lo tocante á la investigacion de la verdad ó á la invencion de los argumentos, unas escuelas filosóficas dan mas importancia al método de induccion, y otras al de deduccion. Desde que apareció el *Novum organum*, las ciencias físicas han adoptado constantemente el método inductivo: las ciencias morales deben apoyarse en los dos. La jurisprudencia y la teología emplean casi exclusivamente el método de deduccion. Mas para demostrar la verdad ya adquirida, aun cuando en el campo científico el mejor medio es hacer que el entendimiento de las personas á quienes nos proponemos convencer recorra el mismo camino que siguió nuestro entendimiento al descubrirla, no creemos, como lo supone Dugalt-Stewart, que este método sea en todas ocasiones el mas conveniente para la oratoria, porque las circunstancias de un auditorio son muy distintas de las del hombre que, entregado á la meditacion solitaria, se dedica con aficion y paciencia al descubrimiento de la ver-

Biblioteca Nacional de España

dad. El orador debe allanar el camino, y trazarle por los sitios mas amenos. La ciencia misma rectifica y ensancha sus vias de comunicacion, abandonando á menudo las sendas anteriormente frecuentadas.

§. 556.

Todas las formas lógicas de la argumentacion pueden convertirse en silogismos. Sin embargo, la oratoria rehuye la forma silogística, y emplea con preferencia el *entimema* y el *epicherema*. Hace tambien muy frecuente uso del *ejemplo* y del argumento *ad hominem*. El ejemplo consiste en la exposicion de un hecho ó caso idéntico ó análogo al que se trata de probar. Es de tres especies: unas veces se concluye *à pari*, ó por la misma razon; otras veces *à contrario*, ó por la razon contraria; y otras veces *à fortiori*, ó con mas razon. El argumento personal es, en cierto modo, un ejemplo tomado de la persona del orador. Poca ó ninguna es la fuerza lógica del argumento personal, pero como tanto contribuye á desautorizar la palabra del contrario, ó, si se toma de la persona de los jueces, encierra una amenaza de justa censura, es de grande efecto oratorio, y concitando las pasiones, induce á la persuasion.

La supresion de todas las oraciones innecesarias llena de viveza y energía el discurso, porque nada es tan pesado como la difusion, y no es dado evitarla en los silogismos filosóficos. No hablamos de lo difuso de la expresion, que es, por el contrario, sumamente concisa en la forma silogística. «El entimema es la forma con que ordinariamente expresa el hombre sus raciocinios.» (Port-Royal, *Art. de penser*, III part., cap. 14.) El ejemplo es algunas veces un medio de hacer mas palpable una verdad, y otras un simple adorno ó modo de amplificacion. Lo concreto hace mas visible lo abstracto; la imaginacion aligera el peso del entendimiento.

§. 557.

En su tratado de los *Tópicos* y en varios capítulos de la *Retórica*, se propone Aristóteles fijar los principios ó puntos capitales de donde se sacan los argumentos, trazando al entendimiento el camino que debe seguir en el estudio de los varios asuntos que pueden ser objeto del discurso. Estas nociones ó puntos generales,

Biblioteca Nacional de España

considerados como fuente de toda argumentacion, reciben el nombre de *tópicos ó lugares oratorios, lugares de los argumentos* (*loca, sedes argumentorum*). Divídelos en *comunes y propios:* los primeros sirven para probar toda clase de materias, y los segundos se refieren á una ciencia ó materia determinada. Un estudio superficial de los tópicos, mas perjudica que favorece; pero un conocimiento profundo, tal como Ciceron lo recomienda, no puede menos de prestar grande utilidad, ya que, bien mirado, no es sino una aplicacion de la metafísica, de las ciencias y de la dialéctica á la oratoria.

Este orador célebre, siguiendo el ejemplo de Aristóteles, á quien tributa repetidos elogios, dedicó á este asunto un tratado especial, sumamente claro, metódico y sencillo. En el primer libro *De inventione*, en el tercero de la retórica *Ad C. Herennium*, en el segundo y el tercero *De oratore*, y en otros varios pasajes habla tambien con cierta predileccion de los lugares de los argumentos. No les concedió Quintiliano tanta importancia; sin embargo de que tampoco niega su utilidad (lib. v, cap. 10). Citamos estos pasajes para que pueda fácilmente consultarlos quien desee enterarse de una materia que paso á paso se ha ido desfigurando, á fuerza de querer simplificarla. Entre los lugares comunes intrínsecos se cuentan la *definicion*, la *enumeracion*, la *etimología*, los *conjugados*, los *adjuntos*, los *antecedentes*, los *consiguientes*, los *repugnantes*, el *género*, la *especie*, la *diferencia*, la *causa*, el *efecto*, la *similitud*, los *contrarios*. Pertenecen á los extrínsecos los *testigos*, el *juramento*, etc. En los *Tópicos* de Ciceron se encontrará una explicacion minuciosa de unos y otros. Pueden consultarse además los capítulos del 5 al 8, libro II de la *Retórica* del P. Granada.

§. 558.

Meditado el asunto, é inventadas las pruebas, debe procederse con mucho tino en la eleccion. El que todo quiere aprovecharlo, dice Quintiliano, da señales de indigencia; desde el momento en que el orador no desprecia los argumentos fútiles y débiles, mueve á sospechar que carece de razones sólidas y concluyentes. Además de que, la fuerza de las razones no depende solamente del número: *ponderantur, non numerantur*.

No opinamos, con Hermosilla, que sea menos difícil hallar argumentos que hacer, entre los muchos que se presenten, una eleccion acertada. Es indu-

Biblioteca Nacional de España

dable «que para conseguir este acierto se requiere cierto instinto ó cierta especie de tacto fino y delicado, fruto mas bien del ingenio que de las reglas»; pero lo mismo sucede con respecto á la invencion. *Nam et invenire, et judicare, quid dicas, magna illa quidem sunt, et tanquam animi instar in corpore; sed propia magis prudentiæ, quam eloquentiæ: qua tamne in causa est vacua prudentia?* (Cic., *Orat.*, 14.)

Multa enim occurrunt argumenta; multa, quæ in dicendo profutura videantur: sed eorum partim ita levia sunt, ut contemnenda sint; partim, etiam si quid habeant adjumenti, sunt nonnumquam ejusmodi, ut insit in iis aliquid vitii, neque tanti sit illud, quod prodesse videatur, ut cum aliquo malo conjungatur. Quæ autem sunt utilia atque firma, si ea tamen (ut sæpe fit) valde multa sunt: ea, quæ ex iis aut levissima sunt, aut aliis gravioribus consimilia, secerni arbitror oportere, atque ex oratione removeri. Equidem quum colligo argumenta causarum, non tam ea numerare soleo, quam expendere. (Cic., *De orat.*, II, 76.)

§. 559.

La primera condicion de las pruebas es la *solidez*. Los paralogismos y sofismas, los argumentos que fácilmente pueden refutarse ó retorcerse, mas perjudican que aprovechan. Desvanecido el artificio oratorio que encubria su futilidad, no tan solo se caen por sí mismos, sino que disminuyen tambien la eficacia de las demás razones verdaderas y bien fundadas.

Et, si causa est in argumentis, firmissima quæque maxime tueor, sive plura sunt, sive aliquod unum; sin autem in conciliatione causa est, ad eam me potissimum partem, quæ maxime commovere animos hominum potest, confero. (Cic., *De orat.*, II, 72.)

§. 560.

Debe cuidarse de que las pruebas sean propias y *peculiares* del asunto. Todos los seres de la naturaleza tienen cualidades características que los distinguen ó impiden confundirlos con los demás, y esto mismo sucede con las cuestiones que pueden ofrecerse al orador. Sin semejante carácter de especialidad las razones son vagas, indeterminadas, y por lo tanto, débiles.

.....Præsertim, quum plurimæ probationes in ipso causarum complexu reperiantur, ita ut sint cum alia lite nulla communes, eæque sint potentissi-

Biblioteca Nacional de España

mæ, et minime obviæ, quia communia ex præceptis accepimus, propia invenienda sunt. (QUINT., v, 10.)

Tambien recomiendan los retóricos que se presenten las pruebas con novedad, porque de este modo se imprimen con mayor fuerza en el ánimo. Cuando Ciceron, al hablar de la vanidad de los filósofos, observa que ponen sus nombres al frente de los mismos libros en que enseñan á despreciar la gloria, expresa un pensamiento comun de una manera que sorprende y convence.

§. 561.

Finalmente, las pruebas deben acomodarse á la capacidad y disposiciones de los oyentes. La oratoria no consiente, por lo general, la profundidad que tanto enaltece los escritos filosóficos; los argumentos muy sutiles y metafísicos serian incomprensibles, no ya tratándose de un auditorio compuesto de personas de corta instruccion, sino tambien de un tribunal ó corporacion de hombres ilustrados. La lectura permite una meditacion escrupulosa y atenta; la voz del orador pasa rápidamente y se desvanece. El orador debe hacer palpable la verdad, debe ponerla, si es posible, al alcance de los entendimientos mas vulgares.

Rhetor non de quibus agitur argumentis, sed de iis quæ conducunt ad faciendam fidem. (VOSS., *Inst. orat.*, I, 2.) Muchas veces la fuerza de una prueba no depende de su valor intrínseco, sino de las circunstancias. Ciceron aconseja al orador que se coloque en el lugar del oyente, y reflexione la impresion que podrian causarle las pruebas con que él trata de persuadir á los demás. (Véase la *Retorica* de Aristóteles, I, 2.)

Así Caton, queriendo hacer temer á los senadores las consecuencias de la conjuracion de Catilina, y persuadirles á que sin pérdida de tiempo castigasen á los conjurados detenidos en las cárceles de Roma, presenta desde el principio una razon no muy sólida en sí misma, pero que debia impresionar vivamente á unos hombres apasionados por el fausto, el lujo, la ociosidad y los placeres. (SALLUST., *De conj. Cat.*, 52.)

§. 562.

Indicados ya los principales medios de prueba, debe advertirse que en materias cuestionables no basta haber sentado y probado la verdad, sino que es preciso disipar todas las dudas, desvanecer todas las preocupaciones, destruir todos los argumentos que se

Biblioteca Nacional de España

hubieren hecho ó que pudieran hacerse. Para obtener la victoria, tan necesario es el ataque como la defensa. La refutacion es una parte integrante de la prueba.

La dialéctica completa el arte de investigar y demostrar la verdad, enseñando á combatir los sofismas y paralogismos, é indicando las causas del error.

2.— DE LOS MEDIOS DE AGRADAR Y CONMOVER.

§. 563.

El orador agrada y conmueve, combinando el elemento artístico con el científico ó filosófico, bebiendo sus inspiraciones en la pura fuente de lo bello, haciendo que la belleza exterior de su obra sea un reflejo de la verdad eterna y de la belleza moral, ordenando artísticamente el plan del discurso, impresionando vivamente la fantasía, ora excitando tiernos afectos, emociones gratas y tranquilas, ora removiendo profundamente las mas ardorosas y vehementes pasiones. Pero nunca debe echarse en olvido que el elemento científico y reflexivo constituye el verdadero fondo del discurso (§. 550).

§. 564.

En la oratoria, como en la arquitectura, el arte tiene que combinarse con la ciencia: el arquitecto tiene que sujetarse necesariamente á las leyes de la gravedad, y el orador á las del raciocinio. Las buenas proporciones, la simetría y la ornamentacion sirven para embellecer la ruda masa de los cuerpos que dan solidez al edificio.

Si el orador encierra en su corazon el gérmen de lo bello, por mas que tenga que sujetarse á las duras condiciones de un argumento dado, sabrá remontar el vuelo á las serenas regiones del arte, y adquirir cuasi la independencia del poeta. La forma es, por consiguiente, importantísima en el discurso oratorio. Mas adelante trataremos de ella con la debida extension.

§. 565.

De consiguiente, para agradar, conmover é interesar á un

Biblioteca Nacional de España

auditorio, la primera entre todas las condiciones, es la importancia de la materia. Una cuestion frívola sobre cosas que ninguna relacion tengan con los grandes intereses del hombre y de la sociedad, es indigna de ocupar sériamente á una reunion de personas convocadas para oir la palabra de un orador. Pero la importancia de la materia debe relevarse por sí misma; los inconsiderados elogios del asunto, puestos en boca del orador, son un recurso oratorio harto trivial y manoseado, para que no merezca ser proscrito por la sana razon y el buen gusto.

Enitendum est, ut ostendas, in ea re quam defendas, aut dignitatem inesse, aut utilitatem; eumque, cui concilies hunc amorem, significes nihil ad utilitatem suam retulisse, ac nihil omnino fecisse causa sua. (Cic., *De orat.*, II, 51.) Hay materias que por ningun estilo pueden acomodarse á las formas artísticas ni á los apasionados movimientos del alma; pero el orador de talento y verdaderamente artista sabe realzar lo que á los ojos vulgares aparece insignificante, así como un mal orador reduce á mezquinas proporciones los asuntos mas llenos de grandeza.

§. 566.

Siendo la belleza exterior un reflejo de la verdad y de la belleza moral, es preciso que el auditorio se convenza de que el orador defiende los fueros de la razon y de la virtud; que sostiene lo verdadero y aconseja lo mejor. Ya en otro lugar se dijo (§§. 44 y 256) que la verdad y la bondad eran hermanas inseparables de la belleza. Lo que nos parece bueno y verdadero nos agrada por el mero hecho de considerarlo tal. Por esta razon el orador no puede ponerse en pugna con las verdades y sentimientos grabados en el humano pecho por la mano del Eterno; antes debe apoyarse en ellos, y fundar sobre tan firme asiento todo el edificio de su discurso.

Estos sentimientos y creencias generales son el lazo que une y estrecha las voluntades, componiendo un auditorio unánime de una multitud de personas distintas en inclinaciones y gustos. La habilidad del orador consiste en saber descubrir este verdadero centro de gravedad del mundo moral.

Biblioteca Nacional de España

§. 567.

La idea elevada que el auditorio se forme del talento del orador es otro de los resortes mas á propósito para cautivar la atencion. El entendimiento humano, de suyo lento y perezoso, y por otra parte crédulo y lleno de confianza, propende naturalmente á descansar en la fe de los hombres, anhela un guia que le dirija, que le ayude á salvar de un salto grandes distancias.

El orador, y otro tanto pudiéramos decir de todo escritor público, es un hombre que piensa y siente por cuenta del público; que solo para sí reserva el cansancio, y comparte con todos los que le acompañan la utilidad y los placeres del viaje. La observacion de un escritor contemporáneo, de que una vez obtenidos los primeros triunfos y formada ya la reputacion literaria, el público conceptúa bueno lo que no pasa de mediano, es ingeniosa y exactísima. Un orador de mérito, universalmente reconocido, obtiene el general respeto, y los mismos que desconocen ó niegan sus altas prendas oyen su palabra con avidez.

§. 568.

Con mas razon nos cautivan y embelesan las buenas prendas morales. Cuando vemos sostenida una causa por un hombre que, además de su talento, se distingue por sus virtudes, creemos, sin tomarnos la pena de examinarlo, en la bondad misma de la causa. Así como en el discurso oratorio nos ofenderia todo lo que tendiese á rebajar en nuestro concepto las prendas intelectuales del orador, con mucha mas razon nos repugnaria lo que nos revelase algun defecto ó vicio de su corazon. Las buenas prendas morales del orador, mas, si cabe, que el talento, han de traslucirse en toda la obra, y esto es lo que recomiendan con tanto empeño los retóricos al tratar de lo que se ha llamado *costumbres oratorias*.

Denique hoc omne bonum et comem virum poscit : quas virtutes cum etiam in litigatore debeat orator, si fieri potest, approbare, utique ipse aut habeat, aut habere credatur : sic proderit plurimum causis, quibus ex sua bonitate faciet fidem : nam qui, dum dicit, malus esse videtur, utique male dicit. (Quint., vi, 2.)

Tantum autem efficitur sensu quodam, ac ratione dicendi, ut quasi mores oratoris effingat oratio. Genere enim quodam sententiarum, et genere

Biblioteca Nacional de España

verborum, adhibita etiam actione leni, facilitatemque significanti, efficitur ut probi, ut bene morati, ut boni viri esse videantur. (Cic., *De oratore*, II, 43.)

§. 569.

De la misma manera que nos interesan y cautivan la belleza moral de la obra y la del orador, asimismo nos atrae y conmueve la belleza moral de las personas en favor de las cuales este manifiesta simpatía. Realzando las buenas dotes y virtudes del defendido, y pintando con viveza su inocencia, se consigue tambien agradar é interesar á los oyentes y jueces, y á veces este medio es, segun advierte Ciceron, tan eficaz como la justicia misma de la causa. Por la misma razon refluye en beneficio propio todo lo que, sin detrimento de las cualidades morales del orador, tiende á desautorizar la palabra del adversante y de sus defensores.

Ciceron dice, hablando de los clientes: *Horum igitur exprimere more oratione justos, integros, religiosos, timidos, perferentes injuriarum, mirum quiddam valet; et hoc vel in principiis, vel in re narranda, vel in peroranda, tantam habet vim, si est suaviter et cum sensu tractatum, ut sæpe plus, quam causa, valeat.* (De orat., II, 43.)

Decimos sin *detrimento de las cualidades morales del orador*, porque si en sus acusaciones ó imputaciones se descubre orgullo, falta de respeto, envidia ó malevolencia, producirá un efecto totalmente contrario al que intentaba producir. Fundado en estas razones, encarga Ciceron que cuando nos veamos en la precision de reprender ó acusar, léjos de manifestar complacencia, parezca que lo hacemos obedeciendo á la penosa ley de la necesidad.

El orador antiguamente, dando excesiva desenvoltura á la sátira personal, procuraba excitar contra su adversario ó sus defendidos el odio, la envidia ó el desprecio de los jueces, exagerando su vicios, su crédito, sus riquezas, etc. Esta licencia, además de repugnar á nuestras costumbres, perjudicaria mas al ofensor que al ofendido.

§. 570.

Las emociones que excitan en el auditorio las buenas cualidades de la obra, del orador y del cliente, son por lo regular dulces y tranquilas; pero á veces el interés del asunto requiere que se remuevan y agiten los afectos mas vehementes, hasta el punto de

Biblioteca Nacional de España

causar una verdadera perturbacion en el espíritu. Estos animados y enérgicos movimientos de simpatía ó antipatía hácia un objeto, excitados en el alma del auditorio por la ardiente palabra del orador, reciben el nombre de *pasiones oratorias* (§§. 13 y 39). Se da el nombre de *patéticos* á los discursos ó pasájes del discurso en que se penetran vivamente los ánimos, concitando las pasiones.

La palabra *pasion* en moral indica una disposicion permanente del alma, una habitual tendencia á ciertos objetos. En literatura la voz *pasion* supone una agitacion transitoria del corazon, producida por los objetos que hieren vivamente la fantasía (§§. 13 y 39). Ciceron (*De orat.*, II), y Quintiliano, al tratar de las pasiones, hablan de la imaginacion. *At quomodo fiet, ut afficiamur? neque enim sunt motus in nostram potestatem : tentabo etiam de hoc dicere : quas* PHANTASIAS *Græci vocant, nos sane visiones apellemus..... Has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus.* (QUINT., VI, 2.)

Ciceron distingue perfectamente la emocion agradable que nace de las costumbres oratorias y de la belleza de la obra, y los movimientos apasionados que constituyen el patético propiamente dicho; pero al propio tiempo reconoce sus puntos de afinidad. *Et ut altera illa pars orationis, quæ probitatis commendatione boni viri debet speciem tueri, lenis (ut sæpe jam dixi) atque summissa; sic hæc, quæ suscipitur ab oratore ad commutandos animos atque omni ratione flectendos, intenta ac vehemens esse debet.* (DE ORAT., II, 52 y 53.) Véase tambien á Quintiliano, lib. VI, 2.

§. 571.

En el discurso, no solamente es lícito concitar las pasiones, sino que así debe hacerse siempre que el asunto lo permita, porque este es el medio mas seguro de hacerle interesante, y de triunfar de la voluntad de los oyentes. Las pasiones, en la oratoria, producen el mismo placer estético que en el drama. Y como en la oratoria no se trata de ficciones, sino de cosas reales y positivas, en igualdad de circunstancias, las emociones son mucho mas enérgicas, y en los momentos en que dominan á un auditorio, le persuaden con mas fuerza que las mejores razones. Vosio dice que las pasiones producen en nosotros el mismo efecto que el viento en la nave. Ciceron funda en ellas todo el poder de la elocuencia: *in quo sunt omnia* (§. 518).

Biblioteca Nacional de España

Nihil est enim in dicendo, Catule, majus, quam ut faveat oratori is, qui audiet, utque ipse sic moveatur, ut impetu quodam animi et perturbatione magis, quam judicio, aut consilio, regatur. Plura enim multo homines judicant odio, aut amore, aut cupiditate, aut iracundia, aut dolore, aut lætitia, aut spe, aut timore, aut errore, aut aliqua permotione mentis, quam veritate, aut præscripto, aut juris norma aliqua, aut judicii formula, aut legibus. (Cic., *De orat.*, II, 42.)

Sed tantam vim habet illa, quæ recte à bono poeta (Pacuvio) dicta est «flexamina, atque omnium regina rerum, oratio», ut non modo inclinantem impellere, aut statem inclinare, sed etiam adversantem et repugnantem, ut imperator bonus ac fortis, capere possit. (Id., 44.)

Huc igitur incumbat orator, hoc opus ejus, hic labor est, sine quo cætera nuda, jejuna, infirma, ingrata sunt : adeo velut spiritus operis hujus atque animus est in affectibus. (Quint., VI, 2.)

§. 572.

El hombre aspira naturalmente al bien y huye del mal; el placer le atrae, y le repele el dolor. Atraccion y repulsion, amor y odio; todos los fenómenos de la sensibilidad, todas las pasiones se refieren á alguna de estas dos tendencias opuestas del ánimo. Una análisis profunda de las pasiones dará á conocer sus causas y efectos, y por consiguiente, los medios de excitarlas y calmarlas; pero lo que mas le conviene al orador, es estudiarlas prácticamente en el teatro del mundo y en las obras de los grandes poetas y oradores. Poco es lo que sobre esta materia puede enseñar la retórica; pero es indudable que la sensibilidad, aunque no tanto como la inteligencia, es capaz de cierta educacion.

Aristóteles en el libro segundo de su *Retórica* habla extensamente de las pasiones que mas frecuentemente se excitan en el discurso oratorio: la cólera, la mansedumbre, el amor, el odio, el temor, la confianza, la vergüenza la impudencia, la caridad, la compasion, la indignacion, la envidia, la emulacion. Ciceron (*De orat.*, lib. II) imita su ejemplo; pero Quintiliano (lib. VI, 2) no entra en semejantes pormenores, que ciertamente son mas propios de un tratado de Etica. Añadiendo á las observaciones de Aristóteles las de Descártes en su *Tratado de las pasiones*, se tendrá una cabal idea de cuanto acerca de este asunto contienen vulgarmente los libros de retórica.

§. 573.

Excitamos el amor haciendo ver la utilidad y bondad de los ob-

Biblioteca Nacional de España

jetos; excitamos, por el contrario, el odio, demostrando sus malas cualidades ó efectos perniciosos. Describiendo los males que nos amenazan, ó que oprimen á nuestros semejantes, produciremos el temor, el terror, la compasion; pintando con vivos colores la imágen de un bien presente ó futuro, promoveremos la alegría, el deseo, la esperanza, etc. Pero la principal condicion para conmover á los demás es estar conmovido: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*

Neque fieri potest, ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur; nisi omnes ii motus, quos orator adhibere volet judici, in ipso oratore impressi esse atque insiti videbuntur. Quod si fictus aliquis dolor suscipiendus esset, et si in ejusmodi genere orationis nihil esset, nisi falsum, atque imitatione simulatum, major ars aliqua forsitan esset requirenda..... Ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quæ, nisi admoto igni, ignem concipere possit: sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quæ possit incendi, nisi inflammatus ipse ad eam, et ardens accesseris. (Cic., *De orat.*, II, 45.)

Summa enim (quantum ego quidem sentio) circa movendos affectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. (Quint., VI, 2.)

§. 374.

No se crea, sin embargo, que baste estar conmovido para trasmitir la emocion. Para esto, además de una disposicion natural, que no siempre acompaña á los que gozan de la sensibilidad mas exquisita, se requiere arte y práctica. Ni tampoco son siempre idénticas las pasiones de que está poseido el orador y las que comunica al auditorio. La calma y la sangre fria del orador pueden excitar en los oyentes el terror ó la indignacion; y vice-versa, la compasion, la cólera, el entusiasmo, pueden ocasionar la frialdad, el desprecio, la risa.

Recuérdese la diferencia establecida por Marmontel entre el patético directo y el indirecto (§. 39), á los cuales podriamos añadir el patético de accion. Ninguna parte del discurso merece tan especial cuidado como la patética, y sobre todo, el patético directo. *Illud præcipue monendum, ne quis nisi summis ingenii viribus ad movendas lacrymas aggredi audeat: nam, ut est longe vehementissimus hic, quum invaluit, affectus, ita, si nihil efficit,*

Biblioteca Nacional de España

tepet; quem melius infirmus actor tacitis judicum cogitationibus reliquisset. Nam et vultus et vox, et ipsa illa excitati rei facies, ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt: quare metiatur ac diligenter æstimet vires suas actor, et, quantum onus subiturus sit, intelligat: nihil habet ista res medium, sed aut lacrymas meretur, aut risum. (Quint., vi, 1.)

§. 575.

Cuando se trate de concitar vivamente los afectos del ánimo, antes que todo, debe examinarse si lo consienten la materia del discurso, las circunstancias y las disposiciones del auditorio; porque en ninguna parte como en la patética nos perjudicaria tanto la falta de oportunidad (§§. 214 y 219). En una causa de poco interés serian ridículos los grandes movimientos patéticos, é igual impresion causarian los afectos del orador si estuviesen en completa disonancia con los de los oyentes.

Un auditorio se presta fácilmente á oir la verdad y las razones en que se funda; pero no siempre se halla en estado de experimentar las pasiones con que intenta enardecerle el orador; antes muchas veces se agita dominado por sentimientos totalmente contrarios. La razon obedece forzosamente á las leyes de la dialéctica; la sensibilidad es en extremo caprichosa y variable. *Argumentum enim ratio ipsa confirmat, quæ simul atque emissa est, adhærescit.* (Cic., *De orat.*, ii, 53.)

Equidem primum considerare soleo, postuletne causa: nam neque parvis in rebus adhibendæ sunt hæ dicendi face, neque ita animatis hominibus, ut nihil ad eorum mentes oratione flectendas proficere possimus, ne aut irrissione, aut odio digni putemur, si aut tragœdias agamus in nugis, aut convellere adoriamur ea, quæ non possint commoveri. (Cic., *De orat.*, ii, 51.)

Nam in parvis quidem litibus has tragœdias movere tale est, quale si personam Herculis et cothurnos aptare infantibus velis. (Quint., vi, 1.)

§. 576.

Las transiciones han de ser lentas, á menos que las circunstancias del momento exijan lo contrario. Si el auditorio se halla tranquilo, se le conducirá gradualmente á los movimientos rápidos y apasionados; si está lleno de entusiasmo, ó arrebatado por la pasion, no debe descenderse inopinadamente á un estilo frio y sosegado. En el primer caso el orador pareceria un declamador,

Biblioteca Nacional de España

un loco, *vinolentus, inter sobrios;* en el segundo se haria pesado é insoportable.

In utroque autem genere dicendi, et illo, in quo vis atque contentio quæritur, et hoc, quod ad vitam et mores accommodatur, et principia tarda sunt, et exitus tamen spissi et producti esse debent. Nam neque assiliendum est ad illud genus orationis; abest enim totum a causa, et homines prius ipsum illud, quod propium sui judicii est, audire desiderant: nec, quum in eam rationem ingressus sis, celeriter discedendum est. (Cic., *De orat.*, II, 53.)

§. 577.

La emocion blanda y tranquila, que nace de la belleza de la obra y de las costumbres oratorias, debe difundirse agradablemente por todo el cuerpo de la oracion; mas no debe insistirse obstinadamente en los afectos sublimes, ardientes é impetuosos, porque estas conmociones fuertes y profundas colocan el ánimo de los oyentes en una situacion violenta, que con suma facilidad se convierte en empalagoso y frio cansancio. En los mismos pasajes en que el orador se manifieste mas arrebatado conservará siempre cierta serenidad propia del arte y de la razon. El entusiasmo artístico no debe confundirse con el ciego furor de un loco.

Nunquam tamen debet esse longa miseratio; nec sine causa dictum est, «Nihil facilius, quam lacrymas, inarescere.» Nam, quum etiam veros dolores mitiget tempus, citius evanescat necesse est illa quam dicendo effinximus, imago; in qua si moramur, lacrymis fatigatur auditor, et requiescit, et ab illo, quem ceperat, impetu ad rationem redit. Non patiamur igitur frigescere hoc opus, et affectum, quum ad summum perduxerimus, relinquamus; nec speremus fore, ut aliena quisquam diu ploret: ideoque cum in aliis, tum maxime in hac parte debet crescere oratio, quia, quidquid non adjicit prioribus, etiam detrahere videtur, et facile deficit affectus, qui descendit. (Quint., VI, 1.)

Commotis autem animis, diutius in conquestione morari non oportebit. Quemadmodum enim dixit rhetor Apollonius, «lacryma nihil citius arescit.» (Cic., *De invent.*, I, 55.)

Adjiciunt quidam peritorum, PATHOS, *temporale esse: quod ut accidere frequentius fateor, ita nonnullas credo esse materias, quæ continuum desiderent affectum.* (Quint., VI, 2.)

Marmontel recomienda que el patético indirecto preceda al directo, y afirma además que solo cuando los ánimos están ya persuadidos y dispuestos á

Biblioteca Nacional de España

recibir la última impulsion, es cuando, en el supuesto de que la importancia de la causa lo permita, debe manifestarse muy apasionado el orador. «Nos cuesta mucho, dice, creer que el hombre apasionado sea sincero y justo; si nos entregamos á él por el afecto, desconfiamos de él por reflexion.»

§. 578.

Para calmar las pasiones ó destruir el efecto que hubiesen producido en el auditorio, unas veces convendrá excitar pasiones contrarias, otras veces se opondrá el lenguaje frio de la razon y la serena tranquilidad de espíritu; otras, por fin, la ironía ó el ridículo. Pero el uso de estos dos últimos medios requiere suma prudencia: uno y otro revelan á veces desmedido orgullo ó perversidad de corazon, y son impropios, si no se tratan con mucha delicadeza, del carácter respetuoso y grave que debe distinguir al orador. Por el contrario, cuando se emplean con tino y mesura, sazonan agradablemente el discurso, y sirven poderosamente para cautivar la atencion.

Illa autem, quæ aut conciliationis causa leniter, aut permotionis vehementer agantur, contrariis commotionibus inferenda sunt, ut odio benivolentia, misericordia invidia tollatur. (Cic., *De orat.*, II, 53.)

Est autem, ut ad illum tertium veniam, est plane oratoris movere risum; vel quod ipsa hilaritas benivolentiam conciliat ei, per quem excitata est; vel quod admirantur omnes acumen, uno sæpe in verbo positum, maxime respondentis, nonnunquam etiam lacessentis; vel quod frangit adversarium, quod impedit, quod elevat, quod deterret, quod refutat; vel quod ipsum oratorem politum esse hominem significat, quod eruditum, quod urbanum, maximeque quod tristitiam ac severitatem mitigat et relaxat, odiosasque res sæpe, quas argumentis dilui non facile est, joco risuque dissolvit. (Cic., *De orat.*, II, 58.) En el citado libro segundo *De oratore* (54-72) trata Ciceron del ridículo con una prolijidad excesiva, en lo cual siguió sus huellas Quintiliano (VI, 3). Ambos pasajes están llenos de observaciones delicadísimas, y de pormenores de escaso valor.

A veces puede mas un chiste que una razon.

Ridiculum acri
Fortius et melius magnas plerumque secat res.
(Hor., lib. I, sat. 10.)

Pero este medio es siempre peligroso, ya por la oportunidad y espontaneidad que requiere, ya porque fácilmente puede convertirse contra el mismo que lo emplea. Demóstenes lo empleó pocas veces, y Ciceron, que lo ma-

Biblioteca Nacional de España

nejaba con tanta destreza y prodigalidad, no dejó de experimentar sus inconvenientes al oir esta lacónica réplica : *Lepidum habemus consulem.*

§. 579.

Otro de los medios mas á propósito para conciliarse la voluntad del auditorio, es el respeto, la consideracion y el amor que el orador le tributa, ó tributa á las personas que merecen su comun estimacion. Por esto en muchos discursos se ensalzan y ponderan la ilustracion, la rectitud, la imparcialidad de los oyentes. No obstante, nada es tan frio é insípido cuando no pasa de un simple artificio retórico, ni nada tan indigno y repugnante cuando toma visos de rastrera adulacion.

El público no es insensible á la voz del amor propio ; el público, como los individuos que lo componen, tiene sus inclinaciones y sus pasiones : ama y aborrece. En las asambleas políticas, donde las ideas y los intereses de partido muy frecuentemente se personifican, la adulacion personal hace muchas veces el efecto de los mas poderosos argumentos. Cuando los elogios son exagerados, es fácil que el auditorio perciba el engaño, en cuyo caso dan un resultado enteramente contrario al que iban encaminados, porque tienen trazas de burla y llevan consigo la ridiculez.

§. 580.

Basta lo dicho, para que se comprenda cuánto deberá esmerarse el orador prudente en evitar todo lo que, léjos de agradar, pudiera indisponer los ánimos de los oyentes. Conviene pues que, además de atraerse la general simpatía por los medios indicados, observe las *precauciones oratorias.*

«Doy el nombre de *precauciones oratorias*, dice Rollin, al miramiento y consideraciones que debe guardar el orador para no ofender la delicadeza de los oyentes, á ciertos giros artificiosos de que se vale para expresar lo que de otro modo pudiera parecer duro ó chocante.»

La falta de respeto á las cosas é instituciones venerandas, así como á las personas que por su saber, por su dignidad ó por su virtud fueren dignas de la general estimacion, además de la desagradable sensacion que causaria, daria un mal concepto de las dotes intelectuales y morales del orador.

Biblioteca Nacional de España

El orador, como toda persona bien educada, no puede faltar á las consideraciones sociales, que son uno de los mas señalados distintivos de los países cultos y civilizados. La franqueza de la verdad puede degenerar en grosería cuando no se templa convenientemente lo áspero de la expresion. Un diputado ó un ministro hablando de una nacion extranjera, un abogado pidiendo la anulacion de una sentencia, un hijo litigando contra su madre, un orador sagrado increpando á los enemigos de la religion, dirán la verdad de manera que no lastimen la generosidad de sentimientos de que todo pecho noble se precia. Dirigiéndose el orador á la plebe, y en épocas de agitaciones y revueltas, podrá y deberá emplear formas mas acres y violentas; pero tampoco en este caso apelará en vano á los nobles sentimentos, que pocas veces dejan de encontrar eco hasta en los corazones mas corrompidos. En la oracion *pro Ligario* puede verse la contestacion delicada de Ciceron al cargo que Tuberon dirigia contra todos los que habian hecho armas contra César.

§. 381.

Finalmente, ni el error mismo, ni las preocupaciones pueden muchas veces combatirse frente á frente. Cuando están hondamente arraigados en el alma de las personas á quienes se intenta persuadir, es indispensable que el artificio y la cautela consigan lo que de ningun modo podria obtenerse con la sola fuerza del razonamiento. Entonces se vale el orador de la *insinuacion*, que consiste en penetrar suavemente en los ánimos por medios indirectos y afectuosos, avasallando de este modo la opinion y las voluntades.

Insinuatio est oratio quadam dissimulatione et circuitione obscure subiens auditoris animum. (Cic., *De invent.*, I, 15.) *¡Atenienses!* exclamaba Demóstenes; *yo quisiera agradaros, mas prefiero salvaros.* No en todas ocasiones, ni todos los oradores pueden presentarse con ese brio y franqueza, sino que muchas veces debe cederse en apariencia, empleando la astucia en lugar de la fuerza. *Insinuatione utendum est cum animus auditoris infestus est.* (*De invent.*, I, 17.) Aconseja Ciceron que en tales circunstancias se le presente al auditorio un objeto que le interese, demostrando luego la íntima relacion que le une con el que tratamos de proponer. Su discurso contra la ley *agraria* es uno de los mejores ejemplos que pueden citarse. Plinio, al ensalzar este triunfo de la elocuencia, exclama entusiasmado: *Te dicente, legem agrariam, hoc est alimentum suum, abdicaverat tribus!*

Biblioteca Nacional de España

II.—DE LA FORMA DEL DISCURSO ORATORIO.

§. 582.

En la oratoria la forma no es tan importante como en la poesía; pero merece, sin embargo, muy especial cuidado. Produce tal efecto, que basta muchas veces para ocultar la vaciedad de fondo, alucinando y fascinando en momentos dados al auditorio mas perspicaz y advertido. Ya se dijo el poder que ejerce en los ánimos, y que es uno de los principales medios de que se vale el orador para atraer y cautivar á sus oyentes, y para conseguir, por último, el fin que se propuso.

En la forma del discurso oratorio hay que considerar: 1.° el *plan* ó *disposicion*; 2.° la *elocucion* ó estilo; 3.° la *pronunciacion*.

Los antiguos daban el nombre de *disposicion* á la parte de la retórica en que se trataba de las partes del discurso y del órden con que debian ser colocadas. La *elocucion* y *pronunciacion* eran tenidas tambien por partes de la retórica. En las composiciones dramáticas la representacion es parte integrante de la forma, lo mismo que la pronunciacion en los discursos; pero en el tratado del drama se omitió á propósito hablar de la representacion, porque no es el mismo poeta quien representa su obra, y las reglas que miran á la representacion constituyen otras artes separadas. Pero en la oratoria es el orador mismo quien pronuncia el discurso, y de la buena pronunciacion depende á veces todo su efecto.

1.—PLAN.

§. 583.

El discurso oratorio debe ser uno y variado, íntegro, proporcionado y armonioso en sus partes, natural, interesante; en una palabra, debe estar sujeto, en cuanto quepa, á las condiciones fundamentales de toda obra artística (§§.265 y sig.) La diferencia entre el plan del discurso oratorio y el del poema depende de que el orador no enlaza y coloca libremente las partes de la obra, sino que, subordinándolo todo á un fin preconocido, así en la disposicion como en la invencion, tiene que acomodarse á las circunstancias del auditorio, á las de tiempo, localidad, etc.

Biblioteca Nacional de España

§. 584.

La unidad del discurso, mas perceptible que la del poema, ó en otros términos, la unidad artística, está subordinada á la unidad científica; á la unidad, fruto de la reflexion. La proposicion del discurso es como un centro donde convergen todos los rayos de luz y de calórico.

Lo mismo sucede en cuanto á la buena colocacion de partes; en el discurso oratorio la proporcion armoniosa que el arte prescribe, debe subordinarse al órden lógico ó científico, al método propiamente dicho. El orador se esfuerza continuamente en demostrar la relacion de las partes con el todo, de los medios con el fin, del efecto con la causa. Léjos de ocultar el procedimiento lógico del entendimiento, manifiesta empeño en descubrirle; léjos de suprimir las transiciones, las multiplica y emplea con toda intencion.

El orador demuestra continuamente la separacion de lo general y lo individual, de lo abstracto y lo concreto, que tan íntima é inseparablemente aparece unido en la composicion poética. En la oratoria forense, por ejemplo, no presenta una accion como símbolo ó signo expresivo de una pasion ó de una idea: lo que se propone, es hacer ver que la accion está comprendida en una ley, en un principio general, demostrar la ilacion lógica entre el principio y la consecuencia.

§. 585.

Tambien debe darse al discurso un interés gradual, tanto por lo que toca á los medios de conviccion, como por lo que dice referencia á los medios de agradar y conmover. En esto se funda el que, por regla general, la parte patética se coloque al fin, y que las introducciones sean tranquilas Las circunstancias pueden, no obstante, modificar estos principios generales. Para graduar el interés de las pruebas ó de las pasiones no se atiende á su valor intrínseco, sino al efecto que, atendidas y calculadas todas las circunstancias, podrán causar en el ánimo de los oyentes.

Ni la extraordinaria fuerza del raciocinio, ni las imágenes mas brillantes,

Biblioteca Nacional de España

ni los resórtes del patético, ni las expresiones atrevidas que se escapan en el calor de la pasion y del entusiasmo, deben tener lugar en la introduccion del discurso, porque, además del peligro de no cumplir lo prometido, encontraria el orador un obstáculo invencible en la tranquilidad de los ánimos: la admiracion, el interés, la emocion y la persuasion deben ir siempre en aumento.

Nihil est denique in natura rerum omnium quod se universum profundat, et quod totum repente evolet: sic omnia, quæ fiunt, quæque aguntur acerrime, lenioribus principiis natura ipsa prælexuit. (Cic., *De orat.*, II, 78.) Pero al mismo tiempo, aunque la introduccion no es en donde se manifiestan regularmente las ardientes conmociones, en ella, sin embargo, se ha de preparar el camino para las que se quieran excitar en las demás partes del discurso. (Blair, libro 27.)

§. 386.

Los retóricos distinguieron con nombres especiales las partes de que generalmente consta el discurso oratorio: *exordio*, *proposicion*, *division*, *narracion*, *confirmacion*, *refutacion* y *peroracion*. No todas son esenciales, porque en algunos discursos no hay nada que narrar ni refutar, y en otros vale mas prescindir del exordio, de la division ó de la peroracion.

Exorsus, *narro*, *seco*, *firmo*, *repello*, *peroro*.

Aristóteles dice que las dos esenciales son la proposicion y confirmacion, y que solo pueden añadirse á estas el exordio y la peroracion, porque la refutacion está comprendida ya en la confirmacion. (Lib. III, cap. 13.)

Ciceron habla de todas menos de la proposicion, que considera comprendida en el exordio. *Inventio in sex partes orationis consumitur: in exordium, narrationem, divisionem, confirmationem, confutationem, conclusionem.* (*Ad Heren.*, I, 3.—*De invent.*, I, 14.) Quintiliano (cap. 14) admite todas las citadas, y además la digresion (*egressio seu excursio*). Otros consideran tambien como partes del discurso la amplificacion y el patético; y ya se lamentaba Aristóteles de que algunos de los retóricos que le precedieron hubiesen manifestado tanto afan en inventar otras nuevas. Fácilmente se deja conocer la poca importancia de semejantes cuestiones.

Cuando las partes del discurso se colocan en el órden con que las enumeramos, la disposicion se llama *regular;* cuando se invierte dicho órden se llama *irregular*.

Biblioteca Nacional de España

a). — EXORDIO.

§. 587.

Llámase *exordio* el preámbulo ó introduccion del discurso: su objeto es preparar el ánimo de los oyentes para que nos oigan con atencion y benevolencia.

Exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem: quod eveniet, si eum benivolum attentum, docilem, fecerit. (*De invent.*, I, 15.) *Si auditorem benevolum, attentum, docilem.....* (*De orat.*, II, 19.) Tales son las expresiones de que regularmente se valen Ciceron y Quintiliano siempre que hablan del exordio. *Docilem facere*, significa poner al oyente en aptitud y buena disposicion para recibir la doctrina ó enseñanza. El mismo Ciceron explica el sentido de esta voz (*Orat. Part.*, cap. 8): *Sumuntur autem* (*exordia*) *trium rerum gratia: ut amice, ut intelligenter, ut attente audiamur.* Y en este mismo pasaje manifiesta claramente que si, además de la atencion y de la benevolencia, exigia la *docilidad*, en el sentido explicado, es porque en el exordio comprendia la proposicion y la division.

Son, por consiguiente, defectuosos los exordios que Ciceron llama *contra præcepta*, á saber: que no hacen al oyente benévolo, atento, dócil, y sobre todo, los que producen un efecto contrario al interés de la causa ó á la intencion del orador (*translata*); como el de la arenga de Isócrates en elogio de Aténas, en el que presenta la oratoria, el mismo arte que el que va á emplear, como un arte falaz y seductor. Del mismo defecto adoleceria el exordio que se dirigiese á cautivar la atencion cuando la benevolencia era lo que hacia falta, ó el que empezase con gran fuego y vehemencia cuando las circunstancias exigiesen mucha calma y mucha circunspeccion. (*De invent.*, I, 18.)

En el lugar oportuno se trató de los medios de captarse la benevolencia y la atencion (§§. 563 y sig.).

§. 588.

El exordio no es necesario en todos los discursos; á veces la justicia ó la importancia de la causa se recomiendan por sí mismas, y el auditorio se manifiesta decididamente dispuesto á favor del orador ó del defendido; otras veces la brevedad del tiempo ó la impaciencia de los oyentes aconsejan que sin preámbulo se entre de lleno en la cuestion, y otras, finalmente, la poca importancia de la causa excluye toda clase de aparato oratorio. Los antiguos

Biblioteca Nacional de España

lo emplearon muchas veces sin necesidad y solo por via de ornato. A esta circunstancia y al valor excesivo que los retóricos le han atribuido, son debidos quizás los defectos en que con tanta frecuencia incurren los que se imponen la obligacion de encabezar sus discursos con un exordio en forma.

En el foro moderno poco caso se hace del exordio; en los discursos políticos no se le da tampoco la extension que tenia en la antigüedad; y los modelos, segun Marmontel, más debemos buscarlos en Tucídides y Tito Livio que en Ciceron y Demóstenes. El aparato del exordio, dice el citado autor, parece reservado en el dia para la oratoria del púlpito; y generalmente se reduce á una explanacion del texto, y á su aplicacion al asunto que se trata de profundizar, ó al personaje que se va á ensalzar. En la oratoria académica se emplea con la misma frecuencia que en la sagrada.

§. 589.

El exordio, aunque sencillo y tranquilo, debe ser importante en el fondo y correcto en la forma; de otro modo, empezaria el orador por causar una mala impresion, que en lo sucesivo difícilmente conseguiria borrar. Al principiarse el discurso, como están los ánimos sosegados y sobre sí, se notan los menores defectos. Debe evitarse, por otro lado, ocultar el arte, porque, además de que en todas ocasiones desagrada la falta de naturalidad, se oiria con prevencion y recelo la palabra del orador: *ut videamur accurate non callide dicere.*

Los mas célebres oradores de la antigüedad llevaban aprendido literalmente el exordio. Los muchos exordios sueltos que nos quedan de Demóstenes dan lugar á creer que, al presentarse este célebre orador al público, tenia preparadas de antemano algunas introducciones, para hacer uso de la que mas le conviniese.

§. 590.

Tambien debe el exordio guardar proporcion con las demás partes del discurso, de la misma manera que la cabeza de una estatua debe guardarla con el cuerpo. Y no basta que sea proporcionado por lo que respecta á la extension material, sino que debe guardar íntima relacion con el asunto; debe nacer, como dicen

Biblioteca Nacional de España

los preceptistas, *ex visceribus rei*. Es cierto que puede tomarse de la persona del adversario, de la del cliente, de la del mismo orador, ú otra cualquiera, y á veces de alguna circunstancia local ó de tiempo, de alguna sentencia, ó de algun error proferido por el contrario; pero en todos estos casos deben exigirlo el asunto ó las circunstancias. Ya se dijo á su debido tiempo que en la oratoria todo debe tenerse en cuenta; que además del asunto mismo, debe atenderse mucho á las personas y circunstancias.

Sed oportet, ut ædibus ac templis vestibula et aditus, sic causis principia pro portione rerum præponere. Itaque in parvis atque infrequentibus causis ab ipsa re est exordiri sæpe commodius. (Cic., *De orat.*, II, 79.) Al hablar en el tratado *De inventione* de los exordios viciosos, cita Ciceron el demasiado extenso (*longum*); defecto en que se incurre con suma frecuencia por los que sin discernimiento se dejan llevar del deseo de *quedar lucidos*. *Hæc autem (principia) in dicendo non extrinsecus alicunde quærenda, sed ex ipsis visceribus causæ sumendæ sunt.* (Cic., *De orat.*, II. 78.) Para no faltar á esta regla aconseja que antes de pensar en el exordio se medite y considere la causa en toda su extension. Confiesa en otro lugar, y lo mismo dice Pascal, que el exordio era lo último que componia. *Nam si quando id primum invenire volui, nullum mihi occurrit, aut nugatorium, aut vulgare, atque commune.* (*De orat.*, II, 77.)

Deben evitarse, por consiguiente: 1.°, el exordio que no forme un todo compacto con las demás partes del discurso (*separatum*); 2.°, el que puede acomodarse á muchos asuntos (*vulgare*); 3.°, el que lo mismo puede aplicarse á la causa del adversario que á la nuestra (*commune*); 4.°, el que con lijeras alteraciones puede convertirse contra nosotros mismos (*commutatio*). (Cic., *De invent.*, I, 18.)

Los exordios tomados de circunstancias imprevistas, ó del discurso del contrario, producen grande efecto, y por lo mismo que deben improvisarse, hacen que se forme un elevado concepto del ingenio del orador. Como ejemplo del exordio tomado de una circunstancia local, pueden verse el de la oracion *pro Cælio*, y el que pronunció S. Pablo ante el Areopago cuando este tribunal mandó arrestarle para que le instruyese en la nueva religion. (*Acta apost.*, XVIII, 22.)

§. 591.

El exordio es de cuatro especies: *simple*, *por insinuacion*, *pomposo* y *vehemente* ó *ex abrupto*. El *simple* es el que está sujeto á las reglas generales que acabamos de exponer: á esta clase

Biblioteca Nacional de España

pertenecen la mayor parte de los de Demóstenes, y puede servir de modelo el de la tercera *filípica*. Los otros tres son excepciones de las reglas generales anteriormente sentadas. En el exordio por *insinuacion* entramos en caminos escondidos para llegar mas tarde, pero con mas seguridad, al término del viaje; son buenos ejemplos el de la oracion *pro Milone* y el exordio del discurso de Deséze en defensa de Luis XVI. Cuando la solemnidad del lugar y de las circunstancias, la elevacion del asunto, la dignidad del orador y de los oyentes así lo exigen, se empieza ya en el exordio con el estilo pomposo y elevado que debe dominar en todo el discurso; así lo hizo Bossuet en la oracion fúnebre á la muerte de la reina de Inglaterra. El exordio *vehemente* ó *ex abrupto* solo puede emplearse cuando los ánimos están vivamente afectados, en cuyo caso el orador debe ser fiel intérprete de las pasiones del auditorio. La última vez que Catilina tuvo la osadía de presentarse al Senado, siendo notorios sus criminales proyectos, excitó un movimiento de indignacion en el concurso, y todos los senadores se apartaron de su lado con horror. En estas circunstancias críticas levántase el Cónsul, y con la fuerza del rayo lanza contra el enemigo de la república aquella terrible apóstrofe, tan conocida y universalmente celebrada: *Quousque tandem abutere, Catilina*, etc.

Ciceron y Quintiliano hablan tan solo del exordio simple (*principium*), y del exordio por insinuacion (*insinuatio*).

b). — PROPOSICION Y DIVISION.

§. 592.

La *proposicion* es la enunciacion clara, sucinta, sencilla, precisa y completa del asunto de que se va á tratar. Es simple ó compuesta: *simple* cuando no encierra mas que un solo punto, v. gr.: «La religion es nuestro mayor consuelo en las adversidades;» *compuesta* cuando abraza dos ó mas puntos, como la siguiente de la oracion *pro Archia: Quod si mihi a vobis tribui concedique sentiam, perficiam profecto, ut hunc Archiam Licinium non modo non segregandum, cum sit civis, à numero civium, verum*

Biblioteca Nacional de España

etiam, si non esset, putetis adsciscendum fuisse. Pero debe notarse que existe siempre, expresa ó tácita, una proposicion que predomina sobre las demás y que da unidad al discurso.

Jamás debe omitirse la enunciacion directa ó indirecta del asunto ó cuestion; pero á veces no se reduce á una forma determinada y concisa, y en este caso puede decirse que el discurso carece de proposicion. No conviene hacerlo cuando se trata de un punto cuestionable, y por esto Aristóteles asienta que la proposicion es parte esencial del discurso. Quizás convendria no considerarla como parte del discurso, sino como la síntesis, como la expresion mas general y mas breve del conjunto, del todo. Parece natural que la proposicion se coloque despues del exordio, á pesar de que muchos la colocan, y dicen que debe colocarse, despues de la narracion. En los informes forenses se repite al fin del discurso y en forma de peticion.

§. 593.

Cuando la proposicion es compuesta, ó cuando, siendo simple, debe ser probada de distintos modos, tiene lugar la division (*partitio*), que es la enunciacion formal de los varios puntos que el asunto comprende, y de los cuales trata el orador separadamente y siguiendo el mismo órden con que los enunció. Pudiendo constar las partes de l division de dos ó mas puntos que exijan diversos capítulos de prueba, son indispensables á veces otras divisiones inferiores, que reciben el nombre de *subdivisiones*, y se colocan despues de la proposicion, ó mejor al principio de cada una de las partes principales á que respectivamente dicen referencia.

La proposicion, la division y las subdivisiones son como el esqueleto del discurso. En todos los discursos existen, y existen en toda obra metódicamente ordenada; la diferencia está en que se ocultan mas ó menos, segun convenga que se descubra ó no la parte debida á la reflexion. Por consiguiente, la division, lo mismo que la proposicion, mas bien que parte del discurso, es la delineacion del todo.

§. 594.

Las divisiones y subdivisiones deben reunir las mismas cualidades que la proposicion; deben ser claras, breves, sencillas, precisas y completas ó íntegras. Deben además ser *unas*, refi-

Biblioteca Nacional de España

riéndose á un solo objeto, y considerándolo además bajo un solo punto de vista; deben ser *distintas*, ó en otros términos, ningun miembro de la division debe estar comprendido en otro. Conviene además que entre los distintos miembros se observe la gradacion conveniente, y que sea tan natural, que parezca que el asunto se divide por sí mismo, y no que se quiebra violentamente: *dividere, non frangere*.

La oracion *pro lege Manilia* es un excelente modelo, donde se puede estudiar con fruto el arte de clasificar y ordenar la materia del discurso.

§. 595.

Cuando las divisiones reunen las cualidades indicadas, trazando al entendimiento un camino fijo, dan seguridad al raciocinio, y haciendo visible el método, difunden por el discurso una luz brillantísima, fijan la atencion del oyente y sostienen su memoria; sirven de punto de descanso, é indicando el espacio que debe recorrerse, además de aliviar la atencion, permiten ver mas claramente el conjunto del discurso y la relacion mútua de sus partes. La proposicion indica el término del viaje; las divisiones y subdivisiones son como las lápidas miliáreas puestas á la orilla del camino. Las divisiones tienen tambien sus inconvenientes: esclavizan el entendimiento, cortan el vuelo á la imaginacion, y con su aparato didáctico hacen frio y muchas veces afectado el discurso. Finalmente, si no se emplean con tino y mesura, producen confusion y entorpecimiento. *Confusum est quidquid in pulverem sectum est*. Cuanto mas poético y animado debe ser el discurso, mas deben evitarse las divisiones formales, propias mas bien de los asuntos complicados y que requieren tranquilidad de espíritu.

Recte habita in causa partitio illustrem et perspicuam totam efficit orationem. (Cic., *De invent.*, I, 22.) *Qui recte dicserit, nunquam poterit in rerum ordine errare.* (Quint., XI, 2.) *Sed, ut non semper necessaria, aut utilis partitio est, ita oportune adhibita plurimum orationi lucis et gratiæ confert: neque enim solum id efficit, ut clariora fiant, quæ dicuntur, rebus velut ex turba extractis, et in conspectu judicum positis; sed reficit quoque audientem certo singularum partium fine; non aliter, quam facientibus iter,*

Biblioteca Nacional de España

multum detrahunt fatigationis notata inscriptis lapidibus spatia. Nam et exhausti laboris nosse mensuram voluptatis est, et hortatur ad reliqua fortius exsequenda, scire quantum supersit, nihil enim longum videri necesse est, in quo, quid ultimum sit, certum est. (QUINT., IV, 5.)

Fenelon no condena de un modo tan absoluto como supone Blair el uso de las divisiones, sino el abuso que en sus tiempos habia introducido el predominio de la filosofía escolástica. Véase en qué términos censura una division defectuosa por sus antítesis simétricas y afectadas. «Cuando se divida, es preciso dividir naturalmente, es preciso que el mismo asunto presente hecha la division: una division que esclarezca, que ordene las materias, que se recuerde fácilmente y que ayude á recordar lo demás; una division, en fin, que manifieste la grandeza del asunto y de sus partes. Todo lo contrario se observa en la presente: en ella se ve á un hombre que lo primero que se propone es deslumbraros, que os presenta tres epígramas ó tres enigmas, que los vuelve y revuelve con sutileza, y de modo que parece estar haciendo juegos de manos.» (*Primer dial. sobre la elocuencia.*)

Platon decia que seria un dios quien supiese definir y dividir perfectamente. Para conocer cuán impropias de los discursos apasionados son las divisiones y subdivisiones formales, calcúlese el efecto que producirian en la primera *Catilinaria* las clasificaciones rigorosas de la oracion *pro lege Manilia*. Debe notarse igualmente que á veces, léjos de indicar el camino, conviene ocultarlo.

c). — NARRACION.

§. 596.

Narracion en general es toda relacion de hechos verdaderos ó fabulosos (§. 23); pero concretándonos á la *narracion oratoria*, podemos definirla: «Aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la causa y la consecucion del fin que se propone el orador.» En las memorias y en los discursos del foro se llama simplemente *hecho*. La narracion oratoria se distingue muy principalmente en que, sin faltar por esto á la verdad, el orador realza los hechos mas favorables á la causa, atenuando ú omitiendo los que la perjudican.

La narracion no es esencial en todos los discursos, porque no siempre hay necesidad de referir hechos. En el panegírico y en los discursos forenses es donde tiene mas cabida; sin embargo, en el foro mismo se omite muchas veces en las llamadas cuestiones de derecho. Pero en los casos en que la cuestion versa sobre algun hecho controvertido, como generalmente sucede en las causas criminales, puede asegurarse que es tan importante como la con-

Biblioteca Nacional de España

firmacion misma, porque en ella se contienen los gérmenes de las pruebas. *Omnis orationis reliquæ fons est narratio.* (Cic., *De orat.*, II, 81.)

§. 597.

La narracion debe ser clara (*aperta*), precisa (*brevis*), verosímil (*verisimilis*) é interesante (*jucunda*); cualidades comunes, no solo á todas las narraciones, sino á todas las partes del discurso y á todos los escritos en general; pero que por razon de su importancia y dificultad se mencionan especialmente en este lugar. La narracion de la muerte de Clodio en la oracion *pro Milone* es el modelo que generalmente se cita en las retóricas, y ninguno es, por cierto, tan digno de ser estudiado.

La *brevedad* de que hablan Ciceron y Quintiliano debe traducirse *precision. Nos autem brevitatem in hoc ponimus, non ut minus, sed ne plus dicatur quam oporteat.* (Quint., IV, 2.) Se encarga la *verosimilitud*, á pesar de que deben ser verdaderos los hechos que el orador refiere, porque, como dice muy bien Boileau, hasta lo verdadero puede parecer inverosímil. Para que la narracion sea verosímil, se ha de cuidar mucho de que esté en armonía con el carácter de las personas y las circunstancias de lugar y tiempo, de que se expliquen naturalmente las causas de los sucesos, y no se descubra absolutamente la mas remota señal de artificio. El interés depende de la habilidad en despertar la curiosidad, y en no satisfacerla hasta el fin, así como de las buenas calidades del estilo, que deberá distinguirse generalmente por una moderada elegancia; pero que en algunos casos no excluirá la elevacion ni el patético.

§. 598.

Suele colocarse la narracion despues de la proposicion; pero si antes de referir los hechos conviene entrar en explicaciones ó destruir alguna preocupacion, ó refutar las razones contrarias que hubiesen impresionado muy vivamente el ánimo de los jueces, el orador diferirá la narracion para otro lugar mas oportuno, imitando el ejemplo del orador romano en su defensa de Milon.

No siempre forma la narracion una parte separada del discurso, pues muchas veces conviene dividirla y mezclarla con las pruebas, agrupando al derredor de cada argumento ó de cada uno de los puntos de la proposicion los hechos que con él tengan relacion; y otras veces se dividen los hechos por

Biblioteca Nacional de España

épocas distintas, sin otro objeto, muy frecuentemente, que aliviar la atencion. Ciceron en sus *Verrinas*, sobre todo en el discurso *De signis* y en el *De suppliciis*, nos ofrece un buen ejemplo; tambien merece consultarse con este objeto su oracion *pro Cluentio*.

d). — CONFIRMACION Y REFUTACION.

§. 599.

Se da el nombre de *confirmacion* á la parte del discurso en que se prueba la verdad de la proposicion. Y como en cuestiones difíciles y dudosas, para producir un pleno convencimiento no basta alegar todas las razones que corroboran el punto elegido, sino que es preciso desvirtuar ó destruir las razones contrarias, disipando las dificultades que pudieran suscitarse; de ahí la necesidad de la *refutacion*, parte del discurso íntimamente enlazada con la confirmacion, y que puede considerarse como el complemento de esta.

La confirmacion, no solamente es la parte principal del discurso; es en cierto modo el discurso mismo. En los discursos en que el orador no debe probar nada, aconseja, persuade; y en este caso, las razones que da, las costumbres y las pasiones pueden considerarse como medios indirectos de prueba, como verdaderas pruebas oratorias. Los discursos en que el orador se propone simplemente agradar, ya dijimos que pierden el carácter oratorio, invadiendo mas ó menos los dominios de las composiciones poéticas.

Ciceron hace notar con el buen criterio que le distingue la relacion íntima entre la confirmacion y la refutacion. *Namque una in causis ratio quædam est ejus orationis, quæ ad probandam argumentationem valet. Ea autem et confirmationem et reprehensionem quærit; sed quia neque reprehendi quæ contra dicuntur, posunt, nisi tua confirmes, neque hæc confirmari, nisi illa reprehendas, idcirco hæc et natura, et utilitate, et tractatione conjuncta sunt.* (De orat., II, 81.)

§. 600.

Habiéndonos ocupado en otro lugar de la invencion y eleccion de las pruebas, hablaremos en este de su acertada colocacion y del modo de tratarlas. Hay en el órden de las pruebas una ilacion natural, que tiene su principio en la relacion de las cosas y en la generacion de las ideas, y el orador no puede prescindir absolu-

Biblioteca Nacional de España

tamente ni de esta relacion, ni de esta dependencia. La naturaleza del asunto será pues la que indique la buena colocacion de los argumentos; no obstante, para el mejor acierto, convendrá tener presentes las dos observaciones siguientes:

En primer lugar, no deben mezclarse, sino tratarse con la debida separacion, los argumentos de distinta naturaleza. En un discurso contra el suicidio, por ejemplo, no se presentarán confundidas las pruebas tomadas de la razon ó del derecho natural, las tomadas de la religion y las que se apoyan en las leyes humanas ó en la autoridad de los autores.

En segundo lugar, debe atenderse á sus grados de fuerza, en punto á lo cual opina Quintiliano que solamente es dado establecerse un precepto: *Ne à potentissimis ad levissima decrescat oratio.* (v, 12.)

Sin infringirse esta regla, puede darse á las pruebas dos colocaciones distintas: ó se pasará de las mas débiles á las mas fuertes, observando la progresion rigorosa que exigen muchos retóricos, *semper angeatur et crescat oratio;* ó se adoptará el órden que aconseja Ciceron, y que Quintiliano llama *homérico,* por ser el mismo en que Nestor coloca sus tropas, que consiste en empezar por alguna prueba de importancia para apoderarse desde el principio del ánimo del auditorio, reservando las mas poderosas para el fin, é intercalando entre unas y otras las menos convincentes. En ningun caso, ni aun en el que citan Blair y Hermosilla, de cuando la causa es dudosa, nos parece acertado presentar al frente de todas la prueba principal.

§. 601.

No todas las pruebas deben exponerse de la misma manera ni con la misma extension, supuesto que no tienen por lo general el mismo grado de importancia. Cuando sean fuertes y convincentes, las presentaremos distintamente y separadas unas de otras; el aislamiento redoblará su fuerza. Pero cuando no fueren concluyentes, sino *presuntivas,* es necesario reunirlas para que, prestándose mútuo apoyo, pueda conseguirse con su número lo que no se conseguiria presentándolas separadas y esparcidas. Insistiremos mucho en las primeras, desarrollándolas convenientemente por medio de la amplificacion oratoria, pero sin exceder los límites

Biblioteca Nacional de España

de una ilustracion razonable, y trataremos como de paso de las débiles, presentándolas á media luz. El volúmen de las pruebas, si es lícito expresarnos así, debe estar en razon directa de su peso.

Firmissimis argumentorum singulis instandum, infirmiora congreganda sunt: quia illa, per se fortia, non oportet circunstantibus obscurare, ut, qualia sunt, appareant: hæc, imbecilla natura, muluo auxilio sustinentur. Itaque, si non possunt valere, quia magna sunt, valebunt, quia multa sunt, quæ ad ejusdem rei probationem omnia spectant..... Singula levia sunt, et communia: universa vero nocent, etiamsi non ut fulmine, tamen ut grandine. (QUINT., v, 12.)

§. 602.

Para refutar los argumentos es preciso demostrar que están apoyados en falsos principios, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, ó que se ha dado por cierto lo dudoso, por confesado lo que se disputa, ó por propio de la causa lo que poca ó ninguna relacion tiene con ella. Son excelentes medios de refutacion el hacer resaltar las contradicciones en que hubiese incurrido el contrario, deducir de sus principios consecuencias favorables á nuestra causa, redargüirle con sus propias razones, lo que se llama convertir ó retorcer el argumento (*retorquere argumentum*). Si los argumentos reciben toda su fuerza del arte con que supo exponerlos el contrario, los despojaremos de dicho artificio, siguiendo un camino inverso al trazado para las pruebas. Presentaremos aislados los que de intento se hubiesen agrupado, reduciremos á su menor expresion los que se hubiesen embellecido con las galas de la amplificacion oratoria, ó recibiesen su fuerza de las pasiones. Cuando los argumentos del contrario encierran razones positivas ó sólidas, se hace caso omiso de ellos, ó se tratan muy de paso y con cierto desden, como si no hubiesen llamado la atencion, ó se debilitan por medios indirectos, ya reforzando nuestros propios argumentos, ya concitando los afectos, ya valiéndonos de la ironía ó de algun chiste decoroso, que distraiga al auditorio y desconcierte al contrario.

Biblioteca Nacional de España

Summa denique hujus generis hæc est, ut, si in refellendo adversario firmior esse oratio, quam in confirmandis nostris rebus, potest, omnia in illum conferam tela; sin nostra facilius probari, quam illa redargui possunt, abducere animos à contraria defensione, et ad nostram conor traducere..... confiteorque me, si quæ premat res vehementius, ita cedere solere, ut non modo non abjecto, sed ne rejecto quidem scuto fugere videar; sed adhibere quamdam in dicendo speciem atque pompam, et pugnæ similem fugam; consistere vero in meo præsidio sic, ut non fugiendi hostis, sed capiendi loci causa cessisse videar. (Cic., *De orat.*, II, 72.)

§. 603.

La refutacion no es esencial en todos los discursos, pues no siempre hay razones que combatir. En el foro y en la tribuna política es donde tiene mayor importancia, porque, además de ser generalmente muy cuestionables los puntos que allí se ventilan, el orador tiene que luchar frente á frente con uno ó mas adversarios empeñados, como él, en el triunfo de su opinion respectiva. Muchas veces el orador no tiene necesidad de combatir á un enemigo visible y presente, como sucede en el púlpito; mas no por esto debe prescindir de la refutacion; las preocupaciones, los errores y las pasiones del auditorio son enemigos temibles á quienes debe necesariamente destruir, y es preciso que el predicador oiga sus quejas y sus gritos, que ataque sus artificiosos sofismas, y que descubra la debilidad, la ridiculez ó la mala fe de sus raciocinios.

Pero cuando el orador, tomando el carácter de adversario, argumenta contra sí mismo, tendrá presentes las siguientes advertencias: 1.ª Las objeciones deben desprenderse con tanta naturalidad del asunto mismo, que fácilmente hubiesen podido ocurrir á la mayor parte de los oyentes. 2.ª No han de ser argumentos de poca importancia ni de tan fácil solucion, que necesariamente deban preveerla los oyentes, y al exponerlos se esforzará el orador, no en debilitar su fuerza, sino en aumentarla cuanto sea posible, tanto por no dar señales de desconfianza, como para que la solucion produzca mas efecto. 3.ª La contestacion debe ser convincente y satisfactoria, sin que deje en el ánimo de los oyentes la menor obscuridad ni la menor duda.

La refutacion no ocupa en el discurso un lugar fijo y constante: unas ve-

Biblioteca Nacional de España

ces se antepone á la confirmacion, otras se pospone, y otras la acompaña ó está enlazada con ella. No obstante, si la relacion íntima entre las ideas de la una y las de la otra no exige indispensablemente presentar enlazadas la confirmacion y la refutacion, será preferible colocar la segunda antes que la primera, cuando las pruebas del adversario hubiesen producido una impresion muy fuerte en el ánimo de los oyentes; y se observará el órden inverso, cuando los argumentos contrarios, por su notoria debilidad, diesen campo á una solucion victoriosa y decisiva. En punto al órden que debe observarse en la contestacion de los argumentos, unas veces convendrá seguir el mismo con que los expuso el contrario, y otras convendrá darles una colocacion totalmente distinta. La regla que en este caso debe guardarse es la que hemos dado al tratar de las pruebas; siempre reservaremos para el fin lo que mas favorable sea á nuestra causa.

Sirvan de ejemplos de refutacion, la de Demóstenes en el proceso de la *Corona*, y la de Ciceron en la primera parte de la segunda filípica, principalmente cuando se defiende de haber tenido complicidad en la muerte de César. Tambien pueden consultarse la que Tito Livio pone en boca de Demetrio, rechazando con horror el fratricidio (L. XL, 12, etc.), y la primera sátira de Horacio, en que el poeta deshace los sofismas de la avaricia.

e).—PERORACION.

§. 604.

La *peroracion* (*peroratio*, *conclusio*) es la última parte del discurso; su objeto es reforzar las impresiones causadas, presentar la causa bajo el punto de vista mas favorable, ya recapitulando las principales razones, ya moviendo los afectos. La parte en que se recapitula, recibe el nombre especial de *epílogo* (*enumeratio*), y el de *peroracion*, tomado en sentido estricto, se aplica principalmente á la otra parte en que se concitan é inflaman las pasiones. Dado que el interés de toda obra literaria ha de ir en aumento, y que las últimas impresiones deben dejar el ánimo completamente satisfecho, en la peroracion es donde empleará el orador «los tesoros de la elocuencia». La peroracion no es una repeticion breve y fria de lo que se ha dicho: si no realzase el asunto, si no le presentase de un modo mas interesante, tanto valdria omitirla.

Omnia autem concludenda plerumque rebus augendis, vel inflammando judice, vel mitigando, omniaque quum superioribus orationis locis, tum

Biblioteca Nacional de España

maxime extremo, ad mentes judicum quam maxime permovendas, et ad utilitatem nostram vocandas, conferenda sunt. (Cic., *De orat.*, II, 81.)

Peroratio sequebatur, quam «cumulum» quidam, «conclusionem» alii vocant: ejus duplex ratio est, posita aut in rebus, aut in affectibus: «rerum repetitio» et congregatio (*enumeratio*), *et memoriam judicis reficit, et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiamsi per singula minus moverat, turba valet. In hac, quæ repetemus, quam brevissime dicenda sunt, et, quod greco verbo patet, decurrendum per capita: nam, si morabimur, non jam enumeratio, sed quasi altera fiet oratio: quæ autem enumeranda videntur, cum pondere aliquo dicenda sunt, et aptis excitanda sententiis, et figuris utique varianda: alioqui nihil est odiosius recta illa repetitione, velut memoriæ judicum diffidentis..... At hic* (*in epilogo*), *si usquam, totos eloquentiæ aperire fontes licet. Nam ex his, si bene diximus reliqua, possidemus jam judicum animos: et confragosis, atque asperis evecti, tuto pandere possumus vela.* (Quint., VI, 1.)

§. 605.

Una peroracion en forma no es esencial en todos los discursos, y aun perjudicaria y seria afectada en discursos breves y sencillos; pero una conclusion que satisfaga el ánimo, que redondee, digámoslo así, la obra, es absolutamente indispensable. De otra suerte pareceria que el orador dejó de hablar, mas por pobreza de ideas, que por haber llenado cumplidamente su cometido, y el ánimo del auditorio recibiria la mala impresion, sentiria el vacío del que tiene que dejar la lectura de un drama ó de una novela sin haber llegado al desenlace. La recapitulacion será conveniente en las causas muy complicadas y en las que predomine un estilo templado; en las oraciones de un tono elevado ó vehemente, por regla general, la peroracion deberá dirigirse mas á la fantasía y al corazon que al entendimiento.

2.— ELOCUCION ORATORIA.

§. 606.

La elocucion oratoria goza de un carácter intermedio entre la elocucion poética y la elocucion filosófica ó didáctica. En ella, de la misma manera que en lo tocante al fondo y al plan, se combinan y auxilian mútuamente los dos elementos filosófico y poético.

Biblioteca Nacional de España

La oratoria emplea todos los tesoros de la imaginacion, pero con menos abundancia que la poesía. Como no los emplea con un fin puramente artístico, carecen del valor propio que tienen en las composiciones poéticas, y solo adquieren un valor secundario. Un estilo muy sobrecargado de imágenes seria vicioso en una composicion oratoria. No sucede lo mismo con la sensibilidad que con la imaginacion; las pasiones violentas son mas propias de la elocuencia que de la poesía: el sentimiento poético y el entusiasmo por lo bello se diferencian muchísimo de los tempestuosos afectos que levantan y agitan en el pecho humano los intereses y negocios del mundo: el artista vive en un mundo ideal; el orador en el mundo positivo de los hechos: del poeta se dijo que hablaba el lenguaje de los dioses; del orador solo puede decirse que habla el lenguaje de un hombre superior por su talento y por sus virtudes, pero al fin hombre.

Comparando el lenguaje de Píndaro y Homero con el de Demóstenes, y el de Horacio y Virgilio con el de Ciceron, se notará fácilmente la exactitud de estas observaciones. Y si, además de comparar la impresion total del estilo, vamos recorriendo escrupulosamente las figuras de que con mas frecuencia se hace uso en los discursos y en los poemas, en los oradores veremos predominar, ora las figuras lógicas, ora las patéticas; así como en los poetas notaremos prodigadas con mucha mayor profusion las pintorescas y los tropos. Y hasta en el modo de emplear estas figuras, nacidas de la fantasía, se hallarán nuevamente comprobadas las diferencias antes indicadas: el poeta describe, refiere, compone sin otro objeto que despertar en el corazon el sentimiento poético; el orador se vale de la narracion, de la descripcion, de la comparacion, de la alegoría, etc., como instrumentos de prueba, ó para excitar en el auditorio ciertas pasiones que inclinen su voluntad.

Ciceron, en el *Orator*, despues de haber sentado que en la elocucion oratoria es donde tiene cabida la verdadera elocuencia, y de reconocer que algunos filósofos hablaron elegantemente, continúa: *Tamen horum (philosopherum) oratio neque nervos, neque aculeos oratorios ac forenses habet. Loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt, quam incitare. Sic de rebus placatis, ac minime turbulentis, docendi causa, non capiendi, loquuntur; ut in eo ipso, quod delectationem aliquam dicendo aucupentur, plus nonnullis, quam necesse sit, facere videantur. Ergo ab hoc genere non difficile est hanc eloquentiam, de qua nunc agitur, secernere. Mollis est enim oratio philosopherum, et umbratilis, nec sententiis, nec verbis instructa popularibus, nec vincta numeris, sed soluta liberius. Nihil iratum habet, nihil invidum, nihil atrox, nihil mirabile, nihil astutum; casta, verecunda, virgo*

Biblioteca Nacional de España

incorrupta quodam modo. Itaque sermo potius, quam oratio, dicitur. Quamquam enim omnis locutio oratio est, tamen unius oratoris locutio hoc propio signata nomine est. (ORAT., 19.)

Sigue luego, distinguiendo la elocucion oratoria de la de los sofistas, de la histórica y de la poética.

§. 607.

Estas diferencias se reflejan en el lenguaje: la oratoria emplea voces mas nobles que la prosa vulgar; evita, en cuanto cabe, los términos técnicos; pero repele por otra parte las voces poéticas, y carece de voces peculiares y privativas; no emplea la construccion tímida y llana del estilo didáctico, ni la frase caprichosa y vagabunda de la conversacion; pero tampoco tolera la libertad de hipérbaton del poema, ni una construccion tan esmerada y artificiosa; aprecia la sonoridad de la cláusula, y hace gala de períodos numerosos y rotundos; pero está muy léjos de doblarse al yugo de la versificacion, ni espira tampoco á una armonía imitativa tan rigurosa.

Ciceron, en concepto de algunos, da en ciertas ocasiones demasiada importancia al elemento artístico, principalmente en lo relativo á la construccion y armonía del período. El estilo de Demóstenes es sin disputa mas nervioso y varonil; pero sin ánimo de vindicar ni inculpar al orador romano, nos parece conveniente recordar lo mucho que en este punto influyen en el estilo de la oratoria las circunstancias y gustos del auditorio. En pueblos de imaginacion viva y ardiente la oratoria se adornará de galas poéticas, que serian consideradas como un lujo supérfluo en otros países de razon mas templada. Un pueblo culto exigirá formas artísticas, que tendria por afectacion ridícula un auditorio rude y salvaje.

§. 608.

Por último, la amplificacion es una de las propiedades mas características de la elocucion oratoria. La rigurosa precision de la ciencia ó la concision y rapidez de la frase poética opondrian graves dificultades á la inteligencia del sentido. Las obras destinadas á la lectura permiten la meditacion detenida, las interrupciones, el descanso; en el discurso pronunciado, la atencion debe ser mas sostenida, y el pensamiento de los oyentes se ve precisado á volar

Biblioteca Nacional de España

con la misma ligereza que la palabra del orador. Por otra parte, las obras científicas se dirigen á un público limitado é inteligente, y las materias del poema no ofrecen las dificultades ni la complicacion de las cuestiones que son objeto de la oratoria.

La oratoria permite y exige ciertas explicaciones y repeticiones que serian viciosas en una obra destinada á la lectura. Algunos enumeran la amplificacion entre las partes del discurso, y mas comunmente hablan de ella los retóricos en el tratado de las pruebas, considerándola como un complemento de la confirmacion; pero, segun puede deducirse de lo dicho, es una propiedad general de la elocucion oratoria. Para explicar la diferencia entre el argumento dialéctico y el oratorio, comparaba Zenon al primero con el puño cerrado, y al segundo con la mano abierta. Aristóteles dice que la retórica se diferencia de la dialéctica en que la dialéctica abrevia sus raciocinios y la retórica los extiende. Longino, Ciceron y Quintiliano convienen en asentar que la principal fuerza de la oratoria consiste en la amplificacion. No será inútil recordar que la buena amplificacion no consiste en la superfluidad de palabras ó de cosas frívolas, sino en la abundancia de pormenores interesantes en las imágenes y afectos (§. 227).

3.—PRONUNCIACION.

§. 609.

La *pronunciacion*, que tambien se llama *accion*, consta de dos partes: la *voz* y la *accion* propiamente dicha. La pronunciacion constituye en cierto modo el elemento artístico, material, de la composicion oratoria; es, como dice Ciceron, la elocuencia del cuerpo. Tanta es su importancia, que basta una buena pronunciacion para dar apariencias de bueno á un discurso mediano ó malo; y vice-versa, el discurso mas sublime pareceria detestable en los labios de un orador balbuciente y desairado. Casi todas las propiedades esenciales del estilo son aplicables á la pronunciacion, y principalmente á la voz. La pronunciacion debe ser clara, pura, decente, armoniosa, oportuna, natural. Para proceder con exactitud y método, trataremos primero de la voz, y luego del gesto ó accion.

Est actio quasi corporis quædam eloquentia, quum consiet è voce atque motu..... Nam et infantes, actionis dignitate, eloquentiæ sæpe fructum iu-

Biblioteca Nacional de España

lerunt; et diserti, deformitate agendi, multi infantes putati sunt: ut jam non sine causa Demosthenes tribuerit et primas, et secundas, et tertias actioni. Si enim eloquentia nulla sine hac; hæc, autem, sine eloquentia, tanta est: certe plurimum in dicendo potest. (Cic., *Orat.*, 17.)

En el dia no tiene la pronunciacion la importancia artística que tenia en la antigüedad. En el foro y en la tribuna de nuestros tiempos serian chocantes y ridículos los efectos teatrales que tanto entusiasmaban al pueblo de Grecia y Roma. Ni los acusados rasgan sus vestidos para descubrir las heridas recibidas en el campo de batalla, ni comparecen al tribunal acompañados de sus hijos hambrientos y desvalidos para inspirar compasion á los jueces; ni el orador cuida tanto del arte de mover los brazos, ni llora por cualquier motivo, ni mide con tanta puerilidad los efectos del ritmo y de la melodía. Grande es la distancia que hoy media entre la declamacion dramática y la declamacion ó pronunciacion oratoria.

§. 610.

En cuanto á la voz, debe procurarse *articular bien*, ó pronunciar clara y distintamente las palabras, sin confundir las sílabas y letras de que se componen: *pronunciar correctamente*, no añadiendo ni quitando letras, dando á cada una el sonido y cantidad correspondientes, y cargando, por último, el acento prosódico sobre la sílaba en que debe estar colocado; tomar aliento donde lo permita el sentido, alargando ó abreviando las pausas, segun la mayor ó menor separacion de las ideas; dar, por último, á la voz una *intensidad* ó *volúmen* proporcionado á la localidad. Si además de estas cualidades se da á la voz el tono propio de la lengua (*acento nacional*) y el que exige el sentido gramatical (*acento gramatical ó ideológico*), la pronunciacion será pura y clara.

Nótese que la claridad de la voz mas depende de la buena articulacion que de la intensidad. Algunos oradores gritan desaforadamente, y la mayor parte de sus palabras quedan perdidas; otros, al contrario, levantando regularmente la voz, son oidos á grande distancia, sin que el auditorio tenga que hacer penosos esfuerzos de atencion. Por medio de la pronunciacion, acentuando mas ó menos las sílabas, prolongando ó abreviando los sonidos, elevando ó bajando la voz, variando y modificando delicadamente la entonacion, las pausas y el ritmo, declaramos con mas ó menos energía el valor gramatical de las palabras y frases, y por lo tanto, la importancia ideológica y la mútua relacion de las ideas y juicios expresados.

Biblioteca Nacional de España

Las lenguas se distinguen tanto por su pronunciacion como por sus elementos constitutivos. No pronuncia las vocales un español como un francés; hay un acento provincial, un acento peculiar de ciertas comarcas, de ciertas familias, hasta llegar al acento propio de cada individuo. En estas materias de poco sirven las reglas; todo se debe á la imitacion, y por lo tanto, lo que mas conviene es el trato y frecuencia con las personas que hablan bien.

§. 611.

La armonía de la voz depende, en primer lugar, de su *cualidad ó metal*, y en segundo lugar, de la buena modulacion. La cualidad de la voz, lo mismo que su fuerza ó cantidad, es debida á la constitucion del órgano vocal; sin embargo, puede el arte auxiliar á la naturaleza, ya que no le sea dado suplirla. Entre las distintas claves ó tonos que pueden recorrer hasta las voces menos extensas, elegirá el orador un tono medio: una voz hueca y demasiado grave es obscura y trae consigo cierto aire de pedantería; una voz chillona fatiga al orador y al oyente, y destroza los oidos.

En cuanto á la modulacion, deben observarse las reglas esenciales del ritmo y de la melodia; las mas importantes son la unidad y la variedad. Producen un efecto desagradable las transiciones rápidas de un sonido grave á un sonido agudo, y las salidas del tono dominante: tambien debe evitarse, por no faltar á la unidad, el pasar continuamente y sin motivo de una pronunciacion rápida y atropellada á una pronunciacion embarazosa y lenta. Pero si nos disgustan las discordancias que provienen de la falta de unidad, empalagosos y soporíferos son la monotonía y uniforme acompañamiento que nacen de la falta de variedad en los tiempos y en los sonidos.

Nam vox, ut nervi, quo remissior, hoc gravior et plenior; quo tensior hoc tenuis et acuta magis est: sic ima vim non habet, summa rumpi periclitatur: mediis ergo utendum sonis; hique cum augenda intentione excitandi, cum summittenda sunt temperandi. Nam prima est observatio recte pronuntiandi æqualitas, ne sermo subsultet imparibus spatiis ac sonis..... Secunda varietas, quod solum est pronuntiatio, etc. (QUINT., XI, 3.)

Biblioteca Nacional de España

§. 612.

La pronunciacion, finalmente, debe ser oportuna y natural. Todos los diversos estados del juicio, todos los afectos del alma tienen su tono especial: la intencion con que decimos las cosas, la duda, el convencimiento profundo, la afirmacion, la alegría, la tristeza, el temor, etc., comunican á la voz humana cierta entonacion particular que en el fondo es la misma en todos los idiomas, porque es un eco fiel de la naturaleza; la armonía imitativa, que nace de la estructura material del lenguaje, queda realzada por medio de la pronunciacion oportuna, generalmente denominada *acento oratorio*. Pero el arte debe corregir los extravíos y exageracion de la naturaleza; los gritos discordantes que arranca de un pecho rudo el furor de las pasiones serian altamente impropios del orador. Mas se peca generalmente por apartarse de lo que dicta la naturaleza, equivocando la afectacion ridícula con el verdadero arte; y esto es sin duda lo que ha dado márgen al precepto demasiado absoluto, aceptado sin la prudente reserva en los tratados de retórica, de imitar la naturaleza, dejándose llevar á ciegas de la pasion.

Eadem verba, mutata pronuntiatione, indicant, affirmant, exprobant, negant, mirantur, indignantur, interrogant, irrident, elevant. (Quint., xi, 3.)

Jam enim tempus est dicendi, quæ sit apta pronuntiatio; quæ certe ea est, quæ iis, de quibus dicimus accommodatur: quod quidem maxima ex parte præstant ipsi motus animorum, sonatque vox, ut feritur; sed quum sint alii veri affectus, alii ficti et imitati, veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium: sed carent arte; ideoque sunt disciplina et ratione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, artem habent; sed hi carent natura; ideoque in iis primum est bene affici, et concipere imagines rerum, et tanquam veris moveri: sic velut media vox, quem habitum à nostris acceperit, hunc judicum animis dabit: est enim mentis index, ac totidem, quot illa, mutationes habet. (Quint., eod loc.)

§. 613.

En la *accion* ó gesto hay que considerar la actitud y movimiento del cuerpo, y principalmente el de la cabeza, los brazos y las

Biblioteca Nacional de España

manos, y además, la expresion del semblante, cuya principal fuerza está en los ojos. La accion, complemento de la voz, aumenta y realza la fuerza de la expresion. Basta ella sola para comunicar los afectos mas íntimos y delicados, como lo demuestran la mímica y la pintura; ella descubre y hace visibles, con tanta energía como las inflexiones de la voz, los mas imperceptibles y misteriosos fenómenos del alma, y expresa muchas veces lo que en vano intentariamos expresar por medio de la palabra. La accion debe guardar consonancia con la voz, y por consiguiente, con las ideas y afectos. Debe ser moderada, permitiéndose solamente alguna viveza en los pasajes animados y vehementes, pero nunca hasta el punto de entregarse á movimientos y gestos violentos y descompuestos. En una palabra, en la accion, como en la voz, deben hermanarse el arte y la naturaleza.

Quintiliano (XI, 3) trata de esta materia con extension y sumo acierto. Aunque en algunos puntos sigue á Ciceron, pocos pasajes de las *Instituciones* abundan tanto como este en observaciones delicadísimas y profundas.

CAPITULO III.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA.

§. 614.

La elocuencia, como observa Ciceron, es una. Propiamente hablando, no consta de géneros; mas, como el discurso oratorio se aplica á tan diversos asuntos, y cambia su carácter segun las circunstancias del auditorio, las de tiempo, localidad, etc., de aquí los diversos géneros de oratoria ó de elocuencia, que no son mas que la recta aplicacion de las reglas generales á determinados casos particulares.

Una est enim, quod ego hesterna die dixi, et aliquot locis antemeridiano

Biblioteca Nacional de España

sermone significavit Antonius, eloquentia, quascumque in oras disputationis regionesve delata est. Nam sive de cœli natura loquitur, sive de terræ, sive de divina vi, sive de humana, sive ex inferiore loco, sive ex æquo, sive ex superiore, sive ut impellat homines, sive ut doceat, sive ut deterreat, sive ut concitet, sive ut reflectat, sive ut incendat, sive ut teniat, sive ad paucos, sive ad multos, sive inter alienos, sive cum suis, sive secum, rivis est diducta oratio, non fontibus; et quocumque ingreditur, eodem est instructu ornatuque comitata. (De Orat., III, 6.) *Natura nulla est, ut mihi videtur, quæ non habeat in suo genere res complures dissimiles inter se, quæ tamen consimili laude dignentur.* (Eod., 7.)

§. 615.

Los antiguos dividian las causas (cuestiones finitas) en tres géneros: *demostrativo, deliberativo* y *judicial*. El objeto del *demostrativo* era la alabanza ó la vituperacion; comprendia el panegírico, las acusaciones de crímenes contra el Estado, las felicitaciones, la oracion fúnebre, etc. El *deliberativo*, cuyo objeto era aconsejar ó disuadir, se empleaba en las discusiones ante el Senado ó ante la Asamblea popular. La litigacion de los intereses privados, la acusacion y la defensa, constituian el objeto del género *judicial*. Observa Aristóteles que el género demostrativo trataba principalmente de lo presente, el judicial de lo pasado, y el deliberativo de lo porvenir.

El defecto que por algunos retóricos modernos se ha imputado á esta division puede atribuirse, con mas fundamento, á las posteriormente admitidas. Pocos discursos, es cierto, pueden referirse exclusivamente á un género determinado; mas no por esto dejan de estar perfectamente deslindados el fin y la materia de cada uno de dichos géneros. Fúndase esta division en la naturaleza misma de los principales objetos del pensamiento: la materia del género demostrativo es lo *bello* ó lo *feo*; la del deliberativo, lo *util* ó lo *pernicioso*; la del judicial, lo *justo* ó lo *injusto*, ó mas bien, lo *verdadero* y lo *falso*, puesto que solamente se trata de la aplicacion del derecho constituido. (Cic., *Ad Heren.*, I, 2; y Quint., III, 4.)

§. 616.

Sin negar á la division de Aristóteles el mérito que efectivamente posee, y conformándonos con la doctrina mas admitida por los retóricos modernos, dividiremos la oratoria en *sagrada*, *políti-*

Biblioteca Nacional de España

ca y *forense*. La *sagrada*, inculcando en los ánimos las sacrosantas verdades de la fe y de la religion, se propone guiar al hombre por el recto sendero de la virtud. La *política* tiene por objeto la formacion de las leyes, y se dirige á realizar lo útil y lo bueno en la sociedad civil. La *forense* trata de la aplicacion de la ley á un caso dado.

Estos géneros de oratoria se modifican y confunden; concretándonos á la oratoria política, toma unas veces un carácter didáctico, y otras se convierte casi en forense; lo propio sucede con los demás géneros.

Empleamos la voz *oratoria*, y no la voz *elocuencia*, por ser la primera mas exacta, como fácilmente se reconocerá, recordando las definiciones y observaciones dadas en su lugar correspondiente. A estos tres géneros añaden algunos la elocuencia *académica*, la *militar*, el *panegírico*; y otros la *filosófica*, la *epistolar*, la de la *conversacion*; á este paso, podria aumentarse indefinidamente el catálogo. Del *panegírico* se hablará en la Oratoria Sagrada. En cuanto á la *académica*, los discursos mas importantes que generalmente se comprenden en este género son los elogios: las reglas de estos discursos son las mismas que daremos al tratar de la biografía y del panegírico. Las memorias leidas en las academias y las explicaciones de cátedra, que pueden referirse tambien á la oratoria académica, están sujetas á las condiciones de las obras didácticas, modificadas por las exigencias de la oratoria en general.

I.—ORATORIA SAGRADA.

§. 617.

La *oratoria sagrada* lleva á los pueblos salvajes las primeras semillas de la civilizacion, y en este caso tiene un carácter rudo y eminentemente popular; tal es la elocuencia de los misioneros. Otras veces, en la sencilla aldea, habla á un pueblo ignorante, pero dulcificado por los mas puros sentimientos religiosos, y en cuya oscura conciencia brilla con hermosos resplandores la divina luz de la fe. Otras veces, en las ciudades populosas, ante un auditorio formado de los hombres mas ilustrados y virtuosos, al par que de los mas incrédulos y corrompidos, pinta los desastrosos efectos de las pasiones, la vanidad de la falsa ciencia, la nada de este mundo; levanta el espíritu hasta las celestes moradas de lo

Biblioteca Nacional de España

infinito; sostiene al desgraciado con la esperanza del eterno premio, y aterra al criminal soberbio con la seguridad de tremendas y perdurables penas. En los dos primeros casos basta la elocuencia natural, la elocuencia enérgica y poderosa que infunden la firmeza de la fe y el ardiente fuego de la caridad; en el último es indispensable además la ciencia, es indispensable el arte.

Por lo tanto, fijaremos principalmente nuestra atencion en la oratoria sagrada de los pueblos cultos, en los discursos verdaderamente artísticos, que reciben el nombre general de *sermones*, y los nombres especiales de *panegírico*, cuando se pronuncian en elogio de algun santo, ó de *oracion fúnebre*, cuando se dedican á celebrar las virtudes de algun ilustre personaje que dejó de existir. La instruccion dirigida al pueblo en forma didáctica y sencilla se llama *plática*.

§. 618.

La oratoria sagrada es la mas poética, la mas sublime; su objeto principal es Dios, fuente de toda verdad y de toda belleza; habla de las maravillas de la creacion y de las grandezas y miserias del alma humana; y se dirige principalmente al sentimiento, impresionando enérgicamente la fantasía. Aunque la razon, apoyada en la fe, debe constituir su fundamento, no disputa, porque habla en el nombre del cielo, y se dirige á un pueblo de creyentes; enuncia sencillamente las verdades de la religion, dejando para las obras de controversia y las cátedras de teología las cuestiones árduas, que en el púlpito, además de ininteligibles, serian en extremo enojosas. El discurso sagrado debe, por consiguiente, ser *claro*, ó acomodado á la inteligencia de la generalidad de las personas; *sencillo*, pero no desaliñado; *grave*, pues así lo exige la dignidad del asunto, la del lugar y la de la persona del orador, pero no frio ni monótono; *culto y elegante*, pero sin afectacion, sin ostentacion de ninguna especie, pues seria altamente reprensible en el predicador la menor sombra de arrogancia ó de mundana vanagloria.

Las verdades que constituyen el fondo de la oratoria sagrada son verdades asequibles á todos los entendimientos; verdades mas prácticas que especulativas. El fin principal del predicador es fortalecer las creencias, comunicar

Biblioteca Nacional de España

vigor al sentimiento religioso y moral, encender el amor de Dios y del prójimo, hacer que la religion descienda á las obras, que presida en todos los actos de la vida, que la fe no sea una fe estéril y muerta. En cuanto á la claridad del discurso, debe tenerse presente que si se dirige al literato, se dirige tambien, y con preferencia, á toda clase de personas no ilustradas; pero que tampoco debe repugnar al buen gusto literario por sus formas toscas y descompuestas; que esto seria faltar al decoro y respeto que se merece el elevado ministerio del púlpito, y exponer al ridículo objetos santos y dignos de la veneracion mas profunda. *Volumus non solum intelligenter, verum etiam libenter audiri..... illa eloquentia apud eloquentem ecclesiasticum, nec inornata relinquitur, nec indecenter ornatur.* (S. Agust., *De doct. christ.*, iv.) La gravedad del púlpito desecha el estilo demasiado familiar, y sobre todo el festivo. Faltaria tambien á la dignidad de su ministerio el orador que para conseguir su noble objeto siguiese caminos escondidos y tortuosos; las verdades evangélicas, sean cuales fueren las circunstancias de los tiempos, deben exponerse con franqueza y á la luz del mediodía. Jamás debe la oratoria sagrada transigir con las preocupaciones y errores del auditorio. Tampoco en el templo de Dios, en la cátedra de la virtud, deben presentarse al desnudo ciertos vicios, cuya viva pintura pudiera ser ofensiva á la castidad y á la inocencia.

§. 619.

Pero lo que mas distingue á la oratoria sagrada es la suavidad de afectos, la penetrante uncion, la ardiente caridad evangélica que la embellecen y animan. El orador sagrado habla á los hermanos de su corazon en nombre de un Dios de amor y de una religion de mansedumbre, que al propio tiempo que releva la dignidad humana, enaltece el sacrificio personal y el martirio. No excitará, por consiguiente, la vanidad, la ambicion, la envidia, la cólera, la venganza, ni ningun afecto que suponga la ménor dureza de corazon. Si excita la indignacion contra el vicio, se compadece del malvado, y con lágrimas de afliccion le llama al arrepentimiento. Rarísimas veces sentará bien la ironia en los labios del predicador.

Nada desdice tanto de los humildes sentimientos cristianos como la intolerancia y el furor de que algunos se poseen, movidos por un mal entendido celo religioso. El ódio contra determinadas clases ó personas es indigno de los verdaderos siervos de Jesucristo. Las alusiones políticas, la adulacion servil, todo lo que manifieste apego á los negocios y bienes terrenales, es indecoroso: el buen predicador nunca aparta sus ojos del cielo.

Biblioteca Nacional de España

§. 620.

Creemos que debe evitarse dar á la oratoria sagrada el carácter profano que, con el mas noble intento, le dan algunos de los mas célebres predicadores franceses, y á imitacion suya, los que tambien mas se distinguen en el púlpito español. Ciertas cuestiones mas son para tratadas en los libros y en los periódicos religiosos que en las pastorales y en los sermones. El estilo debe ser enteramente bíblico, y debe rehuir las formas filosóficas y literarias que trae el viento de la moda, y que miran algunos con demasiada predileccion, deseando atraerse los ánimos con atemperarse al gusto de la época, ó queriéndose limpiar quizás de la nota de preocupados.

Nos ha causado siempre un malísimo efecto oir principiar un sermon con la palabra *señores*. Tambien nos repugnan en los labios del predicador ciertas frases que estamos acostumbrados á ver todos los dias reproducidas en los artículos de fondo de los diarios políticos ó en las novelas de los folletines. La oratoria sagrada, tanto por lo que respeta á la disposicion general del discurso, como por lo tocante al estilo, ha consagrado ciertas formas, que no conviene abolir, pues contribuyen á darle un carácter mas elevado y augusto. Generalmente se apoya la doctrina del sermon en un texto del Evangelio, con el cual se principia y termina el exordio; se divide la proposicion en tres partes, y se concluye, si la materia lo consiente, con una peroracion viva y animada y una invocacion á Dios, á la Vírgen ó á los Santos. No deben prodigarse las subdivisiones didácticas y las citas formales de los Libros Sagrados ó de los Santos Padres. El espíritu del Evangelio ha de penetrar en el fondo y en el estilo de todo el discurso, y para esto no es necesario ir ensartando textos y mas textos, con expresion fiel de los libros y capítulos de donde están sacados.

§. 621.

En el orador cristiano deben resplandecer las mas altas virtudes evangélicas; no basta que goce de la opinion de hombre de bien, sino que debe ser un vivo ejemplo de la doctrina que predica; no basta que el auditorio no le odie, es preciso que le ame entrañablemente y le venere como á un digno enviado de Jesucristo.

En cuanto á los conocimientos especiales que debe reunir, el de

Biblioteca Nacional de España

los Libros Sagrados es el primero y principal, y sigue luego el de los Santos Padres. La Biblia y las obras de los Santos Padres, además de enseñarle la moral, que debe constituir el fondo de sus discursos, contribuirán á formar su gusto literario y su estilo. Las vidas de los Santos y la historia eclesiástica, así como los estudios generales, indispensables á todo orador (§. 551), completarán el tesoro de conocimientos de que no puede prescindir quien aspire á formarse en la oratoria del púlpito una merecida y sólida reputacion. El predicador español debe dedicarse con preferencia al estudio de nuestros ascéticos, en cuyas inspiradas obras ostentan sus galas mas espléndidas la elocuencia y la prosa castellanas.

En cuanto á teoría literaria aplicada especialmente á este género de oratoria, en los tratados de S. Agustin, de Fenelon, de Fr. Luis de Granada, de Mably, de Audissio, de Genoude se encontrará cuanto pueda apetecerse; pero la obra que nos parece mas á propósito para formar el buen gusto es el hellísimo cuadro de la elocuencia de los Santos Padres, debido á la elegante pluma de Villemain.

§. 622.

El *panegírico*, cuyo nombre se da por antonomasia al elogio de los Santos, y la *oracion fúnebre*, que no es mas que un panegírico de los hombres ilustres, están sujetos á las mismas reglas. Su objeto es excitar la admiracion hácia lo bueno y santo, ofreciendo un cuadro animado y poético de los grandes hechos y de las grandes virtudes, para que sirvan de ejemplo y estímulo. El panegirista evitará los elogios vagos que no caractericen perfectamente al personaje, y además de presentar los hechos de modo que hieran vivamente la imaginacion y exciten el entusiasmo, procurará que directa ó indirectamente se desprendan lecciones útiles y saludables, reglas generales de conducta, y si es posible, si en la vida del personaje sobresale una virtud, una idea dominante que sea en cierto modo la clave de sus acciones, y por consiguiente, el rasgo mas enérgico de su carácter, hará que esta idea resalte y sea como el centro de gravedad á que tiendan las partes todas de la composicion oratoria. En una palabra, en el panegírico, como en las obras poéticas, lo absoluto, lo indefinido,

Biblioteca Nacional de España

lo general, debe hallarse reflejado en lo relativo, en lo finito, en lo particular. Esta circunstancia es la que da un interés siempre vivo á las oraciones fúnebres de Bossuet.

Los defectos en que mas frecuentemente caen los panegiristas son la exageracion y la vaguedad; lo primero, creyendo suplir por ese medio el entusiasmo, y lo segundo, por falta de conocimiento profundo del personaje. Muchos recorren todas las buenas cualidades que pueden enaltecer al hombre, *llamando á la puerta* de cada lugar oratorio; de lo que resulta que leido un elogio, se han leido todos. Otros se complacen en ensalzar las prendas exteriores, como el nacimiento, la hermosura, las dignidades, las riquezas, que nunca deben ser consideradas mas que como simples instrumentos de hacer el bien, y como graves cargas impuestas al hombre por el Criador. Otros, finalmente, incurren en el feo vicio de la adulacion, y los mas grandes criminales han tenido tambien sus panegiristas.

§. 323.

El siglo IV de la era cristiana es el siglo de oro de la elocuencia sagrada. Atanasio, Gregorio Nacianceno, Gregorio de Niza, y sobre todo, S. Basilio y S. Juan Crisóstomo (Boca de Oro), son las principales lumbreras de la Iglesia griega. En la Iglesia latina se distinguieron S. Hilario, S. Ambrosio, S. Jerónimo y S. Agustin, quien, si como orador adolece de algunos de los defectos de su época, es, por otra parte, uno de los ingenios mas vastos y poderosos que han existido. Viviendo estos célebres oradores en una época de agitacion y de perpétuo combate, toma su elocuencia un carácter fogoso y apasionado; sencillo y popular unas veces, elegante y filosófico otras, y en algunas ocasiones político. Jamás la palabra ha ejercido una influencia tan directa en la vida de los pueblos, ni jamás consiguió la elocuencia tan continuos y difíciles triunfos. En el siglo XI, S. Bernardo, digno precursor de S. Francisco de Sáles, de S. Vicente de Paul y de los ilustres predicadores franceses del siglo XVII, renovó las antiguas glorias de la elocuencia cristiana.

Desde los primeros tiempos de la Iglesia habia ido formándose y creciendo la elocuencia cristiana. Pasando en respetuoso silencio las predicaciones de los Apóstoles, llenas del Espíritu de Dios, S. Bernabé, y S. Clemente, papa,

Biblioteca Nacional de España

en el primer siglo, y en los siguientes S. Ignacio, obispo de Antioquía, y los apologistas S. Justino, S. Clemente de Alejandría, Orígenes, Tertuliano y Lactancio, abrieron la senda á los oradores del siglo IV.

§. 624.

A los franceses se debe indisputablemente la palma de la oratoria cristiana. El sublime Bossuet, el enérgico Bourdaloue, el ingenioso Flechier, el dulcísimo Fenelon, el apasionado Massillon, son los príncipes de la elocuencia sagrada verdaderamente clásica. El P. Avila y Fr. Luis de Granada en España, y Antonio Viera en Portugal, son tal vez los únicos predicadores dignos de figurar al lado de tan sobresalientes ingenios. La oratoria del púlpito en España, á pesar de los numerosos sermonarios arrinconados en nuestras bibliotecas, y de los grandes escritores ascéticos y místicos, honra de nuestra literatura, jamás hizo notables adelantamientos, y desde la época de Paravicino entró tan de lleno en la senda del mal gusto, y llegó á un extremo tan lamentable y ridículo, que inspiró al P. Isla la chistosísima y popular obra de *Fray Gerundio de Campazas*.

Antes de la época de Luis XIV se habian distinguido ya en Francia algunos oradores notables; en el siglo pasado florecieron Neuville, Poulle, Maury y el famoso misionero Bridaine, y en nuestros tiempos Lacordaire, De-Ravignan y el virtuoso Affre se han conquistado una reputacion europea. En Inglaterra John Tillotson y Hugo Blair son los mas notables. En Italia, mas numerosos que en ninguna otra nacion, y eminentes teólogos la mayor parte de ellos, ninguno consiguió extender su reputacion de orador elocuente mas allá de su país ni de su época.

II.— ORATORIA POLITICA.

§. 625.

La *oratoria política*, por razon de la variedad de asuntos que comprende, es la que mas transformaciones recibe, segun las épocas, el auditorio y las circunstancias, y por lo tanto, la que goza de mayor libertad en la forma, la que menos puede sujetarse á reglas, la que abre mas ancho campo á la individualidad del

Biblioteca Nacional de España

orador. Menos ideal y sublime que la sagrada, y no tan severa y compasada como la forense, es mas activa, mas enérgica, mas vehemente. En ningun otro género ofrece el discurso oratorio caractéres tan distintivos, porque las oraciones del púlpito se acercan ya mas á las composiciones poéticas, y las forenses á las obras didácticas. En los encarnizados combates de los partidos y en las graves cuestiones de cuya resolucion dependen la dignidad ó la vida de las naciones, es donde se manifiesta con mas evidencia el carácter apasionado de la oratoria política, porque en asuntos puramente legales ó administrativos, naturalmente es grave, reflexiva, templada, y se reviste á menudo de formas cuasi didácticas.

La oratoria sagrada aparta su vista de los intereses y negocios de este mundo; la forense se limita á los intereses privados; pero en la política se trata de los intereses vitales de las naciones, con los que se mezclan los encontrados intereses de las diversas clases sociales y de los partidos políticos, en que tanta parte toma, por desgracia, mas ó menos encubiertamente, la ambicion personal. Además, en la oratoria religiosa, la verdad y la moral que constituyen el fondo del discurso son invariables y eternas; en la oratoria forense tambien está definida la ley y determinados con precision los principios. En ambos casos no se trata sino de aplicar reglas de conducta, leyes; mas la oratoria parlamentaria se propone fundar la ley misma, y el orador camina sin otro norte ni otro impulso que su razon y sus pasiones.

§. 626.

En las asambleas políticas el auditorio no se encuentra unido por el lazo de las ideas y comunes intereses; antes se presenta dividido en dos ó mas campos, entre los cuales se traban combates de muerte. El orador no habla ante un tribunal superior que se guie por determinados y fijos principios, sino que dirige la palabra á personas iguales en categoría, amigos ó enemigos, á la nacion entera y al mundo civilizado, dividido tambien por las opiniones y *entregado á las disputas*. Nada mas variable é inconstante que las asambleas políticas, sobre todo en tiempos de agitaciones y revueltas. Cuando los partidos están regimentados y obedecen con docilidad á la voz de los caudillos, cuando se cuentan los votos antes de la discusion, la oratoria pierde su influen-

Biblioteca Nacional de España

cia inmediata y directa, y las batallas se convierten en torneos. No obstante, aun en estos casos goza la elocuencia de un poder inmenso, porque contribuye á difundir las ideas políticas, y á modificar, por consiguiente, la opinion pública.

Esta es ocasion de tener presente lo que se dijo en el §. 540 y siguientes acerca del conocimiento que debe tener el orador del auditorio. El pueblo de Aténas, que tanto se distinguió por su exquisito gusto artístico como por su carácter ligero é inconstante, se dejaba arrastrar fácilmente de la palabra de los oradores. Al propio tiempo que un poderoso instrumento político, era allí la elocuencia un verdadero espectáculo. «Ciceron observa que ante el pueblo ateniense no se hubiera atrevido ningun orador á emplear una voz dura ó inusitada. El mas grande y mas austero de los oradores de Aténas, en una causa de elevado interés público, se ve precisado á disculparse de haber faltado á la elegancia ática, y de hacer presente á los atenienses que la suerte de la Grecia no dependia de un gesto oratorio.» (VILLEMAIN.) El pueblo romano, dominador y orgulloso hasta en los tiempos de mas servilismo y corrupcion, exigia que se le hablase de libertad, de gloria, de dignidad nacional. Ciceron, por conocer tan perfectamente como conocia á su auditorio, ha sido inculpado, injustamente quizás, de demasido muelle y adulador. En los tiempos modernos observamos las mismas diferencias: la elocuencia inglesa, conservando su carácter formalista hasta en los momentos en que es revolucionaria; la francesa, ruda, enérgica, salvaje en medio de las tormentas políticas, es en épocas mas bonancibles delicada y culta; fastuosa á veces, pero siempre apasionada; y la española, aunque muy frecuentemente imitadora, enaltece á lo sumo las galas de la imaginacion, la pompa y la armonía del lenguaje y la majestad de la entonacion, habiéndose visto, en ciertas ocasiones, alcanzados los mas brillantes triunfos parlamentarios por los que, mas bien que el renombre de oradores, merecian el diciado de poetas.

§. 627.

Segun se dijo en otro lugar, además del carácter general del auditorio, es preciso tener en cuenta el número de oyentes y su grado de ilustracion; todo lo cual varia tambien en la oratoria parlamentaria mas que en ninguno de los otros géneros, existiendo, bajo este punto de vista, una diferencia notable entre la tribuna antigua y la moderna. Por muy numerosos que fuesen nuestros parlamentos electivos, y por mucha entrada que en ellos se diese á la ignorancia y a las pasiones tumultuosas, nunca igualarian al foro de Roma ó á la plaza pública de Aténas, donde el mas

Biblioteca Nacional de España

insignificante ciudadano podia manifestar su opinion acerca de los negocios mas graves de la república, ante el Senado y el pueblo reunidos Solo en los *meetings* de Inglaterra se conserva una sombra de aquella elocuencia política fogosa y eminentemente popular. En los parlamentos modernos, en los altos cuerpos conservadores, compuestos de personas de edad avanzada, y donde se hallan representadas las mas elevadas clases y dignidades del Estado, la oratoria se reviste de formas mucho mas templadas que en las cámaras populares, donde encuentran eco las aspiraciones de las clases inferiores, así como la fuerza, el brio y la imprevision de la juventud.

§. 628.

Vastos y profundos conocimientos requiere la oratoria parlamentaria, y mas en los tiempos en que se encuentran algo difundidas las luces. Dejando á un lado las infinitas materias que piden estudios especialísimos, y quedan reservadas para ciertos y determinados oradores, las cuestiones de política general, además de los conocimientos teóricos en las diversas y complicadas ramas de las ciencias administrativas y sociales, exigen un perfecto conocimiento del país en que se trata de legislar. La historia, que en los demás géneros puede considerarse como estudio accesorio, es en la oratoria política el estudio principal; porque tan solo en la grande y segura escuela de lo pasado podemos estudiar las causas y efectos de los sistemas, y adquirir una experiencia que no en todas épocas presta fácilmente una larga vida dedicada con asiduidad y talento á los graves negocios del Estado. El orador parlamentario que dirige su vista al porvenir, debe apoyarse continuamente en el firme terreno de lo pasado. «Roma, decia el padre de la elocuencia romana, no es la república de Platon.»

El autor de la oracion *pro lege Manilia*, para hablar con el buen discernimiento que habló en favor de Pompeyo, debió conocer perfectamente el estado de la guerra, lo mucho que importaba á la república el sostenerla, tanto bajo el aspecto económico como por miras políticas y de dignidad nacional; las dificultades que ofrecia, los recursos con que podia contar la república, los recursos del enemigo, las elevadas prendas de un buen general que pudiese

Biblioteca Nacional de España

llevarla á cabo, el carácter y dotes de Pompeyo, el conocimiento de los demás personajes que podian ser útiles, etc.

Sin este cúmulo de conocimientos, un orador de imaginacion y sentimiento, apelando á ideas vagas y triviales, podrá obtener en una asamblea fáciles y efímeros triunfos; pero en este caso, morirán sus obras con las circunstancias que las engendraron, y desaparecerá su prestigio á poco que se fije en ellas la atencion.

§. 629.

Pericles es quizás el mas eminente de cuantos oradores políticos han existido. Por espacio de cuarenta años dominó con su palabra al pueblo ateniense, que le consideraba como la personificacion misma de la elocuencia. Tucídides presenta en resúmen tres de sus discursos, los cuales bastan para confirmar el alto concepto que la antigüedad se habia formado del gran estadista, del ilustre discípulo de Anaxágoras. No siendo posible juzgar directamente á Démades y á Focion, de cuyas arengas no se conserva el mas ligero fragmento, es indudable que no pueden hoy dia presentarse modelos de oratoria política tan perfectos como las *Filípicas* de Demóstenes, y su famoso discurso de la *Corona*, que participa al propio tiempo del género forense. Esquines, digno rival de Demóstenes, escribió tres discursos, que se conservan todavía, y, aunque inferiores á los de su antagonista, merecieron, no obstante, ser denominados *las tres gracias*.

Caton, el censor, y los Gracos, Craso y Antonio, los principales interlocutores de los *Diálogos del orador;* Hortensio, defensor de Vérres; y Ciceron, el autor de la oracion *pro lege Manilia*, de los discursos contra la *ley agraria*, de las *Catilinarias* y de las *Filípicas*, fueron en Roma los mas dignos representantes de la oratoria política, que jamás llegó, bajo el aspecto artístico, al alto punto á que habia llegado en Aténas.

Entre los muchos oradores parlamentarios que en los tiempos modernos se han distinguido, principalmente en Inglaterra y Francia, los que mas se han distinguido por el imperio de su elocuencia son Mirabeau y O'Connell.

La elocuencia política en Grecia fué tan antigua como la república misma: Homero nos describe los consejos en que se discutian los negocios del Estado,

Biblioteca Nacional de España

y es indudable que debieron ser grandes oradores Licurgo, Solon y Pisistrato, Temístocles y Arístides. Cuando Pericles estaba en el apogeo de su gloria, adquirió gran crédito y provecho la escuela de los sofistas, fundada por Gorgias de Leontium y Protágoras de Abdera. Los sofistas, presentándose en el teatro, improvisaban sobre todas las cuestiones que el público les proponia, defendiendo con la misma facilidad el pro y el contra. Sócrates desde un principio se declaró enemigo acérrimo de Gorgias y de sus discípulos, combatiendo sin treguas el escepticismo, el orgullo y la inmoralidad de las doctrinas de esta escuela. Los sofistas dieron vida á los demagogos, entre los cuales manifestó estar dotado de algun talento el ambicioso Cleon. Los oradores que mas se distinguieron á fines del siglo v antes de Jesucristo, fueron Alcibiades y Critias, discípulos de Sócrates, aunque no imitadores de sus virtudes; Antifon, digno amigo de Sócrates y de Tucidides, y por último, Andócides y Lysias, de quien habla Ciceron con sumo elogio. En el siglo siguiente, además de Esquino y Demóstenes, florecieron Isócrates, quien, á pesar de los elogios de los críticos de la antigüedad y de algunos de los modernos, mas se distinguió por la belleza y perfeccion del estilo que por la elocuencia propiamente dicha; Iseo, su rival; Licurgo de Aténas, orador insigne, é íntegro hombre de Estado; Hypérides, Dinarco, Alcidamas, Hegesipo, y finalmente, Démades, de quien se decia, segun refiere Plutarco, que en sus discursos improvisados superaba á Demóstenes y Focion, á quien el mismo Demóstenes llamaba el hacha de sus discursos.

Un siglo despues de haber espirado Demóstenes, el virtuoso y rígido Caton dió fuerte impulso á la elocuencia latina, que desde entonces pudo contar con una série de oradores ilustres no interrumpida hasta Ciceron, el mas grande de todos, y el último. Llenan este glorioso período Servio Sulpicio, Galba, Lelio, Escipion Emiliano, Lépido Porcina, Carbon, Tiberio Graco, su hermano Caio, Emilio Escauro, Rutilio, Cátulo, Metelo, Memmio, Craso, Antonio, Lucio Marcio Filipo, Cotta, Sulpicio, Hortensio y su hija Hortensia, y otros de quienes habla Ciceron en el *Brutus*. De la mayor parte de ellos no quedan mas que incompletos fragmentos, conservados en las obras de historia y de crítica.

En nuestros antiguos concilios y cortes, así como en las demás corporaciones políticas de la edad media, y aun en la misma Inglaterra, no habia adquirido la oratoria parlamentaria la importancia que alcanzó posteriormente desde los tiempos de Cromwell. Burke, Fox, Lord Chatam, William Pitt y Sheridan son excelentes modelos. En Francia los buenos oradores parlamentarios son mayores en número: bastará recordar los nombres de Barnave, Maury, Cazalés y Vergnaud; los de Foy, De-Serre, Decazes, Manuel, De-Vilèlle, Martignac, Périer, Royer Collard y Benjamin Constant; y, finalmente, los de Thiers, Guizot, Berryer, Lamartine, Villemain, etc. El *Libro de los oradores*, de Cormenin, contiene excelentes juicios críticos de estos y otros oradores. No citamos los nombres de los que han adquirido merecida fama en

Biblioteca Nacional de España

la tribuna española, por razones muy fáciles de comprender; debemos decir, sin embargo, que la oratoria parlamentaria es entre nosotros la que puede vanagloriarse de haber hecho mas rápidos y notables adelantamientos.

§. 630.

La elocuencia *militar* y la *periodística* pueden considerarse como dos ramas de la oratoria política. La militar, enérgica y concisa, rehuye toda clase de artificio, ajeno de los campos de batalla: *simpliciora militares decent*. Las arengas de los generales á las tropas eran mas frecuentes en la antigüedad que en los tiempos modernos, y de ello dan vivo testimonio las *conciones* de los historiadores griegos y romanos; sin embargo, cítanse de Condé, de Enrique IV y de otros personajes, elocuentísimos rasgos inspirados en los momentos críticos de la pelea, y no están muy léjos de nosotros los tiempos en que Napoleon enardecia el ánimo de sus soldados con el poder mágico de su palabra.

Los artículos políticos de los periódicos, escritos para ser leidos hoy, y olvidados mañana, emplean formas enteramente oratorias, y pueden considerarse como una ligera modificacion de los discursos parlamentarios.

La prensa periódica en nuestros dias suple en gran parte la tribuna de la antigüedad; efecto debido á los adelantamientos de la imprenta y á la facilidad y rapidez con que se difunden por este medio las ideas. Tiene todas las ventajas y todos los inconvenientes que tenia la oratoria en las repúblicas de Grecia y Roma.

III.—ORATORIA FORENSE.

§. 631.

La oratoria forense, teniendo por objeto la aplicacion de una ley á un caso determinado, es la mas templada, la mas severa, la que presenta un carácter literario mas fijo, la que menos ensanche concede á la libertad artística, y por consiguiente, la mas prosáica. Para fijar la verdad ó la naturaleza del hecho objeto de la cuestion, ha de entrar muy frecuentemente en un cúmulo de empalagosos pormenores, y para hacer la aplicacion de la ley ó principio general al caso particular, al hecho determinado, no solo

Biblioteca Nacional de España

busca todo su apoyo en la fuerza y exactitud de la deduccion, sino que pone grande empeño en hacer claro y patente el encadenamiento de los principios con las consecuencias. Las formas de la argumentacion son mas propias de este género que de otro alguno; por esto en el foro se da tanta importancia á la prueba, y al paso que algunos han negado la existencia de la elocuencia judicial, otros han escrito y dado á luz tratados de lógica forense.

Las cuestiones del foro pueden reducirse á tres clases: cuestiones de *hecho*, cuestiones de *nombre*, cuestiones de *derecho*. En las cuestiones de hecho se disputa sobre la existencia ó no existencia del hecho mismo; en las de nombre, sobre la cualidad ó circunstancias del hecho; en las de derecho, sobre la interpretacion ó aplicacion de la ley. Si se acusa á alguno del crímen de asesinato, puede defenderse, ó negando rotundamente el hecho, ó probando que fué simple homicidio con circunstancias atenuantes, desafío, etc., ó sosteniendo que tenia derecho de cometer la muerte que se le imputa, porque la hizo en propia defensa. Las cuestiones de *tramitacion* y de *competencia* son cuestiones de derecho. Omitimos todo lo relativo á lo que llaman *estados de la causa*, de que tan prolijamente trata Quintiliano en el lib. III, cap. 6 de sus *Instituciones*, por tener un carácter de especialidad, que no corresponde á unos sencillos elementos de literatura general.

§. 632.

La oratoria forense antigua permitia mas animacion, mas vehemencia que la moderna, tanto por el carácter de la legislacion y forma política, que no sujetaban al orador y al juez tan rigorosamente como en nuestros dias al yugo de la ley escrita, dando, al contrario, mas libre campo á la equidad y á los principios generales de jurisprudencia; como por la condicion y número de los jueces, que en ciertas ocasiones pasaban de cincuenta; como tambien por la mayor publicidad de las discusiones.

Los jueces que componen nuestros tribunales son tres, cinco ó pocos mas; deben ser precisamente letrados, fallan por lo que resulta del proceso, formado con toda escrupulosidad, y se ajustan estrictamente á lo que dispone la ley, rectamente interpretada. El juez, por lo tanto, cierra la puerta al odio, á la compasion y demás afectos; su personalidad desaparece; es, como suele decirse, la ley viva (*viva lex*), porque la ley y la razon fria son las que

Biblioteca Nacional de España

absuelven ó condenan. Por lo tanto, el abogado debe principalmente esclarecer el juicio, y no apelar á la imaginacion ni á las pasiones sino en casos especiales, y empleándolas como simples resortes del entendimiento.

Al comparar la oratoria forense antigua con la moderna debe fijarse la atencion en una circunstancia que no siempre se ha tenido en cuenta. La mayor parte de los discursos de los oradores antiguos que han llegado hasta nosotros se refieren á causas importantísimas que se rozan con la política ó que son enteramente políticas. En esta especie de causas, principalmente cuando se ventilan ante el jurado, como las criminales en Francia, y entre nosotros mismos las de imprenta, la oratoria moderna emplea tambien los movimientos apasionados y libres de la elocuencia. Los chistes que inspiraron á Marcial los abogados que elevaban el tono mas de lo conveniente, son la mejor prueba de que en el foro antiguo, lo mismo que en el moderno, las causas de poca importancia debian sujetarse asimismo á un estilo mas templado.

An non pudeat certam creditam pecuniam periodis postulare, aut circa stillicidia affici? (QUINT., VIII, 3.)

§. 633.

En ciertas causas, cuando el entendimiento se pierde entre los mil incidentes en que está envuelto el hecho que se trata de demostrar; cuando la ley, poco definida, se presta á dudas é interpretaciones distintas; cuando la cuestion es verdaderamente dudosa y difícil, y se litigan intereses de grande cuantía, naturalmente se disputa con mas calor, y la elocuencia puede contribuir á desvanecer la perplejidad del entendimiento, que opone entonces firme resistencia á los mayores esfuerzos del raciocinio. Y en las causas criminales, en que se trata de la vida y de la honra de los ciudadanos, en que los hechos y las pasiones se presentan muchas veces con los caractéres mas interesantes y dramáticos, ó cuando gime bajo el peso de una acusacion injusta una persona virtuosa, ó cuando el extravío de una pasion en el fondo grande y legítima fué la que arrastró al crimen, ni el abogado ni los mismos jueces pueden ni deben en tales casos conservar una fria impasibilidad, que rechazan los buenos sentimientos del corazon humano. En estos momentos despliega la elocuencia toda su fuerza, la imagina-

Biblioteca Nacional de España

cion da colorido al cuadro, y la pasion lo anima. Pero se usará de semejantes medios con cierta prudente sobriedad, caminando siempre con paso firme y sin ofuscacion ninguna por el intrincado laberinto de las pruebas.

En ningun otro género de oratoria conviene tener tan presente lo que se dijo en cuanto á la combinacion del elemento científico y poético en el discurso. Proscríbase absolutamente todo lo que tenga el mero carácter de ornato, ó que no sirva sino para conmover. El ornato y la emocion deben ser completamente esclavos del entendimiento, y contribuir siempre á la mayor claridad. El carácter estético de la obra, el interés que se excite pueden contribuir á desvanecer las distracciones, á evitar el fastidio, porque, aunque el juez esté obligado á prestar atencion, no por eso deja de estar sujeto á las debilidades del entendimiento humano. En los países en que un numeroso público asiste á las discusiones forenses, si el abogado echa en olvido que el verdadero auditorio es el tribunal, y que al tribunal es á quien debe exclusivamente dirigirse, es muy fácil que por ganar aplausos incurra en culpables extravíos.

§. 634.

Modifica naturalmente el estilo de la elocuencia forense el carácter y dignidad de la persona que habla. Las palabras del magistrado, en los países en que resume la causa, ó las del ministerio público, que habla en nombre de la ley y defiende los intereses de la sociedad, serán en todas ocasiones mas graves, mas tranquilas que las del abogado. El abogado no olvidará, por su parte, que dirige la palabra á un superior, á un tribunal que administra justicia en nombre del supremo poder del Estado; y por lo tanto, sus palabras serán mesuradas y respetuosas. El ridículo y la ironía no podrán emplearse con tanta frecuencia como en la oratoria parlamentaria, y siempre con la delicadeza y decoro que requiere el augusto santuario de la justicia.

En las causas de imprenta, donde se remueven las pasiones y enemistades políticas, se falta á veces á estas sencillísimas reglas, adquiriendo por este medio los aplausos de los ilusos y fanáticos, al propio tiempo que la severa reprobacion de las personas sensatas y juiciosas. El mismo desagradable efecto produce ver las faltas de atencion y las personalidades que no reparan en emplear ciertos abogados para desacreditar las razones del contrario, así como el poco respeto con que hablan muchas veces de los tribunales inferio-

Biblioteca Nacional de España

res. El calor y nervio de la defensa no deben confundirse nunca con la groseria; el abogado debe hacerse superior á las mezquinas pasiones que levanta el encono en el pecho de los litigantes. La gravedad que debe distinguir á los magistrados no excluye tampoco la elocuencia. «La imparcialidad se prueba por medio de la exactitud y sabiduría del exámen, de la verdad de los motivos, de la sencilla explanacion de las pruebas, y no por medio de la frialdad del discurso. No busqueis mas que la verdad, la justicia, el bien público; vedlo todo y decidlo todo; y luego no hagais á estos grandes objetos la injuria de defenderlos sin afectaros y sin manifestar cuánto os afectan.» (Merlin, *Rep. de jurispr.*, t. VIII.)

§. 635.

Por lo tanto, sin excluir en ciertas ocasiones el ornato ni los afectos, la *solidez*, la *precision* y la *claridad* son las cualidades mas características de los discursos forenses. La *solidez*, porque siempre se trata de un punto controvertido entre dos ó mas partes interesadas, y la victoria es el premio del que prueba mejor. La *precision*, porque la menor vaguedad, la menor duda, origina nuevas cuestiones y produce resultados de suma trascendencia. Deben pesarse muchísimo todas las palabras, si no se quiere dar armas al adversante, y motivos de vacilacion al que ha de pronunciar el fallo. Donde mas indispensable es esta circunstancia, es en la proposicion ó peticion, que debe ser además breve y sencilla; en la determinacion del hecho y las circunstancias, y en los principios generales, leyes y reglas de derecho en que estén fundadas las pruebas. Por último, la *claridad*, porque así lo exigen las materias del foro, embrolladas de suyo, y la multitud y diversidad de negocios que absorben continuamente la atencion de los tribunales. En los discursos forenses se requieren divisiones y subdivisiones rigorosas, transiciones que indiquen el método, y por último, por poco complicado que sea el asunto, se recapitula formalmente y se concluye formulando la peticion. La misma precision y claridad del plan del discurso deben resplandecer en el estilo. El foro pide mayor concision que la tribuna y el púlpito, porque la ilustracion de los jueces, su práctica en el exámen de los negocios y sus mismas ocupaciones, hacen inútil y empalagosa la verbosidad, de que tan frecuentemente adolecen los abogados.

Biblioteca Nacional de España

§. 636.

Casi todos los oradores de la antigüedad se dedicaban indistintamente á la oratoria forense y á la politica, que tenian entonces muchos mas puntos de contacto que en el dia. Pero Roma, la ciudad de los jurisconsultos, tan célebre por sus leyes inmortales como por sus armas, eclipsó en la oratoria del foro las glorias de la que fué su maestra en casi todos los ramos del saber humano. Ciceron en sus oraciones forenses aventaja á Demóstenes, si se exceptúa el discurso *de la Corona*. Las defensas de *Roscio*, de *Archias* y de *Milon* y las *Verrinas*, principalmente los discursos sobre las *Estatuas* y sobre los *Suplicios*, son los modelos mas perfectos que hasta el dia se conocen. Craso, á juzgar por los fragmentos de sus discursos y por los juicios analíticos de Ciceron, si no fué el primero de los oradores forenses, rayó probablemente tan alto como su fiel y constante admirador, y bien podemos decir su discípulo.

En España, dejando aparte algunos notables escritos de fines del siglo pasado, puede asegurarse que la oratoria forense ha nacido en nuestros dias; de suerte que tendriamos que recurrir á los jurisconsultos contemporáneos para encontrar algun dechado digno de imitacion.

Antifon, cuyo retrato nos dejó Tucídides, fué, segun cuenta este historiador, mas bien abogado que orador político. Encima la puerta de su casa habia escrito: *Aquí se consuela á los desgraciados;* y en efecto consagró su vida á la defensa de los que gemian bajo el peso de la acusacion. Atendido el escaso mérito de los discursos que se conservan bajo su nombre, es probable que sean apócrifos, ó que estén redactados y desfigurados por sus discípulos. Iseo, de quien han llegado hasta nosotros once discursos, gozó tambien de gran renombre en el foro, y tuvo la gloria de dirigir los primeros pasos de Demóstenes, y quizás corrigió las primeras producciones con que á la edad de diez y siete años se inauguró este orador célebre, en la causa que promovió contra sus tutores.

Caton fué el primer orador forense que se distinguió en Roma; y puede decirse que desde sus tiempos hasta los de Craso y Ciceron, en medio de tan excelentes jurisconsultos, no apareció en el foro un solo orador notable. Sin embargo, las acusaciones de prevaricacion y peculado, tan frecuentes en Grecia, y mas frecuentes en Roma desde que el tribuno del pueblo L. Pison

Biblioteca Nacional de España

consiguió que se adoptase la ley *de repetundis*, ofrecieron campo á los oradores noveles para conquistarse la reputacion que debia luego elevarle á los cargos públicos. Pero estas oraciones, del género de las *Verrinas* y de las relativas al proceso *de la Corona*, en su mayor parte, mas pertenecen á la oratoria política que á la forense. Ciceron nos dá á conocer el discurso de Craso en defensa de la validez del testamento de *Coponio*, y el del pleito de Cn. Planco contra M. Bruto. Marco Antonio y Hortensio, defensor de Verres, merecen colocarse tambien en primera línea. Además de los citados discursos de Ciceron, son dignos de estudio los pronunciados en favor de *Publio Quintio*, de *Cecina*, de *Cluencio*, de *Celio Rufo*, de *Ligario*, del *rey Dejotaro*, etc. Quintiliano adquirió gran fama de orador forense, mas no nos es dado juzgar de su talento oratorio, puesto que no le pertenecen las declamaciones que en descrédito suyo se le atribuyeron.

En Francia la órden de abogados, que nació ya en los primeros tiempos de la monarquía, ha gozado siempre de una importancia que no ha tenido en ningun otro país, y que ha sido en todas épocas sumamente favorable al desenvolvimiento de la oratoria forense. No creemos oportuno citar los nombres de tantísimos oradores como se distinguieron antes de la revolucion y en las dos épocas posteriores. Para formarse una idea de la oratoria forense moderna bastan los discursos de los Dupin y de Berryer. El que M. Dupin pronunció en defensa de las canciones de Béranger es un dechado de delicadeza y buen gusto.

Biblioteca Nacional de España

SECCION TERCERA.

OBRAS DOCTRINALES.

§. 637.

Comprendemos en esta seccion, dándoles el nombre de *doctrinales*, todas las obras no poéticas destinadas á la lectura. A pesar de su variedad incalculable, se notará, sin embargo, que todas están directamente dedicadas á la enseñanza ó aplicacion de la verdad. Y como las verdades no son mas que hechos debidos á la observacion externa é interna, ó al testimonio humano y divino, ó juicios fundados sobre estos hechos, de aquí dos direcciones distintas del espíritu, y por consiguiente, dos diferentes ramificaciones de la ciencia.

En las *obras históricas* se registran los hechos particulares, en las *científicas* se consignan los hechos generales y los principios. Pero la ciencia ejerce grande influjo en la vida; de la region de los principios y de la abstraccion pura se desciende á las reglas de aplicacion, á los hechos; al lado de las obras *teóricas*, las obras de *práctica*, y por último, las de *educacion*, las de *moral* y las de *crítica*.

Dedicarémos un capítulo especial á las *composiciones históricas*, y tratarémos en otro capítulo de las *científicas y morales*.

Empleamos el nombre de *doctrinales* en un sentido mas lato del que realmente tiene en el idioma; pero que es el que mas se acerca á la idea que nos proponemos expresar. El de *didácticas*, parece que se refiere de un modo

Biblioteca Nacional de España

mas exclusivo todavía á las obras cuyo objeto es la enseñanza de una ciencia ó arte.

Aunque el fin de las obras morales sea la realizacion de lo bueno; como para realizarlo no se hace mas que aplicar las verdades morales, por esto hemos sentado de un modo general que la enseñanza ó aplicacion de la verdad es el fin de todas las obras comprendidas en esta seccion. En cuanto á las históricas, no ofrece ninguna duda que tienen por objeto la enseñanza de verdades concretas ó de hechos verdaderos.

De todos modos, fíjese mucho la atencion en los tres distintos caractéres que predominan mas ó menos en las diversas obras del entendimiento, combinándose de mil maneras distintas. De las verdades particulares y concretas se asciende á las generales y abstractas, y de estas se desciende otra vez á los hechos, á la aplicacion, á la práctica, á la realizacion de lo bueno y lo útil. El empirismo y la rutina pasan de la experiencia á la práctica sin el intermedio de la ciencia.

CAPITULO PRIMERO.

COMPOSICIONES HISTORICAS.

§. 638.

La historia es la narracion fiel de los hechos que han influido en la formacion, progresos, decadencia y destruccion de las naciones y en los destinos de la especie humana en general.

La palabra *historia* deriva de una voz griega que significa *yo inquiero, examino*, y en su acepcion mas lata se ha aplicado al conocimiento de todos los hechos que caen bajo el dominio de la experiencia. *Rerum cognitio præsentium.* Por esta razon se dió el nombre de *historia natural* á la ciencia que tiene por objeto la *descripcion* de la naturaleza. Bacon divide la historia en *civil, literaria* y *natural.*

§. 639.

El fin directo de la historia es instruir, ensanchando el círculo

Biblioteca Nacional de España

de la experiencia. En ninguna época se ha conocido tanto como en este siglo la importancia de los estudios históricos. Es cierto que el célebre Bacon, consecuente con su método filosófico, atrajo sobre dichos estudios las miradas de los inteligentes, y demostró ya la utilidad de una historia literaria; pero debian presenciarse todas las aberraciones del siglo pasado y las utopias del actual, para que fuese apreciada en todo su valor la rica herencia que nos legaron las generaciones pasadas.

Despues de vagar sin norte alguno por extraviadas sendas, la razon humana volvió á sentar su planta en el terreno firme de lo pasado. En política, en jurisprudencia, en literatura, al frente de las escuelas novadoras y filosóficas, aparecieron las escuelas históricas; al lado de los proyectos y vaticinios, las penosas investigaciones arqueológicas y el afan de reconstruir lo que el tiempo habia sepultado en ruinas.

§. 640.

Aunque el fin de la historia sea intruir, no instruye como la ciencia propiamente dicha, cerniéndose en las regiones de lo general y lo abstracto; constituyen su materia los hechos. Ocupa un lugar intermedio entre las obras poéticas y las prosáicas; participa algun tanto de las obras del arte, y por esta razon se ha considerado siempre como uno de los diversos géneros literarios.

Los destinos de los imperios, el encumbramiento y caida de los grandes hombres, las grandes pasiones, los grandes caractéres, son objeto de sumo interés poético; interés que puede aumentar el historiador coordinando bien los materiales, disponiendo artísticamente la obra, haciendo revivir las épocas por la fuerza de la imaginacion, y embelleciéndolo todo con las galas del estilo. Sin embargo, la realidad presenta una porcion de accidentes y pormenores insignificantes de que no puede prescindirse en la historia; la realidad presenta lo prosáico al lado de lo poético, y el historiador debe ceñirse estrictamente á la realidad. El historiador no puede agrupar los hechos á su arbitrio, no puede aumentar ó disminuir su importancia segun convenga, no puede suprimir lo que estorbe, ni suplir lo que falte para acomodarlo todo á un fin determinado; en una palabra, no se halla en las condiciones del poeta épico ó dramático que crean una accion. La historia, por último, no se limita á resucitar lo pasado por medio de la imaginacion; examina, calcula, deduce lentamente cuando se trata de la investigacion de los hechos, y al lado de la descripcion histórica, debe colocar la razon filosófica, la reflexion.

Biblioteca Nacional de España

I.—DIVISIONES DE LA HISTORIA, Y DE SUS DIFERENTES ESCUELAS.

§. 641.

La historia se divide en *universal*, *general*, *especial* y *personal*. La *universal* abraza todos los hechos importantes transcurridos desde la creacion del hombre hasta nuestros dias; la *general*, los de una grande época de la historia universal, ó los de una nacion; la *especial* se limita á un solo periodo ó á un solo acontecimiento; y la *personal* (biografía, vida) es la historia de un solo personaje.

La primera historia universal algo completa, y que ha servido de base á las que posteriormente han salido á luz, es la que se empezó á publicar en Lóndres el año 1736. La de Muller es un modelo de compendio histórico; y la de César Cantú, que tan popular se ha hecho en Europa, puede considerarse como un excelente resúmen de todos los trabajos precedentes, y especialmente de los verificados en los últimos tiempos. Son historias generales el *Curso de historia moderna*, por Schœll, y la *Historia de Roma*, por Tito Livio; historias especiales, *La conjuracion de Catilina*, por Salustio; *La guerra de Granada*, por D. Diego Hurtado de Mendoza, y *La conquista de Inglaterra por los normandos*, de M. Thierry; é historias personales, la de *Cárlos V*, por Robertson, y la de *Cromwell*, por Villemain. Las historias personales de tanta extension como estas no se llaman generalmente biografías ni vidas; la importancia de los personajes hace que el autor tenga que extenderse á retratar principalmente la época. Los *Varones ilustres*, de Plutarco; los *Claros varones de Castilla*, por Fernando del Pulgar, y las *Vidas de españoles célebres*, por D. Manuel Quintana, son modelos de biografías propiamente dichas.

§. 642.

La historia, por razon de la materia, se divide en *sagrada* y *profana*; en *civil*, *científica*, *literaria*, *artística*, etc.

Generalmente se divide la sagrada en *santa*, que es la comprendida en los Libros Sagrados, y *eclesiástica*, que contiene la de la Iglesia desde su fundacion. En los tiempos modernos se han subdividido y circunscrito mucho los trabajos históricos. Casi todas las ciencias, todas las instituciones políticas, todas las sectas, todas las artes y oficios han aspirado á poseer su historia especial.

Biblioteca Nacional de España

§. 643.

Mas importantes son para el literato las diferencias que nacen del fin que se propone el historiador, y del método que adopta al escribir la historia, porque en ellas se funda la diversidad de formas que presentan las obras comprendidas bajo la denominacion general de históricas.

Siendo la base fundamental de la historia la verdad de los hechos, y ofreciendo dificultades inmensas la averiguacion de esta verdad, no solamente cuando se trata de épocas muy remotas, sino tambien con respecto á los mismos hechos contemporáneos, se han escrito obras importantísimas bajo el título de *memorias, antigüedades*, etc., cuyo principal objeto es deslindar los hechos verdaderos de los falsos, mediante muy prolijas y minuciosas investigaciones. Estas obras no constituyen la historia propiamente dicha, pero son los firmes cimientos en que debe descansar. El arte que da reglas para juzgar con acierto de la verdad ó falsedad de los hechos se llama *crítica histórica*.

La crítica histórica supone una porcion de ciencias auxiliares. La *arqueología*, la *epigrafía*, ó arte de conocer las inscripciones; la *numismática*, la *paleografía*, ó arte de leer la escritura y signos de los documentos antiguos; la *diplomática*, que da reglas para el conocimiento de los diplomas y para descifrar su autenticidad; el conocimiento de los archivos, y la *bibliografía*, la *genealogía*, la *heráldica*, ó arte del blason; y por último, la *mitología*, la *filología*, y otras ciencias que son mas ó menos importantes, segun la época que se proponga estudiar el escritor. Las colecciones de Gronevio y Grœvio podrán dar una idea de esta clase de trabajos.

Las *memorias históricas* son discursos didácticos en que se examina algun punto difícil de crítica histórica, ó en que se trata de resolver alguna cuestion de la misma especie. Tambien se da este nombre á los escritos en que los personajes de importancia política dan la explicacion de hechos en que han intervenido ó que han presenciado.

§. 644.

No basta haber descubierto la verdad de los hechos; es preciso ordenarlos, ya con relacion al lugar, ya con relacion al tiempo. Hay obras que bajo la denominacion de *Anales*, *Efemérides*, *Dia-*

Biblioteca Nacional de España

rios, *Crónicas*, no tienen otro objeto que la simple consignacion ó exposicion sencilla de los hechos, descendiendo muchas veces á una abundancia de pormenores, que son de mas utilidad para el anticuario que para el verdadero historiador.

Pertenecen á esta clase los anales por olimpiadas de los griegos, los fastos consulares de los romanos, la mayor parte de las crónicas del bajo imperio y de la edad media; los anales, efemérides y diarios de particulares depositados en los archivos ó publicados; parte de los escritos de la prensa periódica actual, las actas de las asambleas y demás corporaciones, y las colecciones de documentos oficiales y legales. La buena ordenacion, y hasta la averiguacion de los hechos, presuponen el conocimiento de los lugares y tiempos. Por esta razon se ha dicho que la *geografía* y la *cronología* son los dos ojos de la historia.

§. 615.

Pero la historia se propone un fin mas alto que la simple memoria de los hechos; no se contenta con satisfacer la curiosidad, sino que aspira á enseñar y moralizar, haciendo revivir en nuestra imaginacion las sombras de lo pasado, excitando nuestro entusiasmo por todo lo grande, y castigando con el odio de las generaciones los horrendos crímenes que fueron estremecimiento del mundo. Para conseguir este noble objeto, la historia ha seguido dos tendencias diversas, segun las facultades del historiador y el gusto de los tiempos; unas veces predomina en ella la imaginacion, y toma un carácter *pintoresco;* otras veces predomina la razon, y se convierte en *filosófica;* otras, por último, puestos en buena consonancia estos dos elementos, se enlazan con la animada pintura de los sucesos las juiciosas reflexiones del historiador.

De estas diferencias han nacido las distintas escuelas históricas de que vamos á dar una ligerísima noticia.

§. 616.

La escuela *descriptiva* francesa, al frente de la cual está Barante, autor de la *Historia de los duques de Borgoña*, da toda la importancia á la narracion pintoresca de los hechos, admite abundancia de episodios, entra en pormenores que miran con desden

Biblioteca Nacional de España

ciertos filósofos, obra principalmente en la imaginacion y el sentimiento, y siguiendo el ejemplo de la poesía, procura que el lector deduzca por sí mismo las consecuencias y reciba la impresion moral que produce siempre el espectáculo de las acciones humanas.

La historia toma en este caso un carácter novelesco y poético, muy del gusto de la generalidad de los lectores; pero es insuficiente para llenar todo su objeto, porque no todos los lectores se hallan en el caso de comprender la significacion de los hechos, como puede comprenderla el historiador. La escuela descriptiva ha exagerado las palabras de Quintiliano, que la historia se escribe *ad narrandum*, *non ad probandum*, y que se parece á la poesía: *Proxima est poetis, et quodam modo carmen solutum.* La escuela descriptiva, como dice Chateaubriand, hace que desaparezca de la historia del individuo la historia de la *especie*. Barante ha sabido sobreponerse á este defecto.

§. 647.

La escuela *filosófica* hace abstraccion de los hechos secundarios y de los individuos, para fijarse principalmente en las ideas generales, en las instituciones, en todo lo que se llama civilizacion de un país. Entre los antiguos, Tucídides y Tácito fueron los que mas se acercaron á este sistema; entre los modernos, Bossuet, Montesquieu, Ancillon, Guizot y Heeren son reputados por los mejores modelos. La escuela que en Francia se ha llamado *fatalista*, á cuyo frente están M. Thiers y M. Miguet, refiere solamente los hechos generales, y tiene la pretension de permanecer impasible ante el crimen y la virtud. Así como la escuela descriptiva sacrifica la *especie* al *individuo*, esta sacrifica el *individuo* á la *especie*.

En el siglo pasado preponderó en la historia el carácter filosófico, así como en los siglos anteriores habian prevalecido los trabajos de erudicion y las imitaciones de los historiadores romanos. La escuela descriptiva fué una reaccion contra la filosófica del siglo pasado. En Alemania se han manifestado tambien las dos tendencias opuestas. Hegel está al frente de la escuela filosófico-histórica, que lleva el título de *racional*, y dice que la idea crea el hecho. Niebuhr y Savigny son los mas célebres escritores de la escuela histórica ó sobrenatural, que partiendo de los hechos, y reconociendo un órden providencial en el curso de los acontecimientos, desecha toda fórmula filosófica.

Biblioteca Nacional de España

§. 648.

Por último, algunos pensadores atrevidos han considerado la especie humana en general, aspirando á descubrir las leyes inmutables que rigen y gobiernan su desenvolvimiento, y creando de esta manera la ciencia que designan con el pomposo título de *filosofía de la historia*. Aunque S. Agustin en su *Ciudad de Dios*, y Bossuet en su *Discurso sobre la historia universal*, partieron ya de un determinado principio, Vico, el célebre autor de la *Ciencia nueva*, es el verdadero padre de esa escuela, en la que han dado pruebas de elevado talento y de grande imaginacion Ballanche, Herder, Hegel y Krausse.

Las obras de estos autores, al paso que han extraviado deplorablemente á muchos, no han dejado de contribuir al mejoramiento de los estudios históricos. No son historias, pues que en ellas ó se prescinde absolutamente de ciertos hechos importantes, ó se les da tormento para acomodarlos á la teoría del autor.

§. 649.

Ninguno de estos sistemas debe proscribirse, porque se completan mútuamente, y todos se encaminan por distintas direcciones al principal fin de la historia.

Véase cómo opina uno de los jueces mas autorizados, el famoso Chateaubriand: «Si es cierto que al tomar la pluma importa mucho tener algunos principios bien sentados, es ocioso, á mi modo de ver, preguntar cómo debe escribirse la historia; cada historiador la escribe á impulsos de su propio ingenio: uno narra perfectamente, el otro pinta mejor; este es sentencioso, aquel indiferente ó patético, incrédulo ó religioso; todos los modos son buenos, con tal que sean verdaderos. ¡Qué portento seria reunir la gravedad de la historia al interés de las memorias, ser á la vez Tucídides y Plutarco, Tácito y Suetonio, Bossuet y Froisard, y asentar los cimientos de su obra en los principios generales de la escuela moderna! Pero ¿á quién dotó jamás el cielo de un conjunto de talentos, de los cuales basta uno solo para la gloria de muchos hombres? Cada cual escribirá como ve, como siente; no puede exigírsele al historiador mas que el conocimiento de los hechos, la imparcialidad en los juicios, y si es posible, el estilo.»

Solo debemos advertir que, á medida que la historia abandona el campo

Biblioteca Nacional de España

de los hechos para entrar en el de la ciencia ó de la elevada teoría, va perdiendo su verdadero y propio carácter.

II.—DOTES MORALES E INTELECTUALES DEL HISTORIADOR.

§. 650.

Dos calidades morales debe poseer indispensablemente el historiador; la *veracidad* y la *imparcialidad*. Ambas son el fundamento de la historia.

Así lo expresa y explica elegantemente Ciceron en el siguiente pasaje: *Quis nescit primam esse historiæ legem ut ne quid falsi dicere audeat, deinde ne quid veri non audeat, ne qua suspicio gratiæ sit in scribendo, ne qua simultatis? Hæc scilicet fundamenta nota sunt omnibus.*

§. 651.

La *veracidad* consiste en referir los hechos dándoles el mismo grado de probabilidad con que se presentan á nuestro espíritu: los ciertos como ciertos, los dudosos como dudosos. Pero, como la falsedad de los hechos proviene muchas veces de error, y no de mala fe, no cumpliria con sus sagrados deberes el historiador que tomase la pluma, sin haber hecho los estudios é investigaciones indispensables para conseguir el acierto. Si descansa en el dicho de otros historiadores, debe advertirlo, como lo hicieron Tito Livio y Mariana. Podrá ser conveniente que refiera las tradiciones vulgares, cuando lo juzgue á propósito para dar una cabal idea del espíritu de una época ó para explicar ciertos hechos históricos; en tal caso deberá manifestar franca y explícitamente el juicio que hubiese formado de su verdad ó falsedad.

La verdad de los hechos es el carácter distintivo, y en cierto modo constitutivo de la historia. «De la misma manera, dice Polibio, que el instrumento llamado regla no deja de merecer este nombre, sean cuales fueren su longitud y anchura, con tal que su rectitud sea perfecta, y que, por el contrario, ya no es una regla desde el momento en que no es del todo recto; asimismo la historia seria historia aun cuando estuviese desnuda de los adornos que pueden embellecerla, pero deja de serlo en el instante mismo en que se aparta un solo punto de la verdad.»

Biblioteca Nacional de España

§. 652.

A la circunstancia de no poder decir nada falso, *ne quid falsi dicere audeat*, añade Ciceron la de tener el valor de no callar la verdad, *ne quid veri non audeat*. Pero este precepto necesita alguna limitacion: hay hechos muy verdaderos que por su escasa ó ninguna importancia deben omitirse; otros hechos acarrearian graves y quizás inútiles peligros al escritor, sobre todo tratándose de sucesos muy recientes. Si Ciceron hubiese vivido en los tiempos de Tiberio, probablemente habria sido algo menos exigente con el historiador; bien que en semejantes ocasiones mas valiera cerrar los labios ó resignarse á no escribir para sus contemporáneos. Algunos opinan que deben borrarse de la memoria de los hombres ciertos crímenes, cuyo solo espectáculo desmoraliza ó desprestigia venerandas instituciones; mas, si bien es posible que perviertan el sentimiento moral la licencia de Petronio ó la impericia de otros escritores, tampoco debe olvidarse que muchas veces el severo fallo de la posteridad es el único castigo que alcanza en la tierra al crímen triunfante, y que bajo el enérgico pincel de Tácito los vicios mas repugnantes no pueden inspirar otra especie de sentimiento que el de un horror saludable y justo.

En las crónicas se refieren hechos tan insustanciales, que, por mucho que los aprecien los amigos de antigualla y los poetas, no proporcionan ningun fruto al historiador. Sin embargo, tambien puede extraviar el exagerado desprecio de los pormenores, que muchas veces, como Mably lo decia de Voltaire, no es mas que superficialidad é ignorancia.

§. 653.

Si la verdad histórica exige que no se oculten las enfermedades asquerosas del corazon humano, con mas razon condena la omision de las grandes virtudes. Salustio, en su *Conjuracion de Catilina*, faltó gravemente á la verdad histórica, ocultando en las tinieblas la noble imágen del cónsul á quien debió Roma su salvacion.

Biblioteca Nacional de España

La ocultacion de lo bueno y la viva pintura de lo malo es el medio de que se valen el espíritu de partido ó la malicia, para cubrir con la nota del descrédito ó del odio lo que se opone á sus fines. La historia debe tener las mismas condiciones que un proceso bien sustanciado.

§. 654.

La *imparcialidad* consiste en juzgar los hechos sin pasion, *sine ira et studio.* La imparcialidad no exige, como se ha pretendido, que el historiador no tenga patria ni partido, ni amigos ni religion; una imparcialidad de esta especie, que mas bien seria indiferencia ó escepticismo, solo puede caber en un corazon muerto para los mas nobles y generosos afectos. La imparcialidad no excluye el entusiasmo que debe inspirar todo lo bueno, ni la vehemencia y energía con que debe condenarse lo que se conceptúe digno de odio. Basta para ser imparcial una disposicion constante á no infringir los fueros de la verdad y un noble esfuerzo para hacer justicia, aun contra los intereses de la causa que se defiende.

Esta regla de la imparcialidad está contenida tambien en las citadas palabras de Ciceron : *Ne qua suspicio gratiæ sit in scribendo, ne qua simultatis.* Los tiranos han tenido sus aduladores, panegiristas han tenido los excesos revolucionarios del populacho, y no pocas veces los elogios se han comprado con oro. Pero tambien el hombre honrado y entusiasta cede fácilmente á los nobles sentimientos de amistad, de compasion, de patriotismo, y falta á la debida imparcialidad, atenuando ó agravando los hechos. El que hable de una persona querida, como lo hizo Tácito en la *Vida de Agricola*, difícilmente evitará que la indulgencia guíe su pluma, y con mayor dificultad podrá ahogar en su pecho la poderosa voz del amor propio quien, como César, se convierta en historiador de sus propios hechos.

§. 655.

Además de las cualidades morales mencionadas, debe poseer el historiador facultades muy superiores, y reunir un buen caudal de conocimientos, sea cual fuere el género histórico á que trate de dedicarse. En el que se dedica á la investigacion de los hechos deben predominar la memoria, el ingenio, la paciencia de los pormenores, la erudicion. El que pretende sobresalir en la historia

Biblioteca Nacional de España

pintoresca, debe reunir á la imaginacion y sensibilidad del poeta el talento y la calma del filósofo; además del conocimiento directo de los lugares y de las fuentes históricas, necesita hacer profundos estudios en las ciencias morales, políticas y estratégicas, y saber muy á fondo la legislacion y la literatura del pais. Talento observador y profundo, mucha reflexion, facultad de generalizar, un meditado estudio de la historia interna; mas conocimiento de la filosofía, de la legislacion, de la diplomacia, de la economía, de la administracion y de la estadística, que de las batallas y casamientos de príncipes; mas noticias en ciencias y artes, que en arqueología y en materias de erudicion y curiosidad, es lo que indispensablemente necesita quien aspire á sobresalir en la historia filosófica. Por último, la filosofía de la historia está en la cumbre de estos estudios, y si no ha de convertirse en un simple capricho de la fantasía, supone la base de grandes adelantamientos en historia y filosofía, y la aparicion de un verdadero genio.

La historia general de una nacion no puede ser obra de un solo hombre. Los trabajos parciales deben precederla. El que escribe la historia general de un país necesariamente debe descansar en la fe de los que le han preparado el terreno; no puede ser mas que el centro en que converjan los estudios antes dispersos y aislados. Por la imposibilidad de que ningun hombre reuna la suma de conocimientos que supone la historia completa, nos han parecido convenientes y casi necesarios los diferentes caminos hasta hoy dia emprendidos. Basta lo dicho para que se comprenda si es trabajo de poca monta el de una historia universal.

III. — MAXIMAS, DESCRIPCIONES Y ARENGAS.

§. 656.

Las máximas políticas y morales, las reflexiones y los juicios del escritor, constituyen una parte interesantísima de la historia. Las máximas han de ser profundas, sin oscuridad ni énfasis; claras, sin vulgaridad. Deben nacer naturalmente de los hechos, y no ser tan frecuentes que á cada paso interrumpan el curso de la narracion. Blair aconseja que se incorporen artificiosamente en ella, evitando la forma sentenciosa, que da al estilo un aire pedantesco.

Biblioteca Nacional de España

No falta quien opine que en la historia deben suprimirse toda clase de juicios directos, dejando á cargo del lector el formarlos por sí mismo, como se verifica en la poesía; *Nam ipsa narratio*, dice Keckerman, *satis superque laudabit aut vituperabit factorum auctores.* Pero no debe contarse tanto con el talento del lector, ni se busca en la historia el placer de lo bello, sino la instruccion sólida de las causas y resultados de los sucesos. Es excusado advertir que cuanto mas filosófica es la historia, mas importancia van tomando los juicios y reflexiones del autor, y la expresion va cobrando necesariamente un carácter mas didáctico. Tácito es el historiador que mas sobresale por la profundidad de sus máximas y por la habilidad de enlazarlas con la pintura de los hechos.

§. 657.

Las descripciones geográficas, geológicas y botánicas de los diversos países, las de las ciudades y monumentos, las muy extensas y minuciosas de las artes, trajes, usos y costumbres, tienen menos cabida en la historia desde que las ciencias se han subdividido y han fijado de una manera precisa sus respectivos límites, y principalmente desde que la *geografía* y los *viajes* constituyen dos especiales géneros literarios. Sin embargo, la escuela pintoresca describe los fenómenos naturales, como pestes, hambres, erupciones volcánicas, inundaciones; las ceremonias públicas, los acontecimientos políticos, los motines, las batallas, las expugnaciones, los incendios; en cuyo caso, la descripcion, como que se refiere á hechos sucesivos, se acerca mucho ó se confunde con la narracion. Tanto la escuela pintoresca como la filosófica exigen la descripcion de las instituciones, religion, gobierno, carácter; y estas descripciones, por su índole científica y abstracta, apenas se distinguen ya de las reflexiones y consideraciones generales en que consigna el historiador el resultado de sus estudios.

En Heródoto abundan mucho las descripciones geográficas y las de usos y costumbres, porque á un mismo tiempo creó la geografía y la historia. César, Salustio, Tito Livio y antes que todos, Polibio, sobresalen en las descripciones. En las de las costumbres de los germanos manifiesta Tácito la fuerza de su talento observador y profundo. Véanse las descripciones del *incendio de Sagunto* y del *paso del Ródano* en Tito Livio, y la tan celebrada de la *peste de Atenas*, por Tucídides. Las descripciones son parte constitutiva de la historia, y deben excluirse las que no tengan otro objeto que distraer la imaginacion.

Biblioteca Nacional de España

Luciano se burlaba del escritor que describia muy detenidamente el gaban del príncipe y la brida del caballo.

§. 658.

Distinguiéronse algunos historiadores antiguos en la descripcion de los caractéres; y esto dió ocasion á que se considerasen como parte integrante de la historia los retratos de los personajes. La poesía evita las descripciones directas; pero el historiador no se contenta con dar una idea de los caractéres por el medio indirecto de la simple narracion de los hechos; ántes bien por medio de la pintura del carácter explica los resortes de la voluntad, y da en cierto modo la clave de las acciones y de los hechos mismos. La primera condicion del retrato es que sea parecido al original, que esté trazado con pocos y vigorosos rasgos, y que, huyendo de toda vaguedad, presente el lado individual y distintivo del personaje. Algunas veces los historiadores hacen el paralelo entre dos personajes importantes para aumentar el efecto por medio del contraste.

El retrato oratorio admite mas difusion que el histórico. Compárese el de Catilina en la historia de Salustio, con el del mismo personaje en la oracion *pro Cælio*. Pueden verse además el de Aníbal, por Tito Lívio, y los de Percenino, Sallustino, Crispus y Poppea, por Tácito. Para formar un juicio acertado, el historiador tiene mas elementos que el lector; porque prescindiendo de que en la generalidad de los que leen la historia no debe suponerse el mismo grado de capacidad que en el que la escribe, el historiador, por las condiciones mismas del trabajo, examina mas detenidamente los hechos, conoce muchísimos que no tienen cabida en la obra, lee las memorias secretas, examina directamente muchos documentos, y todas estas cosas contribuyen grandemente á que se forme una idea clara de los caractéres. Solo deben retratarse los personajes muy importantes y los secundarios que ofrezcan alguna particularidad, y contribuyan á hacer visible algun hecho digno de notarse, como sucede con el retrato de Sempronia, por Salustio.

§. 659.

Las *arengas* (*conciones*), ó discursos que se ponen en boca de los personajes históricos, son otra de las partes que los admiradores de la antigüedad han considerado esencialísima en la his-

Biblioteca Nacional de España

toria. Mably dice que estas hermosas páginas de la historia son las mas instructivas, porque en ellas se ven retratados los caractéres, se hallan expuestas las causas de los sucesos, los juicios del historiador y las lecciones de moral y política. Opinan otros que son contrarias á la fidelidad histórica, que la gravedad de la historia no consiente pueriles y vanos ejercicios retóricos, y que con el historiador no tiene lugar el tácito convenio de admitir ficciones, que media entre el lector y el poeta. Los historiadores antiguos, principalmente Tucídides y Tito Livio, hicieron mucho uso de este adorno; los historiadores que, como nuestro Mariana, se esforzaron en imitarles, llevaron á un exceso la ridiculez de la imitacion, y en el dia puede decirse que se han proscrito completamente todas las arengas que no se apoyen en algun testimonio fehaciente.

Diodoro de Sicilia fué el único historiador griego que no hizo uso de las arengas; el mismo Dionisio de Halicarnaso, que las condena explícitamente, las empleó en sus *Antigüedades romanas*. Mariana se aficionó tanto á lucir en las arengas las brillantes galas de su ingenio, que en lo mas recio de una batalla interrumpe de pronto la narracion para solazar al lector con una oracion de á página, con su exordio y confirmacion y epílogo, y sus períodos trimembres y cuadrimembres, llenos de rotundidad y armonía. El mismo Tito Livio abusó de las arengas; y en Tucídides son tan frecuentes y extensas, que componen la cuarta parte, é indudablemente la mas importante, de su obra. Por mucho que sea el atractivo que comunican á la narracion las buenas y oportunas arengas, por mucho que puedan contribuir á expresar el espíritu de una época con un fondo extraordinario de verdad, no hay duda que dan á la historia un carácter demasiado oratorio y novelesco.

§. 660.

El historiador se circunscribirá mas en los debidos límites si desecha las arengas ficticias; pero deberá dar cuenta de las que realmente hubiesen pronunciado los personajes principales, insertará íntegras las muy importantes que se hubiesen librado de la voracidad del tiempo, ó reducirá á un discurso breve, significativo y correcto, las que por su extension ó mediana importancia no fueren dignas de ser literalmente transcritas.

Nadie censurará, por ejemplo, á Robertson por la arenga que Cárlos V di-

Biblioteca Nacional de España

rige á su hijo en el acto de la abdicacion. Pero es contraria á la verdad histórica la bellísima oracion de Pacuvio á su hijo Perolla en el banquete celebrado en Cápua el dia de la entrada de Aníbal, y ostensiblemente llena de falsedad la que un historiador francés atribuye á Juana de Arco en el suplicio.

En las épocas parlamentarias, en que la taquigrafía y la imprenta trasmiten á la posteridad los discursos pronunciados en las asambleas, los extractos y fragmentos mas interesantes de algunos de estos discursos deben formar una parte esencialísima de la historia. Así lo han practicado los mejores historiadores de la *Revolucion francesa*, desplegando sumo acierto en esta parte Lamartine en la *Historia de los girondinos*.

IV.—PLAN Y ESTILO.

§. 661.

En pocas obras como en la historia es tan indispensable un plan bien ordenado, para trazar al entendimiento un camino fácil en medio de la multitud y variedad de hechos que comprende. Los hechos están enlazados por relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad, de semejanza, y mil otras que es imposible enumerar. En los anales, por ejemplo, se atiende á las relaciones de tiempo y se ordenan cronológicamente los hechos; otros sistemas dan la preferencia á las relaciones de lugar; pero la verdadera historia debe buscar en el encadenamiento de los sucesos lazos mas íntimos y estrechos, tales como los de causalidad y analogía. La metodología es una de las ciencias que mas han adelantado en los tiempos modernos, y en la historia se notan profundamente grabadas las huellas de este adelantamiento. Por mas que á primera vista parezca que en la historia pintoresca vuela la imaginacion con extraordinaria libertad, en el fondo preside un órden rigoroso, y el entendimiento se encamina al fin propuesto con firme y seguro paso.

Las digresiones propiamente dichas deben excluirse de la historia. Las disertaciones morales ó políticas, las que versan sobre puntos dudosos y complicados deberán relegarse á capítulos especiales ó á los apéndices, para que de este modo no corten el hilo de la narracion. Algunos historiadores alemanes presentan con separacion la historia interna y la externa; la historia de los sentimientos é ideas religiosas, políticas, literarias, mercantiles, etc., y la

Biblioteca Nacional de España

historia de los hechos, procurando que en cada época constituyan el núcleo los principios y hechos que puedan ser considerados como orígen de todos los demás y que en cierta manera dan la explicacion de lo que á los ojos vulgares parece efecto de la casualidad. Ciertas épocas, ciertas naciones se mueven por una idea religiosa, filosófica, mercantil, que todo lo avasalla, que da impulso á todo, que en todo imprime su carácter especial. El método, por consiguiente, debe ser intrínseco; no consiste en vaciar en un mismo molde y por un procedimiento mecánico las séries parciales de hechos que constituyen la totalidad. Las divisiones de libros, secciones y capítulos han de corresponder á la buena clasificacion intrínseca de los hechos y reflexiones del historiador.

§. 662.

La unidad, de que no puede prescindir jamás el artista, puesto que dispone libremente de los materiales, es tambien importantísima en la historia; pero difícilmente podrá sujetarse á ella la historia general, y menos la universal. En la historia, antes que las buenas condiciones del arte, deben ser respetados los fueros de la verdad. Bastarán las unidades parciales de las diversas épocas y el íntimo enlace de una época con otra. La unidad en la historia debe descubrirla, si existe, pero no debe inventarla, el historiador.

En otro lugar dejamos advertido que cuando el historiador aplica los hechos á la demostracion de un principio, fácilmente se deja alucinar por el espíritu de sistema. Algo de verdad hay en lo que se dice, que la historia es un inmenso arsenal que proporciona armas á todos los partidos. Bossuet dió con mucha exactitud á su grande obra histórica el título de *discurso*. Las historias de *Catilina* y *Yugurta* y la mayor parte de las historias especiales conservan la unidad. Tambien se halla observada en la *Retirada de los diez mil*, de Jenofonte, en la historia de Polibio y en la de Tito Livio. Tucídides, por haber faltado á ella, mereció la severa censura de Dionisio de Halicarnaso, que le juzga muy inferior á Herodoto en cuanto á la buena disposicion del plan.

§. 663.

Siendo tan diversos los fines que puede proponerse el historiador, y tantos los modos de escribir la historia, en balde intentaríamos sentar reglas generales acerca del estilo que en ella debe emplearse. Sencillo en los trabajos de erudicion y en los anales,

Biblioteca Nacional de España

grave y algun tanto elevado en las historias de un carácter filosófico, deberá ser pintoresco y animado en las que se escriben á imitacion de los antiguos, variando á proporcion del asunto y de las circunstancias, y desechando siempre las bufonadas con que rebajó la dignidad de la historia uno de los mas célebres escritores del siglo pasado.

Herodoto, Tucidides, Jenofonte y Plutarco en Grecia, y en Roma Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito, son los historiadores que mas se distinguieron por las buenas dotes del estilo. En España, entre las crónicas reales y de sucesos particulares, sobresalen la general de Don Alonso el Sabio, la del Cid y las de Pero Lopez de Ayala, que son como el primer albor de la verdadera historia descriptiva. Fernan Perez de Guzman, Fernando del Pulgar, Hurtado de Mendoza, Sigüenza, Rivadeneyra, Mariana, Moncada, Coloma, Melo y Solís, por su buen estilo histórico, han merecido la honra de ser contados entre nuestros mas insignes escritores clásicos.

CAPITULO II.

OBRAS CIENTÍFICAS Y MORALES.

§. 664.

Fundándose toda ciencia humana en hechos sujetos á nuestra observacion, antes de que nazcan las obras completas y sistemáticamente ordenadas, aparecen otras, en que, con mas ó menos confusion, se registran los hechos observados, y que son como los almacenes ó como los anales y crónicas de la ciencia. En dichas obras andan tambien mezcladas la verdad y la ficcion, hasta que, á fuerza de reiteradas observaciones y de una reflexion profunda, se va depurando la verdad, se clasifican los hechos y se generalizan.

Aun despues de haber adquirido la ciencia un alto grado de perfeccion, es

Biblioteca Nacional de España

necesaria esta clase de obras; bien que en tal caso se descubre ya en ellas la viva influencia del espíritu filosófico. Pertenecen á este género las revistas de noticias científicas, las obras de bibliografía y los diccionarios. Su principal mérito literario, si literario puede llamarse, consiste en lo metódico del plan, y en la claridad, precision, sencillez y hasta sequedad del estilo.

§. 665.

Y como el hombre no puede observar y conocer hechos, sin asociarlos instintivamente, sin abstraer, sin generalizar y sin poner en ejercicio todas las facultades, mas ó menos cultas y poderosas, las semillas de la ciencia germinan en el alma de los mas rudos é ignorantes, y antes de que nazca la ciencia de los sábios, se desenvuelve con vigor y lozanía la ciencia de los pueblos. Las verdades del sentido comun adquieren formas sumamente expresivas, que constituyen los rasgos mas característicos de los idiomas, puesto que son un reflejo del verdadero espíritu nacional. En los pueblos de imaginacion viva, las máximas ó sentencias populares brotan con abundancia, y se revisten de la mas encantadora poesía. La lengua castellana es quizás la mas rica en *frases familiares y refranes*.

Don Juan Iriarte llegó á reunir hasta veinte y cuatro mil refranes, siendo numerosas las colecciones que antes se habian publicado. La mas antigua es la del marqués de Santillana, á la cual siguieron las de Pedro Valles, la de Hernan Nuñez de Guzman, que es la mas conocida; la de Mal Lara y otros. Blasco de Garay publicó tres cartas en refranes, y los refranes dieron vida al gracioso escudero que en la literatura, no ya española, sino europea, será siempre la mas genuina y agradable personificacion de la filosofía popular. Algunas de las citadas colecciones aspiran á un método científico. Don Leon de Castro, á quien encargó el sábio Nuñez la conclusion de su obra, desconoció completamente la importancia del encargo, no acertando á traslucir siquiera las graves consideraciones filosóficas que podria inspirar una coleccion completa y metódica, sobre todo si se hiciese un estudio comparativo con las de otros idiomas. La ciencia popular medra y se rejuvenece todos los dias, sin que logren aniquilarla las elevadas especulaciones de los sábios. Tambien se han entresacado, formándose interesantes colecciones, las sentencias y pensamientos notables de los grandes autores. Las de Publio Sirio se leen con sumo interés, y gozan hoy dia del renombre de que justamente gozaron en la antigüedad. Algunos moralistas franceses dieron una forma sentenciosa á sus obras, presentando en apariencia sus pensamientos como una série de simples

Biblioteca Nacional de España

apuntaciones. Pascal es el gran modelo, y casi puede decirse el creador de este género literario.

§. 666.

Pero la ciencia propiamente dicha, además de un conjunto armónico de hechos generales y principios íntimamente encadenados, supone la plena conciencia del fin. La obra científica requiere, por lo tanto, un sistema; la que careciese de él podria contener mas ó menos elementos para la ciencia, pero no la ciencia misma. La obra científica es producto de la reflexion; el entendimiento debe proceder en ella con paso firme y seguro. La relacion lógica de las partes de la obra entre sí, y su relacion con el fin; el método, en una palabra, ha de ser rigoroso y patente.

La generalizacion y la abstraccion son los grandes elementos de la ciencia.

§. 667.

La ciencia, segun ya lo notó Ciceron, es *una*, porque una es la verdad, que es el fin hácia donde se encamina. Pero como es tan vasto el objeto del conocimiento, y como el poder del entendimiento del hombre es, por otra parte, tan limitado, la ciencia ha tenido que ramificarse, multiplicándose sus divisiones y subdivisiones á medida que, con el transcurso de los siglos, ha ido aumentándose el caudal de los conocimientos humanos.

Hay, por ejemplo, una ciencia de Dios, una ciencia del hombre, una ciencia de la naturaleza; ciencia del hombre considerado como ser espiritual, y ciencia del hombre considerado como ser material; del hombre considerado como individuo, y del hombre en relacion con Dios ó con los demás hombres. No nos toca presentar una clasificacion completa de los diversos ramos de la ciencia, y solo hacemos estas indicaciones para que se comprenda la causa de la division radical de las composiciones científicas, por razon del fondo ó de la materia que abrazan. Bacon fué el primero que presentó una clasificacion filosófica; clasificacion que muchos habian intentado ya, ó presentido.

§. 668.

Las obras científicas se dividen en *elementales*, en *tratados magistrales*, y en *monografías ó tratados especiales*.

Biblioteca Nacional de España

Las obras *elementales* son las destinadas á la enseñanza fundamental y completa de una ciencia. Los *tratados magistrales*, dirigiéndose á las personas que poseen ya los principios cardinales de una ciencia, tienen por objeto la razon y explanacion de dichos principios ó su recta aplicacion á los casos árduos y cuestionables que ofrece la práctica. Las *monografías* comprenden una parte especial, y á veces una sola cuestion.

La idea, bastante generalizada, de que las obras elementales deben contener solamente nociones sencillas y triviales, destituidas de todo espíritu filosófico, es sumamente inexacta, y da lugar á que dichas obras se confundan sin motivo alguno con los tratados *empíricos* que bajo el título de *nociones*, *elementos*, *prontuarios*, *manuales*, *compendios*, salen á luz todos los dias. Una obra elemental debe contener lo mas sustancial, la clave, digámoslo así, de la ciencia que se propone enseñar. El principal objeto de una obra elemental es la educacion del juicio ó del criterio, y la explicacion de la parte técnica. Un libro elemental debe poner en disposicion de comprender las obras mas elevadas y profundas, dando al juicio un punto de comparacion, una pauta, un sistema. Los tratados magistrales, inquiriendo la razon de los mismos principios generalmente admitidos, descubriendo nuevas razones y nuevas reglas, atesorando y ordenando nuevos hechos, tienden á ensanchar el círculo de la ciencia, sosteniendo la viva pugna de las diversas escuelas, y proponiendo ó resolviendo á la luz de la filosofía los mas importantes y espinosos problemas. Las monografías preparan el camino.

§. 669.

La obra elemental debe comprender las bases de un sistema completo, y colocarse en el punto hasta donde ha llegado la ciencia. Por lo mismo que las obras elementales son las mas esencialmente didácticas, son tambien las que requieren una organizacion lógica mas rigorosa y visible, subordinando, sin embargo, el método á la regla de pasar, en cuanto quepa, de lo conocido á lo desconocido, y de lo mas fácil á lo mas difícil. Defínase ó explíquese el sentido de las voces técnicas, y clasifíquese con toda exactitud la materia, dando mas ó menos extension á las partes de la obra para que exteriormente se revelen sus respectivos grados de importancia y su mútua dependencia. Lo principal no debe confundirse con lo accesorio, ni los principios fundamentales deben quedar ahogados bajo el peso de minuciosos pormenores.

Biblioteca Nacional de España

El plan, el estilo, todo debe ser escrupulosamente pesado y calculado. Las digresiones, el ornato poético, y la amplificacion oratoria son un grave defecto en una obra elemental : claridad, exactitud y concision; hé aquí las principales dotes de que debe estar adornada.

El método que proponemos, y que hemos intentado seguir, procurando conformarnos con la práctica mas generalmente observada en la científica Alemania, les parecerá á muchos árido ó insípido; mas es preciso convencerse de que el objeto de las obras didácticas no es dar solaz y descanso al espíritu. La riqueza intelectual no se adquiere sino á fuerza de trabajo, y de un trabajo penoso. El ardiente amor de la verdad, y el placer que su adquisicion lleva consigo, es lo único que puede y debe aliviar la fatiga y sostener el ánimo en una obra verdaderamente científica. Por huir de la que se dió en llamar pedantería, se cayó en la superficialidad y en la vaguedad, que tanta confusion y desórden pueden introducir fácilmente en las ideas, sobre todo en un pueblo que se distinga por su viveza de imaginacion. Acéptanse como principios demostrados las ilusiones de la fantasía, y queriendo evitar la pedantería escolástica, se abre la puerta á la ciega confianza, á la vanidad, á otra especie de pedantería mil veces mas perniciosa y ridícula.

§. 670.

En los tratados magistrales y en las monografías se permite ya mas latitud, tanto en el plan como en el estilo. Supónese conocida la parte técnica de la ciencia, y por consiguiente, puede evitarse sin inconveniente alguno la pesadez de las definiciones y clasificaciones rigorosas, dejando que el sentimiento y la imaginacion alivien de vez en cuando la fatiga del entendimiento. Pero siempre media entre estas obras y las composiciones oratorias una inmensa distancia; en la obra científica cuenta el autor con un público inteligente y reflexivo, que lee la obra con detencion y con ánimo de instruirse, además de que el carácter abstracto de la ciencia es en su esencia muy distinto de las materias que caen bajo la jurisdiccion de la oratoria.

Sin embargo, se escriben obras destinadas á extender y vulgarizar ciertas verdades científicas, poniendo en juego la imaginacion y las pasiones. A medida que esto se verifica, van perdiendo su carácter científico ó didáctico, para acercarse mas ó menos á las composiciones oratorias. Esto se nota en las

Biblioteca Nacional de España

obras de *práctica* ó *aplicacion*, y en las de *crítica*, en las *apologéticas*, y principalmente en los escritos de polémica. Mayor libertad y movimiento en el estilo cabe en otras obras de entretenimiento y curiosidad, muchas de las cuales se rozan con la historia, con la novela, con el apólogo, etc.

§. 671.

En las obras *políticas*, *morales*, *religiosas* y *ascéticas* que se escriben para la generalidad de los lectores, la poesía y la elocuencia tienen mas cabida que en las puramente didácticas, puesto que su principal objeto es, no solo inculcar los buenos principios, sino dar fuerza al sentimiento moral y religioso, excitando el amor y el entusiasmo por lo bueno y lo santo. En muchas de estas obras despliega la elocuencia todo su poder; y las ascéticas, por la naturaleza misma del asunto, se elevan con frecuencia á las regiones de la mas sublime poesía.

El P. Granada, Sta. Teresa de Jesus, Fr. Luis de Leon, Fr. Pedro Malon de Chaide, S. Juan de la Cruz, Marquez, Estella y Zárate, todos escritores sagrados ó ascéticos, elevaron la prosa castellana al mayor grado de esplendidez. Los mas notables de nuestros antiguos escritores políticos son Quevedo y Saavedra.

§. 672.

Finalmente, con el objeto de amenizar la lectura, la ciencia y la moral han empleado, de la misma manera que la poesía, la forma dialogada y la epistolar.

El *diálogo* científico, además de la redundancia que naturalmente exige, ofrece el grave inconveniente de ocultar muchas veces bajo los encontrados razonamientos de los interlocutores, la verdadera opinion del autor; pero, comunicando, por otro lado, á las especulaciones de la filosofía y de las demás ciencias un interés animado y dramático, es sumamente propio para extender y propagar los conocimientos útiles. Platon y Ciceron son los grandes modelos de este género, en que se ejercitaron tambien, pero en obras de menor gravedad é importancia, algunos esclarecidos ingenios españoles.

Ciceron hizo uso del diálogo en las *Tusculanas*, en el libro *De natura deo-*

Biblioteca Nacional de España

rum, en los tratados *De amicitia* y *De senectute*, en los libros *De oratore*, etc. Luciano, á quien imitó Fontenelle, sobresalió en el diálogo burlesco y satírico. En España emplearon el diálogo en materias didácticas y morales Fernan Perez de Oliva, que escribió el *Diálogo de la dignidad del hombre*; Torquemada en su *Jardin de flores curiosas*, Agustin de Rojas en el *Viaje entretenido*, Cristóbal Suarez de Figueroa en *El Pasajero*, y Juan de Guzman y Jimenez Paton en sus tratados de retórica.

Marmontel se muestra poco aficionado al diálogo científico. Fenelon, á cuya pluma se deben los *Diálogos de los muertos* y los *Diálogos sobre la elocuencia*, habla de él con entusiasmo. Despues de ponderar la aridez de la forma enunciativa, continúa: «Al contrario, haced hablar á muchos hombres, observando bien los caractéres; el lector imagina tomar parte en una conversacion, sin acordarse del estudio que está haciendo: todo le interesa, todo aviva su curiosidad, todo le tiene suspenso. Ya experimenta la satisfaccion de adivinar una respuesta y de encontrarla por sí mismo, ya goza del placer de la sorpresa ocasionada por una contestacion inesperada..... Este espectáculo es una especie de lucha, cuyo espectador y juez es el lector.»

§. 673.

Las cartas no merecen el título de composicion literaria si no pasan de una simple y privada confidencia entre amigos. Pero cuando se trata en ellas de algun punto de historia, de artes, de política, de moral, etc., y sobre todo, si se reunen, formando coleccion, las pertenecientes á una misma materia, sin abandonar enteramente la sencillez que requiere siempre la forma epistolar, admiten cierto grado de artificio literario, convirtiéndose ora en breves disertaciones, ora en apasionados fragmentos oratorios ó de un carácter lírico.

Ciceron y Plinio el jóven se distinguieron en el género epistolar, tan felizmente cultivado por los escritores franceses, y en el cual puede la España citar nombres como los del bachiller Fernan Gomez de Cibdarcal, de Fernando del Pulgar, del maestro Juan de Avila, de Sta. Teresa, de Antonio Perez, de Quevedo, del P. Isla, de Cadahalso, de Jovellanos, y de tantos otros autores que fácilmente pudiéramos enumerar.

§. 674.

Los mejores modelos de exposicion didáctica los encontraríamos en los autores modernos. Las ciencias que mas contribuye-

Biblioteca Nacional de España

ron á fijar el método didáctico son la teología, la jurisprudencia y la filosofía; pero en tiempos mas cercanos las ciencias físicas han cooperado muy eficazmente á perfeccionarlo y á generalizarlo. Mas si se prescinde del rigorismo que exige la exposicion científica, y se atiende al carácter literario y al mérito del estilo, ningun escritor moderno puede compararse con Ciceron, y mucho menos con el gran poeta de la filosofía, con el sublime Platon.

FIN.

Biblioteca Nacional de España

ÍNDICE.

INTRODUCCION.

Pág.

Definicion y clasificacion de las obras literarias. 1
Ciencias relativas al estudio de las obras literarias. 3
Definiciones de algunas voces que se emplearán con frecuencia en esta obra. 5
Utilidad de las reglas. 8

PARTE PRIMERA.

DE LA ELOCUCION.

De la elocucion en general. 13
LIBRO PRIMERO.—ANÁLISIS DE LA ELOCUCION. 17
CAPÍTULO PRIMERO. DEL PENSAMIENTO. 20
I. *Análisis del pensamiento.* . . . . . id.
II. *Cualidades esenciales del pensamiento.* 26
CAPÍTULO II. DEL LENGUAJE. 29
I. *De la estructura del lenguaje.* . . . . . id.
1. De las voces. 30
2. De la oracion gramatical. 34
3. De la cláusula. 39
II. *Cualidades esenciales del lenguaje.* 43
1. Pureza. 44
2. Propiedad. 50
3. Armonía. 52
CAPÍTULO III. DE LAS FIGURAS. 62
I. *Figuras de diccion.* 64
1. Figuras de diccion por adicion ó supresion. 65
2. Figuras de diccion por repeticion. 67
3. Figuras de diccion por combinacion. 70
II. *De los tropos.* 74
1. Tropos de diccion. 75
2. Tropos de sentencia. 82

Biblioteca Nacional de España

a). Tropos de sentencia fundados en la semejanza. 83
b). Tropos de sentencia por oposicion ó contraste. 89
c). Tropos de sentencia por reflexion. 92
III. *De las figuras de pensamiento.* 100
1. Figuras pintorescas. . . . . id.
2. Figuras lógicas. 114
3. Figuras patéticas. 125
LIBRO II.—DE LAS CUALIDADES DE LA ELOCUCION. 140
CAPÍTULO PRIMERO. DE LAS CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION. . . 141
I. *Claridad.* . . . . . id.
II. *Precision.* 147
III. *Variedad y unidad.* 150
IV. *Novedad.* 151
V. *Honestidad.* 154
VI. *Oportunidad.* 155
VII. *Naturalidad.* 157
CAPÍTULO II. DE LAS CUALIDADES ACCIDENTALES DE LA ELOCUCION, Ó DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ESTILO. 161
I. *Estilo cortado.* 163
II. *Concision, abundancia.* 164
III. *Energía.* 167
IV. *Viveza, vehemencia, estilo patético.* 170
V. *Sencillez.* 171
VI. *Elegancia, estilo florido.* 172
VII. *Magnificencia, sublimidad.* 175
VIII. *Estilo familiar, jocoso, satírico, humorístico.* 181
IX. *Denominaciones que los retóricos antiguos dieron al estilo.* . . . 183

PARTE SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

Division. 187

SECCION PRIMERA.

Arte poética.

LIBRO PRIMERO.—DE LA POESÍA EN GENERAL. 188
I. *Del fondo de la obra poética.* 189
II. *De la forma de la obra poética.* 192
1. Plan. . . . . id.
2. Elocucion. 195
3. Versificacion. 200
III. *Division de las obras poéticas.* 203
LIBRO II.—DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE POESÍA. 207
CAPÍTULO PRIMERO. POESÍA LÍRICA. . . . . id.
I. *Del poema lírico en general.* . . . . . id.
II. *De las distintas especies de poesía lírica.* 212

Biblioteca Nacional de España

1. Oda. 215
2. Elegía. 221
3. Cancion, letrilla, epitalamio y cantata. 224
4. Epigrama, madrigal, soneto. 229
5. Romances y baladas. 233
Capítulo II. Poesía épica. 237
I. *Epopeya*. . . . . id.
1. Accion épica. 238
a). Unidad. 239
b). Integridad. 241
c). Grandeza. 243
d). Interés. 246
2. Personajes y costumbres. . . . . id.
3. Plan, estilo y versificacion. 252
4. Sucinta noticia de los principales poemas épicos. 253
II. *De otras varias composiciones épicas*. 259
1. Poema heróico. . . . . id.
2. Canto épico. . . . . id.
3. Cuentos. . . . . id.
4. Leyendas. 260
5. Poema burlesco. . . . . id.
III. *Novela*. . . . . id.
Capítulo III. Poesía dramática. 266
I. *Del drama en general*. . . . . id.
1. Accion dramática. 270
a). Verosimilitud. 271
b). Unidad. 272
c). Integridad. 278
d). Interés. 279
2. Personajes y costumbres. 280
3. Plan, estilo y versificacion. 281
II. *De las distintas especies de poemas dramáticos*. 288
1. Tragedia. 290
2. Comedia. 294
3. Drama. 297
Capítulo IV. Poesía didáctica. 299
I. *Poema didascálico*. 300
II. *Poema descriptivo*. 303
III. *Epístola*. 305
IV. *Sátira*. 306
V. *Fábula, parábola, proverbio, metamórfosis*. 309
Capítulo V. Poesía bucólica. 315

SECCION SEGUNDA.

De las composiciones oratorias.

Elocuencia, oratoria, retórica. 318
Capítulo primero. Del orador y del auditorio. 326

Biblioteca Nacional de España

I. *Cualidades del perfecto orador.* 326
II. *Del auditorio.* 333
CAPÍTULO II. DE LA COMPOSICION ORATORIA. 336
I. *Del fondo del discurso oratorio.* . . . . . id.
1. De los medios de convencer. 340
2. De los medios de agradar y conmover. 348
II. *De la forma del discurso oratorio.* 360
1. Plan. . . . . id.
a). Exordio. 363
b). Proposicion y division. 366
c). Narracion. 369
d). Confirmacion y refutacion. 371
e). Peroracion. 375
2. Elocucion oratoria. 376
3. Pronunciacion.. 379
CAPÍTULO III. DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE ORATORIA. . . . . .
I. *Oratoria sagrada.* . . . . . .
II. *Oratoria política.* . . . . . .
III. *Oratoria forense.* . . . . . 39.

SECCION TERCERA.

Obras doctrinales.

CAPÍTULO PRIMERO. COMPOSICIONES HISTÓRICAS. 405
I. *Divisiones de la historia, y de sus diferentes escuelas.* 407
II. *Dotes morales é intelectuales del historiador.* 412
III. *Máximas, descripciones y arengas.* 415
IV. *Plan y estilo.* 419
CAPÍTULO II. OBRAS CIENTÍFICAS Y MORALES. 424

FIN DEL ÍNDICE.

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

BN
BIBLIOTECA NACIONAL
1000554294