

Segundo para la Propiedad intelectual.
1876.

SUMARIO
DE
RETÓRICA Y POÉTICA
ó
LITERATURA PRECEPTIVA

POR
D. MACÍN VERDAGUER Y CALLÍS.

CATEDRÁTICO NUMERARIO, QUE HA SIDO, DE ESTA
ASIGNATURA EN EL INSTITUTO DE MAHÓN, Y ACTUALMENTE
DE LATÍN Y CASTELLANO, DEL DE

LOGROÑO.



LOGROÑO,
Imprenta y librería de El Riojano.

1889.

R
31

C. 39.603

Propiedad Intelectual. - n.º 36

1. *Preses literatura española - Preceptiva*
860.08

SUMARIO

DE

R
631

RETÓRICA Y POÉTICA

ó

LITERATURA PRECEPTIVA

POR

D. MAGÍN VERDAGUER Y CALLÍS.

CATEDRÁTICO NUMERARIO, QUE HA SIDO, DE ESTA ASIGNATURA
EN EL INSTITUTO DE MAHÓN, Y ACTUALMENTE DE LATÍN Y CASTELLANO,
DEL DE

LOGROÑO.



R. 17.582



Magín Verdagué y Callís

LOGROÑO,
Imprenta y librería de EL RIOJANO.

1889.

SUMARIO PROLOGO

RESPONSA Y POETICA

LITERATURA PROLETARIA

Es propiedad del autor.

LOGROÑO

Alfonso López
1934

PRÓLOGO.

En este sumario, que publiqué por primera vez, hace algunos años, se halla metódicamente condensado todo lo sustancial de la Retórica y Poética. Contiene concretadas y numeradas las contestaciones correspondientes á cada una de las preguntas del programa y su estudio concienzudo, ayudado de las explicaciones del catedrático, será suficiente para dar un cabal conocimiento de los elementos de esta importante asignatura, que es lo único que pueden y deben aprender los alumnos, atendida la edad en que entran en dicha cátedra y la organización que actualmente tiene la Segunda Enseñanza.



PROLOGO

En estos tiempos que padecemos por encima de los
cuarenta años de haber institucionalizado
todo lo sustancial de la cultura y de la
construcción y de la construcción correspondiente
dentro de cada una de las disciplinas del progreso y
en cambio, construyendo, según de las expresiones
del lenguaje, para suficiente para dar un papel de
necesidad de los elementos de esta importante
natura, que es el único que pueden y deben aprender
los alumnos, al menos la idea de que están en la
cultura y la organización que realmente tiene la

organización humana.

En estos tiempos que padecemos por encima de los

cuarenta años de haber institucionalizado

todo lo sustancial de la cultura y de la

construcción y de la construcción correspondiente

dentro de cada una de las disciplinas del progreso y

en cambio, construyendo, según de las expresiones

del lenguaje, para suficiente para dar un papel de

necesidad de los elementos de esta importante

natura, que es el único que pueden y deben aprender

los alumnos, al menos la idea de que están en la

cultura y la organización que realmente tiene la



RESUMEN

DE

RETÓRICA Y POÉTICA.

PRELIMINARES.

LECCIÓN I.

1.—La **Literatura** (voz derivada de la latina *littera*, letra) es el estudio de la belleza ya considerada en sí misma, ya en cuanto se halla realizada en las obras literarias.

2.—Divídese la Literatura en filosófica, preceptiva é histórico-crítica. La **filosófica** ó **Estética** es el análisis filosófico de la belleza objetiva y subjetivamente considerada; la **preceptiva** ó **Retórica** y **Poética** es el conjunto de reglas para la producción de obras literarias; la **histórico-crítica** ó **Literatura** en sentido estricto, es el exámen de las obras literarias y el juicio sobre su mérito.

3.—La **Retórica**, definida por Quintiliano **ars bené dicendi**, tiene para los literatos modernos una significación más lata y comprende las reglas comunes á toda obra literaria (Elocución) y las especiales de las obras prosaicas: La **Poética** abraza los preceptos exclusivos de las obras poéticas. Podemos pues decir que la *Retórica y Poética* es **el arte que expone y estudia las reglas á que deben ajustarse las obras literarias.**

4.—Damos generalmente el nombre de **arte** á todo conjunto de reglas que sirven al hombre para la ejecución de algo.

5.—Además de esta acepción vulgar, tiene la palabra *arte* otro sentido más elevado y estricto, limitándose entonces á designar aquellas



artes que tienen por objeto la **realización de la belleza ideal**; y á las obras ó productos de las mismas se las llama obras de arte ó artísticas.

6.—Desde antiguo se dividieron las artes en **corporales** ó **mecánicas** que tienden á satisfacer necesidades del cuerpo, y en **espirituales** que tienden á satisfacer las aspiraciones del alma. Las primeras se llamaron **serviles**, por estar en Roma relegadas á los siervos, y las segundas **liberales**, por ser generalmente cultivadas por los hombres libres. Por el fin que se proponen se clasifican las artes en **bellas** si su objeto principal es la expresión de la belleza, en **bello-útiles** si su objeto principal es hermanar la belleza con la utilidad, y en **útiles** si solo se proponen satisfacer una necesidad material. Son bellas la **poesía, música, pintura y escultura**; bello-útiles la **oratoria, arquitectura** etc. y útiles todas las conocidas con el expresivo nombre de **oficios**. El lenguaje vulgar llama **artesano** al cultivador de las artes útiles y **artista** al que se dedica á las bellas y bello-útiles.

7.—Las bellas artes, según el medio sensible de que para expresar la belleza se valen, se clasifican en **ópticas** ó del espacio y en **acústicas** ó del tiempo. Las ópticas se dirigen al sentido de la vista (pintura, escultura, arquitectura) y las acústicas al oído (poesía, música.)

8.—El **arte literario** aventaja á las demás bellas artes en el medio de expresión, en el fondo de lo expresado y en la extensión de su esfera. La escultura y la arquitectura se valen de la materia en sus tres dimensiones; la pintura del dibujo y colores; la música del sonido articulado sin valor ideológico y la poesía del sonido articulado, ó sea de la palabra, que sirve á la vez de expresión al pensamiento. También por el fondo de lo expresado supera á todas el arte literario, pues la arquitectura expresa solo el mundo inorgánico, la escultura y la pintura se limitan al orgánico y simbólicamente al mundo espiritual, además de ser todas ellas momentáneas. La música si bien se extiende en el tiempo y expresa el mundo íntimo, lo hace de un modo tan vago é indeterminado que no permite compararlo con la poesía, en la cual de un modo enérgico, preciso y directo se expresan los estados del alma

en toda su rica variedad. La esfera de acción del arte literario es tan extensa como la de la ciencia y abarca lo infinito. Finalmente viene á ser el arte literario el arte universal, pues reúne en armoniosa síntesis todas las excelencias de las demás artes: Formas, colores, perspectivas, sonidos, todo lo expresa por medio de la palabra, y con razón se le ha llamado **reina de las artes** y fuente de inspiración para las otras.

LECCIÓN II.

1.—Se llama **obras literarias** á las composiciones verbales en las cuales la belleza se halla esencial ó accidentalmente realizada.

2.—El carácter distintivo de la obra literaria es el **arte**, que en mayor ó menor grado resplandece en el desarrollo de la misma.

3.—La obra científica no es producto exclusivo de la inteligencia; por abstracta que sea, tienen en ella cabida la imaginación y el sentimiento, y por tanto la belleza, elemento poderoso para la propagación de la verdad. En esto se funda el llamar obra literaria á toda composición científica más ó menos artísticamente realizada.

4.—De la definición que hemos dado de la obra literaria se desprende que los elementos esenciales que la constituyen son **lenguaje** ó forma externa, **pensamiento** ó fondo cuyo desenvolvimiento se llama forma interna, **estilo** ó relación entre la forma interna y externa y **belleza** de fondo ó forma.

LECCIÓN III.

1.—La Retórica y Poética se divide en dos partes: La primera trata de los preceptos comunes á todas las obras literarias y recibe el nombre de **Teoría general** ó **Elocución**; la segunda parte estudia los preceptos especiales referentes á cada uno de los géneros literarios y se llama **Teoría especial**.

2.—Esta división se funda en la misma naturaleza de los preceptos literarios, aplicables unos á toda clase de obras literarias y exclusivos otros de alguna especie de obras en particular, según se desprende de la misma definición de la Retórica y Poética.

3—La teoría general se subdivide en cuatro secciones, en la primera de las cuales se trata del lenguaje, en la segunda del pensamiento, en la tercera del estilo y en la última de la belleza.

4—La segunda parte se subdivide en tres secciones, á saber: Didáctica, Oratoria y Poética.

5—La subdivisión de la primera parte en cuatro secciones se funda en que cuatro son precisamente los elementos constituyentes de toda obra literaria, como anteriormente se ha dicho. La división de la teoría especial en tres secciones es debida á que todas las obras literarias pueden reducirse á tres géneros principales. En efecto; el fin principal de toda obra literaria no puede ser otro que **agradar** mediante la expresión de la belleza, en cuyo caso la obra es poética, ó bien **enseñar** exponiendo las verdades de la ciencia y entónces se llama didáctica, ó **moralizar** atrayendose la voluntad de los oyentes ó lectores y encaminándola hácia el bien que es su objeto. Se ha dicho que toda obra literaria debe proponerse **principalmente** uno de estos tres objetos, porque dada la unidad de nuestra alma, es imposible dirigirse exclusivamente á una de nuestras facultades aislándola de las demás, ni tampoco es hacedero por parte del artista poner en actividad una de sus facultades, manteniéndose las demás en la inactividad.

PRIMERA PARTE.

ELEMENTOS DE LA OBRA LITERARIA.

Sección primera.—Del language

LECCIÓN IV.

1—Damos en general el nombre de **language** al conjunto de signos que sirven para dar á conocer los fenómenos del alma.

2—**Signo** es todo objeto que excita en nosotros la idea de otro objeto diferente, por la relación que con él tiene (id aliud á se significans). Si la relación es de semejanza, no se le acostumbra llamar signo, sino **imagen**.

3—Divídense los signos en **naturales** y **artificiales**. Son de la primera clase aquellos que tienen con la cosa significada una relación establecida por la misma naturaleza v. g., el humo signo de fuego; son artificiales aquellos que tienen con lo significado una relación convencional v. g., los colores de las banderas. Los naturales son conocidos por todos los hombres sin aprendizaje, mientras que los artificiales son limitados en su valor á regiones y épocas y deben aprenderse para conocerlos.

4—De esta división de los signos se deduce naturalmente la división del lenguaje en **natural** ó de la sensibilidad y en **artificial** ó de la inteligencia. El primero es común á todos los seres sensitivos y el segundo es exclusivo del hombre. Aquel se vale de signos naturales como gritos, gestos, actitudes, movimientos etc. y el último de la palabra.

5—Llábase **palabra** á un sonido ó grupo de sonidos articulados que expresan una idea. La palabra es un signo artificial, como lo prueba el ser expresada una idea con diferentes palabras en distintos países, aunque en el origen la palabra fué comunicada por Dios al hombre.

6—La palabra como medio de expresión es importantísima, ya por constituir el lenguaje de la inteligencia privativo del hombre, ya por expresar de una manera refleja y racional los fenómenos afectivos que el lenguaje natural expresa de un modo general é instintivo. Es además un poderoso elemento para recordar y relacionar las ideas adquiridas y es tan íntima su relación con el pensamiento, que no pensamos sin hablar interiormente. Tiene finalmente la palabra un valor musical ó rítmico del cual saca gran partido el arte literario.

7—Las palabras, lógicamente consideradas, se reducen á tres grupos, como las ideas, á saber, **sustantivas**, **modificativas** y **conexivas**, según que designen seres, cualidades ó relaciones. Los gramáticos clasifican las palabras en **artículo**, **nombre**, **pronombre**, **adjetivo**, **verbo**, **participio**, **adverbio**, **preposición** y **conjunción**.



LECCIÓN V.

1—Llámanse **oración** gramatical á la palabra ó conjunto de palabras que expresan un pensamiento.

2—Dos son los elementos esenciales que constituyen la oración gramatical, **sujeto y predicado**. En Lógica la oración se llama **proposición** y se le asignan tres elementos esenciales, por descomponerse el predicado en **cópula y atributo**.

3—Además de estos elementos esenciales presentan generalmente las oraciones otros elementos secundarios, cuyo oficio es completar ó modificar al sujeto, ó predicado. Estos elementos secundarios se designan con el nombre genérico de **complementos** y se subdividen en **propios y comunes**, de **coordinación y subordinación**, de **idea y de juicio**.

4—Las oraciones gramaticales se dividen en **simples y compuestas, principales y accesorias, subordinadas é incidentales**. Las subordinadas pueden ser **completivas ó sustantivas y modificativas ó adverbiales**; las incidentales se dividen en **explicativas y determinativas**. Las adverbiales pueden ser **temporales, causales**, etc. según su equivalencia y la conjunción que traen. (1)

LECCIÓN VI.

1—Las palabras deben tener como cualidades esenciales, pureza, corrección, propiedad, claridad, decencia, energía, naturalidad, melodía y oportunidad.

2—La **pureza** de las palabras consiste en que pertenezcan al idioma y estén autorizadas por el uso de los buenos escritores.

3—Si la palabra ha nacido con el idioma y continúa usándose recibe el nombre de **castiza**.

4—Los vicios contrarios á la pureza de las palabras son el **arcaismo**, el **barbarismo** y el **neologismo**. Se entiende por arcaismo el empleo de voces que en otro tiempo formaron parte del idioma, pero que hoy ha caído completamente en desuso; consiste

(1) La explicación de las diferentes clases de oraciones corresponden á la sintaxis.

el barbarismo en el uso de voces extranjeras que no han tomado carta de naturaleza en la lengua; finalmente el neologismo es el empleo de palabras verdaderamente nuevas.

5.—Puede decirse en tesis general que deben proscribirse las voces anticuadas nuevas ó extranjeras. Sin embargo las composiciones poéticas y las jocosas admiten el uso prudente de los arcaismos. Los barbarismos solo están tolerados en caso de necesidad, y aún debe entónces amoldarse la palabra extranjera á las inflexiones del idioma que la adopta. El mismo uso puede hacerse en estos casos de palabras nuevas, siempre que al formarlas se hayan tenido en cuenta las leyes de derivación ó de composición.

6.—Debe también considerarse como un vicio el llamado **purismo** que es la observancia exagerada de las leyes de la pureza, lo cual convierte al escritor en esclavo de la gramática y le hace caer en ridícula nimiedad.

LECCIÓN VII.

1.—La **corrección** consiste en que las palabras guarden completa conformidad con las reglas gramaticales en su estructura material.

2.—El vicio opuesto, que consiste en la alteración de la estructura material; constituye un grave defecto, y solo en virtud de las licencias poéticas se falta en la poesía á las reglas gramaticales, por exigirlo así la eufonía ó la medida del verso.

3.—Consiste la **propiedad** de las palabras en que estas expresen precisamente la idea que nos proponemos enunciar.

4.—Cuando la palabra significa una idea distinta de aquella que nos proponemos se dice que es **impropia**. Si corresponde á la idea que nos proponemos expresar de una manera incompleta ó significa más de lo que queremos, decimos entonces que es **inexacta**.

5.—Para no caer en la impropiedad, es necesario tener presentes el valor etimológico y significación usual de las voces llamadas **sinónimas**. Así se llaman aquellas palabras que expresan una misma idea fundamental. Sin embargo bueno es hacer constar que no existen verdaderos sinónimos, pues las palabras que así se califican, siempre

se distinguen una de otra, ya por la extensión ya por las aplicaciones de su significado.

6.—Se dice que las palabras son **claras**, cuando se emplean tal como el uso lo ha establecido y ofrecen un solo sentido, con lo cual son fácilmente inteligibles para aquellos á quienes se dirigen.

7.—Es contrario á la claridad el uso de las palabras técnicas, *cultas*, *equivocas*, y *homónimas*, que solo deben emplearse en determinados casos. Llámase **técnicas** las voces de uso particular en las ciencias, artes y oficios; solo deben emplearse en su esfera respectiva, excepto aquellas que han pasado ya al lenguaje usual y son corrientes en el idioma. Son voces **cultas** las derivadas del latín, y del griego que ni son técnicas ni han pasado al lenguaje común. El uso exagerado de las mismas dió origen en el siglo xvii al **culteranismo** ó **gongorismo**, estilo del peor gusto y afectación. Palabras **equivocas** son las que tienen más de un significado (cabo), y sólo acostumbra á usarse en el estilo festivo para jugar del vocablo, y **homónimas** las que procediendo de distintas raíces y teniendo diferente significado, se escriben y pronuncian del mismo modo (amo).

8.—Si bien para la claridad y propiedad del lenguaje literario es indispensable que las ideas se designen con su verdadero nombre no debe descuidarse sin embargo la **decencia**, cualidad literaria y moral á la vez, de la cual no puede prescindirse nunca. Consiste la decencia en no emplear palabras que signifiquen objetos deshonestos, asquerosos ó bajos. Cuando hay necesidad de referirse á objetos de esta índole, es necesario valerse de palabras que dejen adivinar la idea sin expresarla directamente, ó acudir á palabras extranjeras que no tengan la grosería de las del idioma propio.

LECCIÓN VIII.

1.—Consiste la **energía** de las palabras en que produzcan en el ánimo una impresión fuerte y viva. Por esta razón es recomendable el uso conveniente de los epítetos.

2. Dáse el nombre de **epíteto** á la palabra ó palabras que se juntan al nombre para dar más gracia y energía á la idea por él

expresada, llamando la atención sobre alguna cualidad que el solo nombre no excitaría. Son generalmente adjetivos ó participios, pero también el sustantivo y hasta una oración incidental pueden tener valor de epítetos. Ejemplos;

Pura, encendida rosa. (Rioja)

Imagen espantosa de la muerte,

sueño **crUEL**, no turbes más mi pecho. (Argensola.)

3.—Los epítetos han de ser propios y precisos, oportunos y expresivos, ni deben acumularse, pues ofuscan y debilitan la idea principal.

4.—La **naturalidad** de las palabras consiste en que *parezca* que su uso no ha costado esfuerzo ni estudio y que á nosotros también se nos hubieran ocurrido. Serán **oportunas** las palabras, si guardan conformidad con la naturaleza del asunto y el tono general de la obra.

5.—Siendo la palabra fonéticamente considerada, un grupo de sonidos es necesario que haya **melodía**, la cual consiste en que los sonidos de que consta la palabra sean de fácil pronunciación y que su emisión sucesiva produzca una impresión grata al oído.

LECCIÓN IX.

1.—La palabra **cláusula**, derivada del verbo latino **claudere** que significa cerrar, es una reunión de palabras que formando sentido perfecto, expresan ó un solo pensamiento ó varios íntimamente relacionados.

2.—Por su **extensión** se dividen las cláusulas en **cortas** y **largas**. Las primeras constan de uno ó más pensamientos principales no modificados por otros secundarios; en los segundos los pensamientos principales van modificados por otros accesorios. Por razón de su estructura se dividen en **simples** y **compuestas**, según que consten de uno ó más pensamientos principales, y en **suelas, periódicas** y **periodos**. Se llama suelta la cláusula cuyas oraciones se presentan sin ningún enlace ostensivo; periódica aquella que presenta enlazadas sus oraciones principales por medio de conjunciones, relativos, gerundios ó modos del verbo; reciben final-



mente el nombre de período las cláusulas que se presentan divididas en dos partes, en la primera de las cuales, llamada **prótasis**, queda suspenso el sentido, que se cierra en la segunda ó **apódosis**.

3.—Las proposiciones principales de que consta la cláusula compuesta se llaman **miembros** ó **colones** y reciben el nombre de **incisos** los incidentes ó complementos de las mismas. En la pronunciación se dan á conocer por medio de pausas y en la escritura por los signos ortográficos.

4.—Para la formación de la obra literaria, las cláusulas se enlazan unas con otras por medio de las conjunciones, por simple é inmediata colocación, ó bien por transiciones que establecen una relación entre lo dicho y lo que se va á decir.

LECCIÓN X.

1.—Las cualidades esenciales de toda cláusula perfecta son: Unidad, pureza, claridad, energía y armonía.

2.—Consiste la **unidad** de la cláusula en que todas las ideas parciales y los pensamientos secundarios concurren á la expresión del pensamiento capital, produciendo en el ánimo la impresión de un solo objeto.

3.—Para que la cláusula tenga *unidad*, son necesarias las siguientes condiciones: 1.^a que la idea capital, base de la misma, descuelle y resalte entre todas las demás; 2.^a deben evitarse los paréntesis largos y mal encajados, que distraen la atención; 3.^a debe la cláusula cerrar completamente el sentido, sin dejar nada suelto.

4.—La **pureza** de las cláusulas consiste en que todas sus palabras pertenezcan al fondo del idioma y estén al mismo tiempo trabadas y relacionadas entre sí con sujeción á la sintaxis, y presente su construcción el aire característico del idioma, llamado **giro castizo**.

5.—Son contrarios á la pureza de las cláusulas los **solecismos** ó infracciones de las leyes sintáxicas, los **barbarismos** ó introducciones de giros extranjeros y los **arcaísmos** ó usos de construcciones anticuadas, cuyos defectos no deben tolerarse nunca.

6.—Es un gran auxiliar para la pureza de las cláusulas el conoci-

miento de los **modismos**. Con este nombre se designan las locuciones especiales de cada lengua que, apesar de no acomodarse á las leyes gramaticales, han sido legitimadas por el uso (dar un paseo). A los modismos mal aplicados y que expresan un disparate se les llama **idiotismos**.

7.—La **claridad** de la cláusula consiste en que á primera vista y sin esfuerzo se comprenda el pensamiento ó pensamientos que contiene, por aquellos que poseen los conocimientos necesarios para ello.

8.—La **oscuridad** de la cláusula es la más de las veces debida á la mala elección de las palabras y á la trasposición violenta de las mismas. Algunas veces proviene del poco conocimiento del asunto ó de la mala traza del plan.

9.— Apesar de que, según Quintiliano, la claridad es **summa orationis virtus**, es á veces conveniente cierta **media oscuridad**, que á manera de gasa encubra la escesiva desnudez de ciertas materias, y no pocas veces contribuye al mayor realce de la belleza que el alma gusta de adivinar en parte.

10.—La **energía** de la cláusula consiste en que el pensamiento se halle expresado tan gráficamente, que deje en nosotros una impresión fuerte y duradera.

11.—A la energía de la cláusula contribuyen en gran parte la *concisión* y *precisión*. La **concisión** consiste en espresar muchas ideas en pocas palabras. Puede haber concisión en las ideas, cuando se eliminan todas las innecesarias, y en las palabras cuando se apela á la virtud elíptica del idioma para suprimir palabras lógicas y gramaticalmente necesarias. Si se lleva al exceso, la concisión degenera en oscuridad. La **precisión** es más importante que la concisión y consiste en que para la expresión cabal del pensamiento ni falten ni sobren ideas ó palabras. Si hay pensamientos idénticos en el fondo, si se dan pormenores inútiles, se falta á la precisión de los pensamientos y si se usan palabras supérfluas que en nada favorecen la gracia ó energía de la expresión, se falta á la precisión de las palabras.

LECCIÓN XI.

1.—Llamamos **armonía** en literatura al efecto agradable producido por la feliz elección y combinación de palabras y la acertada distribución de los acentos y pausas. Es de gran valor esta cualidad de la cláusula, sobre todo en las composiciones dirigidas á la imaginación y á la sensibilidad.

2.—Los elementos componentes de la armonía son la **melodía**, **ritmo de tiempo** y **ritmo de acento**.

3.—El ritmo de tiempo llamado **número** en la prosa y **medida** en el verso, consiste en la acertada combinación de los acentos y pausas, de modo que no fatiguen la respiración y produzca cierta cadencia y estructura musical, que en progreso ascendente haga concluir la cláusula de un modo rotundo y sonoro, que recibe el nombre de **cadencia final**.

4.—El ritmo de acento es la agradable combinación de sonidos fuertes y débiles, que contribuyen á la melodía, dando mayor ó menor elevación al tono de las sílabas y al ritmo de tiempo, retardando ó comunicando rapidez á la pronunciación de la frase.

5.—La melodía es la sucesión agradable de sonidos, y para lograrla es indispensable no perder de vista las leyes eufónicas que en mayor ó menor grado informan todos los idiomas, aún los de índole menos musical.

6.—Opónense á la melodía la **monotonía** ó repetición molesta de unas mismas letras ó sílabas (petición pedida por el ponente), el **hiato** ó encuentro desagradable de vocales (venia á Asia), la **cacofonía** ó encuentro de consonantes ásperas (error remoto), y la **discordancia** ó falta de correspondencia entre los sonidos.

7.—Todo lo dicho hasta ahora se refiere á la armonía **acústica** ó del oído. Pero como el arte tiene un objeto más trascendental que halagar el oído, como la palabra ha de ser la expresión fiel del pensamiento, es evidente que el language ha de guardar correspondencia ya con el tono general que los afectos dominantes imprimen á la obra lo cual constituye la armonía **general**, ya con las ideas y afectos particulares expresados en determinadas frases, lo cual se llama armonía **imitativa** ó **particular**. La armonía general es la más

preciada, la más difícil y tiene igualmente cabida en toda clase de obras literarias.

8.—Sorprendentes son los efectos de la armonía general, pues todos los variados matices del sentimiento encuentran en ella su expresión genuina y los trasmite con toda facilidad al corazón de los lectores ú oyentes.

9.—La armonía **imitativa** consiste en la correspondencia de determinadas palabras con las ideas ó afectos por ellas expresados y es más propia de la poesía que de la prosa. Todos los sonidos de la naturaleza, todos los grados del movimiento así como el arrebató de la pasiones, todo lo puede reflejar la palabra hábilmente empleada.

10.—Cuando la armonía imitativa reproduce en el lenguaje los sonidos de la naturaleza, recibe el nombre especial de **onomatopeya**, de la cual abundan los ejemplos en todas las lenguas. Las palabras sueltas que imitan un sonido particular se llaman **onomatopéyicas** (susurro).

LECCIÓN XII.

1.—Reciben el nombre de **elegancias** las modificaciones de la estructura exterior de la cláusula que comunican á la expresión del pensamiento belleza, gracia ó energía.

2.—Las elegancias pueden reducirse todas á tres grupos: 1.º Elegancias por **repetición**; 2.º Elegancias por **adición** ó **sucesión**; 3.º Elegancias por **combinación** de palabras análogos.

3.—Las elegancias de repetición son:

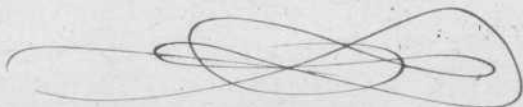
1.º **Repetición** que consiste en repetir una misma palabra al principio de varios miembros v. g.

Yo soy ardiente, **yo soy** morena,
yo soy el símbolo de la pasión (Becquer):

2.º **Conversion** que la repite al fin de cada miembro v. g.

Se trata de saber **algo**, de profetizar **algo**, de llorar **algo**, de referir **algo**? (Moratín).

3.º **Complexión** si se repite una al principio y otra al fin v. g.
Quem Senatus **damnarit**, **quem** populus romanus **damnarit** (Cicerón).



4.º **Reduplicación** que repite consecutivamente una palabra en el mismo miembro v. g.

Hélo hélo por do viene
el infante vengador...(Romancero)

5.º **Conduplicación** si se repite una palabra al fin de un miembro y principio del siguiente v. g.

Oye no temas y á mi ninfa **dile,**
dile que muero (Villegas):

6.º **Epanadiplosis** si se repite una palabra al principio y fin del mismo miembro v. g. **Ambo** florentes actatibus, Arcades **ambo** (Virgilio):

7.º **Concatenación** que empieza cada miembro con una palabra del anterior v. g.

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 etc. (Cervantes):

8.º **Retruécano** que repite las palabras del miembro anterior, invirtiendo el orden y los casos v. g.

Soy un **hombre de las fieras**
y una **fiera de los hombres** (Calderón).

4—Las elegancias de adición ó supresión son: **Conjunción** (polisindeton) que multiplica las conjunciones para presentar aislados los objetos, v. g.

y se encorva, **y** se baja, **y** se levanta,

y se dobla, **y** se estira, **y** se cimbreo (Campoamor);

Disyunción (asindeton) que suprime las conjunciones para dar rapidez á la expresión v. g.

Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras....(Leon)

5—Las elegancias que combinan palabras análogas por el sonido son:

1.º **Aliteración** ó repetición de una misma letra v. g.

Y de **mi mismo** yo **me** corro agora (Valbuena):

2.º **Asonancia** ó terminación de varios miembros en sílabas idénticas v. g.

Hay **alcalde** que de **balde**,
por solo hacer del **alcalde**
me pondrá de S. Lorenzo (Alarcón):

3.º **Equívoco** que usa en varios sentidos una palabra equívoca v. g.

Con dos tragos del que suelo
llamar yo néctar divino,
y á quien otros llaman **vino**
porque nos **vino** del cielo. (Alcazar).

4.º **Páronomasia** ó uso de palabras que solo se diferencian en alguna letra ó sílaba v. g.

Para **orador** te faltan más de cien
para **arador** te sobran mas de mil (González).

6.—Las que combinan palabras análogas por los accidentes gramaticales son:

1.º **Derivación** ó reunión de palabras derivadas de una misma radical v. g.

La **fama infame** del **famoso** Atrida (L. de Vega):

2.º **Polipote** que combina varios accidentes de una misma palabra v. g.

Vanitas vanitatum et Omnia **vanitas** (Eclesiastés);

3.º **Similicadencia** que combina varias palabras idénticas en sus accidentes v. g.

Montes de agua lo **combaten**,
vientos opuestos lo **azotan**,
ardientes rayos lo **alumbran**
continuos truenos lo **asordan** (Larra)

7.—Las que combinan palabras análogas por la significación son:
La **sinonimia** que reúne palabras sinónimas sin hacer notar las diferencias de acepción v. g.

Non **feram**, non **patiar**, non **sinam** (Cicerón)

La **paradiástole** que, al reunir las, hace resaltar sus leves diferencias de acepción ó uso v. g.

Fué **constante** sin **tenacidad**, **humilde** sin **bajeza** (Capmany).

LECCIÓN XIII

1.—Tropo, voz griega que significa **traslación**, es la traslación de una palabra de su significado propio á otro traslaticio ó figurado, con ventaja de la expresión.

2.—La necesidad, la exuberancia de la imaginación y el amor á lo bello han sido causa de que gran parte de las palabras tengan más de un sentido. Al significado propio y primitivo se le llama **recto** (**flor** de azahar) y á los significados que posteriormente se le han dado á la palabra en virtud de alguna analogía, se les llama **figurados** y mejor **traslaticios** (**flor** de la vida).

3.—La posibilidad de designar una idea con el nombre de otra se explica por la **asociación de ideas**, en cuyas leyes deben buscarse los fundamentos de los tropos, de los cuales unos se apoyan en la **semejanza**, otros en la **comprensión** y otros en la **continuidad del tiempo**.

4.—Es natural al hombre el uso de expresiones trópicas, como el de las elegancias, y por eso andan en boca de todos, cualquiera que sea su grado de cultura. Los tropos deben su origen á la **necesidad**, que en los idiomas primitivos obligó á echar mano de las voces existentes para expresar ideas abstractas ó nuevos objetos, á la **exuberancia** de la imaginación é **indolencia** de los pueblos antiguos: solo que luégo se usaron como recreo del espíritu (*Verbi traslatio constituta est inopiæ causa, frequentata delectationis*).

5.—Reconociendo el arte la gran importancia que para la belleza y energía de la expresión tienen los tropos, así como las elegancias y las **figuras**, frutos todos de la naturaleza, los ha estudiado y clasificado, procurando subordinar su empleo á las leyes del buen gusto y de la razón, por más que sea imposible dar reglas detalladas, así de los tropos como de las elegancias y figuras, que en determinadas circunstancias brotan espontáneamente á impulsos del sentimiento ó de la fantasía exaltada.

LECCIÓN XIV,

1.—Los tropos se dividen en tantos géneros, como especies de relaciones puede haber entre el sentido recto y traslaticio de las pala-

bras, y como estas relaciones se reducen á tres, habrá tres clases de tropos, **sinédoque**, **metonimia** y **metáfora**.

2—Sinédoque, voz griega que significa **comprensión**, es el tropo que consiste en expresar una idea con el nombre de otra que la contiene ó está contenida en ella. Puede la sinédoque designar: 1.º el todo con el nombre de la parte (quince **primaveras**); 2.º la parte con el nombre del todo (brillaban las **lanzas**); 3.º la especie con el género (despertad **mortales**); 4.º el género con la especie (no sabe ganarse el **pan**); 5.º el singular con el plural (**los cicerones**); 6.º el número indeterminado con el determinado (**mil** veces); 7.º el plural con el singular (el **árabe** cruel); 8.º lo concreto con lo abstracto (la **ignorancia** es atrevida); 9.º el individuo con la especie (la **Virgen**) ó al contrario (es un **Nerón**) en cuyo caso se llama **antonomasia**; 10.º la obra con la materia (desnudó el **acero**); 11.º el contenido con el continente (apuró la **copa**); 12.º lo significado con el signo (la **Santa Sede**); 13.º lo moral con lo físico (ha perdido el **seso**); 14.º el lugar ó edificio con el nombre del dueño, patrón ó corporación establecida en él (á **San Isidro**, á **For- nos** al **Ministerio**); 15.º las cosas con el nombre del lugar de que proceden (**damasco**.)

3—La metonimia, que en griego significa **trasnominación**, consiste en nombrar un objeto con el nombre de otro, por existir entre ambos una relación de sucesión. Puede designar: 1.º el efecto con el nombre de la causa (el **sol** le derretió los sesos); 2.º la causa con el efecto (Páris fué la **ruina** de Troya); 3.º la causa activa con el nombre del instrumento (la mejor **pluma** de España); 4.º la obra con el nombre del autor (leo á **Platón**, un **remington**).

4. La metáfora significa en griego **traslación**, y es el tropo que designa un objeto con el nombre de otro, relacionado con el primero por una semejanza. Puede tener lugar la metáfora designando: 1.º lo animado con lo animado (el **eisne** de Mantua); 2.º lo inanimado con lo inanimado (el **crystal** de las aguas); 3.º lo animado con el nombre de lo inanimado (el hijo es el **báculo** de sus padres); 4.º lo inanimado con lo animado (los **rugidos** del mar).

5. Recibe el nombre de **alegorismo** la frase que contiene pa-



labras tomadas en sentido recto y varias tomadas metafóricamente v. g.

Las **raíces** son el pueblo y el **tronco** el Rey, y sabido es que de las raíces saca el árbol toda su fuerza (Proverb. pers.).

6.—La frase en que todas las palabras están tomadas en sentido metafórico, de modo que presente completos los dos sentidos recto y traslaticio, se llama **alegoría** v. g.

Si es buena el agua, bebed

sin preguntar por la fuente (Alarcón).

La alegoría puede extenderse á una composición entera (Apólogo), y á una obra importante (La Divina Comedia).

Sección segunda.—Del pensamiento

LECCIÓN XV.

1.—La palabra **pensamiento** tiene en literatura una significación más amplia que en filosofía, y comprende no solo las operaciones intelectuales, sino todas las **modificaciones de nuestra alma que comunicamos á los demás por medio de la palabra**. Por efecto de la simplicidad del alma, en el ejercicio de cada una de las facultades influyen más ó menos las otras: de modo que en todas las funciones anímicas toma más ó menos parte el entendimiento, en el cual se reflejan todas las modificaciones, que convertidas en ideas y pensamientos, encuentran luego su expresión en el lenguaje.

2.—El pensamiento está tan íntimamente unido con el lenguaje como el alma con el cuerpo, de modo que no cabe separarlos. El pensamiento es una palabra interior (*verbum mentis*) y el lenguaje es la expresión ó manifestación exterior de esta palabra interior; por esto se ha dicho con razón que no hablamos sin pensar ni pensamos sin hablar interiormente. De esto se deduce que en la obra literaria son de primera importancia así el pensamiento como el lenguaje; por experiencia vemos que así como la eficacia de la palabra se traslada al pensamiento, la eficacia de este trasciende también á la expresión, como lo prueba el que las lenguas siguen en su desarrollo histórico la marcha de la cultura de los pueblos; llegan á su apogeo cuando el pueblo al-

canza su mayor grado de progreso, y decaen cuando la cultura degenera.

3.—El análisis filosófico ha señalado como elemento irreducible del pensamiento, la **idea**.

LECCIÓN XVI.

1.—Damos en literatura el nombre de **ideas** á las representaciones interiores de los objetos, no solo á las representaciones intelectuales, (ideas propiamente dichas), sino también á las representaciones sensibles, ó sea las imágenes.

2.—Según el mayor ó menor número de objetos que representan, las ideas son: **individuales** si representan una sola persona ó cosa (Europa); **colectivas** si representan un conjunto de objetos relacionados mutuamente por algún vínculo (ejército); **universales** si representan una especie ó género (árbol).

3.—Por la naturaleza del objeto representado, las ideas se llaman **sustantivas** si representan seres ó sustancias (piedra); **modificativas** las que representan los modos de ser de las sustancias (negro); **conexivas** las que representan las relaciones entre las mismas (debajo).

4.—Las ideas se evocan las unas á las otras, por estar ligadas entre sí con determinadas relaciones, formando colección; á esta colección ó conjunto se le dá el nombre de **asociación de ideas**. La asociación es **arbitraria**, si las relaciones que las unen dependen de nuestra voluntad, y **natural** si las relaciones dependen de la naturaleza. Las principales relaciones naturales en cuya virtud las ideas se suscitan las unas á las otras, son la **semejanza**, **oposición**, **causalidad**, **contigüidad de espacio ó tiempo** y **razón de medio y fin**.

5.—**Juicio** es la afirmación de una conveniencia ó repugnancia entre dos ideas. Consta el juicio de tres elementos; **sujeto** de quien afirmamos, **atributo** lo que afirmamos y la **cópula** que es la afirmación.

6.—Damos el nombre de **raciocinio** á la afirmación de una relación entre dos juicios, que no están directamente relacionados.

2.—Se llaman **imágenes**, según ya se ha indicado, las representaciones sensibles de los objetos, principalmente de los creados por la fantasía. Pero se consideran principalmente como tales las que simbolizan ideas abstractas (Ante quien muda se postró la tierra—Rioja).

LECCIÓN XVII.

1.—El valor de los pensamientos estriba en que estos reúnan ciertas cualidades, de las cuales unas se refieren al pensamiento mismo y llamaremos **objetivas**, y otras dependen del sujeto que piensa y se llaman **subjetivas**. Se consideran como cualidades objetivas esenciales del pensamiento literario, la *verdad*, *profundidad* y *claridad*.

2.—**Verdad** en general, es la conformidad del pensamiento con su objeto (adaequatio intellectus et rei).

3.—La verdad, tal como se ha definido, recibe el nombre de **científica o histórica** por exigir la conformidad completa entre el pensamiento y su objeto tal como es (el sol brilla) ó tal como ha sido (Cesar venció á Pompeyo).

4.—Cuando el pensamiento no guarda conformidad con su objeto se llama **false**; é **inexacto** si la conformidad no es completa.

5.—Además de la verdad científica, hay en literatura la *verdad poética* llamada también **verosimilitud**; esta consiste en la conformidad del pensamiento con los objetos, no tales como son, sino como deberían ser admitidas ciertas suposiciones. La verosimilitud es una imagen de la verdad científica (aliqua figura veritatis) y domina en las obras poéticas. (En este sentido es verdadero el Quijote).

6.—La **profundidad** del pensamiento consiste en que sea tal la extensión de ideas y relaciones que abarca, que para comprenderlas no basta el primer golpe de vista y se necesite alguna meditación.

7.—Cuando el pensamiento carece de profundidad y al primer gol-

pe de vista se comprende su poco alcance, recibe el nombre de **superficial**, ó **frívolo**.

8.—Al expresar nuestros pensamientos, lo hacemos con el fin de que nos entiendan aquellos á quienes nos dirigimos; para conseguirlo, es necesario que además de ser clara la expresión, lo sea también el pensamiento. La **claridad** del pensamiento consiste en que sin esfuerzo se vea la trabazón de las ideas, efecto de la concepción clara de las mismas.

9.—Esta cualidad es **relativa** ó proporcionada á los lectores ú oyentes; de modo que para determinarla, es preciso tener en cuenta el asunto de que se trata y las personas á quienes se dirige la palabra. Para ser claros los pensamientos y su expresión, debe el escritor proporcionarlos al nivel intelectual del auditorio ó lectores. Lejos de oponerse á la claridad los pensamientos profundos, suponen aquella cualidad en alto grado, y la atención que exigen procede del gran número de ideas que abarcan.

10.—La **oscuridad** del pensamiento consiste en que no se descubran los objetos que expresa. Si la oscuridad proviene de la mezcla de ideas que no permite percibir sus relaciones, el pensamiento se llama **confuso**; y se llama **embrollado**, si la oscuridad es debida á la falta de orden y concierto, exigiendo mucho tiempo en desenredarlo, si es posible; y cuando á pesar de todo no se logra, le llamamos **enigmático**.

LECCIÓN XVIII.

1.—Las cualidades esenciales subjetivas del pensamiento dependen de la manera de sentir y concebir del escritor, y se consideran como tales la *originalidad*, la *oportunidad* y *naturalidad*.

2.—La **originalidad** de los pensamientos consiste en presentarlos bajo un nuevo punto de vista: No debe confundirse la originalidad con la **novedad** del pensamiento, que consiste en que á ningún otro escritor se le haya ocurrido. Para la originalidad basta la novedad en la forma, esto es, en el modo de presentar el pensamiento v.g.

Pálida mors æquo pulsat pede panperum tabernas

Regumque turres.....(Horacio).



3.—Llámanse **plagios** en literatura las copias de los conceptos y de expresiones propios de otros escritores, lo cual es un verdadero robo. Muy diferente concepto merecen las **imitaciones**, que consisten en aprovechar las ideas de otros para darlas más desarrollo y embellecerlas, ó presentarlas bajo nuevos puntos de vista. Herrera y Fr. Luis de León fueron dignísimos imitadores de Moisés y de Horacio, sin dejar por esto de ser originales.

4.—La **oportunidad** de los pensamientos consiste en su conveniencia con el asunto y las circunstancias. Los pensamientos más profundos y brillantes resultarían inconvenientes y ridículos, si no encajaban con el asunto ó fueran extemporáneos.

5.—Será **natural** el pensamiento, cuando **parezca** que ha brotado espontáneamente y que á cualquiera se le hubiera ocurrido (ut sibi quis speret idem.) Puede servir de modelo el siguiente que Garcilaso pone en boca de un pastor.

Mas blanca que la leche y mas hermosa

que el prado por Abril de flores lleno

6.—Se oponen á la naturalidad la **afectación** ó esmero excesivo en la elevación y colocación de las palabras; la **hinchazón** ó superabundancia de adornos y voces retumbantes; y la **exageración** ó alteraciones de las proporciones naturales de las ideas y afectos con perjuicio de la verosimilitud. Abundan estos vicios en algunas obras de Góngora.

7.—Hay además en el pensamiento otras cualidades que son **accidentales**, porque varían según la indole del pensamiento y el carácter del que escribe. Estas cualidades son innumerables como los matices que puede recibir el pensamiento, de la personalidad del escritor. Entre ellas son notables la delicadeza, la gracia, la energía y vehemencia, el ingenio y la novedad de la cual ya se ha hablado.

8.—Consiste la **delicadeza** en presentar el pensamiento ligeramente velado para dejar el placer de adivinarlo v. g.

Nec ádeo sum informis: nuper me in littore vidi,

Cum plácidum ventis staret mare (Virgilio.)

La **gracia** del pensamiento consiste en cierta atractiva viveza ó agitación que nos causa un placer tranquilo, v. g.

Junto al agua se ponía,
y las ondas aguardaba,
y en verlas llegar hula;
pero á veces no podía
y el blanco pié se mojaba. (Gil Polo.)

Lláname **enérgico** el pensamiento que produce una impresión fuerte y duradera; y si la impresión es tal que subyuga la voluntad, recibe el nombre de **vehemente** v. g.

.....Segad esa garganta
siempre sedienta de la sangre vuestra;
que no temo la muerte, ni me espanta..... (Ercilla).

Consiste el **ingenio** en descubrir relaciones que pasarían desapercibidas para la generalidad v. g.

Flérida, para mí, dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno (Garcilaso).

Si se entreveén los esfuerzos del escritor para hallar estas relaciones, el pensamiento se llama **sutil** y si apenas se descubre una relación ligerísima, se le dá el nombre de **alambicado**. Alguna vez el pensamiento es **candoroso**, es decir, posee la naturalidad en grado superior y es inconsciente é irreflejo. Por último puede haber en el pensamiento **belleza ó sublimidad**, de cuyas cualidades se tratará en el lugar correspondiente.

LECCIÓN XIX.

1.—Lláname **figura** (de **figo** aparentar) á la forma exterior de los cuerpos, y por analogía reciben este nombre las formas especiales que toma el pensamiento según la facultad que prepondere en su expresión. Son naturales al hombre como las elegancias y tropos; su distintivo es dar más gracia ó energía á la expresión y el arte las ha adoptado de conformidad con la sana razón y el buen gusto.

2.—Estas formas suelen clasificarse, atendiendo á la facultad que más directamente interviene en ellas, en **pintorescas, lógicas, patéticas é intencionales**.

3.—Las figuras pintorescas, debidas principalmente á la imaginación, se proponen pintar con viveza los objetos dejando su imagen

profundamente grabada en el ánimo. Pertenecen á esta clase la descripción, la enumeración, la expolición y la hipóbole.

4.—La **descripcion** consiste en presentar los objetos de tal modo, que parezcan visibles (*ut cerni potius videatur quam audiri*). No hay que confundirla con la descripción científica, que se dirige al entendimiento, mientras que la poética va á la imaginación v. g.

LA ENVIDIA

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

5.—La descripción recibe los nombres especiales de **prosopografía** si describe el exterior de las personas ó animales; **etopeya** si describe moralmente un individuo; **topografía** si pinta una perspectiva ó paisaje; **carácter** si describe una clase entera; **cronografía** la descripción del tiempo en que aconteció un suceso; **retrato semblanza** si describe completamente una persona.

6.—La **enumeración** es una rápida reseña de una série de ideas referentes á un mismo punto ú objeto: si cada miembro de la série va acompañado de alguna circunstancia, se llama **enumeración con distribución**; en el caso contrario se dice que es **simple**.

Enumeración simple.

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

Enumeración con distribución.

Y verás de una mirada
que es lo más rico ó más bueno
lo que vuela ó lo que nada.
Como la espuma en los mares,
en el cielo los fulgores,
el incienso en los altares,
en los árboles las flores,

los celajes en el viento,
en el viento los sonidos,
la vida en nuestros sentidos,
y en la vida el pensamiento. (Campoamor).

7.—La expolición, llamada también **conmoración** y **amplificación,** consiste en presentar bajo todos sus aspectos un pensamiento importante, para grabarlo más en el ánimo v. g.

Una ánima sola, ni canta ni llora; una perdiz sola por maravilla vuela; una golondrina no hace verano; un testigo solo no es entera fé; quien solo una ropa tiene, pronto la envejece. (Celestina).

8.—La hipérbole consiste en exajerar la expresión, aumentando ó disminuyendo notablemente los objetos. Fruto de la fantasía y de la pasión, abunda en las obras poéticas y caracteriza los pueblos orientales y meridionales. Debe ser natural, hasta el extremo de pasar casi desapercibida v. g.

La arena se tornó sangriento lago
la llanura con muertos aspezeza. (Herrera).

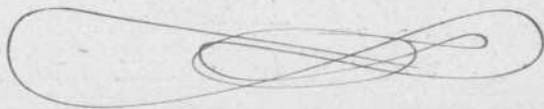
LECCIÓN XX.

1.—Las figuras lógicas son principalmente debidas á la inteligencia, y son formas especiales del pensamiento encaminadas á la demostración de la verdad. Pueden considerarse como tales la **antítesis, sentencia, epifonema, concesión, gradación, corrección, anticipación, sustentación, paradoja, comparación, subyección.**

2.—La antítesis consiste en la contraposición de ideas ó pensamientos opuestos para dar realce á la idea ó pensamiento capital; es lo que el claro-oscuro en la pintura. Da claridad y energía al pensamiento, pero debe usarse con parsimonia para no caer en una afectación ridícula. Ejemplo:

- Ricos manjares devoro.
- Yo con pan duro me allano,
- Bebo el Chipre en copas de oro.
- Yo bebo el agua en la mano. (Campoamor).

3.—Sentencia es la expresión sucinta y enérgica de una reflexión profunda, fruto del raciocinio ó de la experiencia. Si tiene la forma de ley ó consejo para la dirección de nuestros actos, se llama



máxima; si está tomada de otro autor, recibe el nombre de **apoteagma** y si está revestida de una imagen ó forma sencilla y popular, se llama **adagio ó proverbio**. La sentencia debe encerrar una gran verdad moral ó política, y su abuso indica pedantería. Ejemplo:

Donec eris felix, multos numerabis amicos:

Tempora si fuerint nubila, solus eris. (Ovidio.)

4.—La epifonema es una reflexión profunda ó exclamación que resume en una fórmula breve y precisa lo dicho anteriormente, viniendo á ser un corolario natural y espontáneo. Debe distinguirse por su generalidad y oportunidad. Ejemplo:

.....Claudio, todos

predican ya virtud, como el hambriento

Don Hermeguncio, cuando sorbe y llora.....

dichoso aquel que la practica y calla. (L. Moratín.)

5.—La concesión es aquella forma del pensamiento en que se concede sencilla ó artificiosamente algo que parece nos perjudica, porque tenemos medios de defensa más seguros y eficaces v. g.

Yo os quiero confesar, don Juan, primero,

que aquel blanco y carmín de D.^a Elvira

no tiene de ella mas, si bien se mira,

que el haberle costado su dinero;

Pero también 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. (Argensola).

6.—La gradación consiste en presentar una serie de ideas ó pensamientos en progresión ascendente ó descendente, hasta que se cierra el período v. g,

Acude, corre, vuela,

traspasa el alta sierra..... (León).

7.—La corrección consiste en retirar la expresión empleada, sustituyéndola con otra que creemos más enérgica ó más suave ó más exacta que la primera hija del apasionamiento ó de la improvisación v. g.

Los cargos y oficios no son sino vestidos y arreos de la persona, ó sean jaeces, que tales son para algunos. (A. Pérez)

8.—La **anticipación** consiste en refutar de antemano las objeciones ó reparos que pudieran oponerse á lo que se dice, para facilitar la marcha del razonamiento v. g.

Dirás que muchas barcas
con el favor en popa,
saliendo desdichadas,
volviendo venturosas.

No mires los ejemplos
de las que van y tornan;
que á muchas ha perdido
la dicha de las otras. (L. de Vega).

9.—Consiste la **sustentación** en mantener suspensa é interesada la atención de los oyentes, hasta que se cierra el sentido con un rasgo original é inesperado. Ejemplo:

Quien halló el hierro escondido entre las venas de la tierra? quién hizo el cuchillo para romper nuestras carnes? quién hizo saetas? quién fué el que hizo lanzas? quién bombardas? quién halló tantas artes de quitarnos la vida... sino el entendimiento que ninguna igual industria halló de traernos la salud? (Perez de Oliva).

10.—La **paradoja** presenta enlazadas ideas ó pensamientos a primera vista contradictorios é inconciliables, pero que no lo son dada la mente del escritor. Tiene esta forma muchos puntos de contacto con la antítesis. Ejemplos:

Que nunca es más grande el hombre
que cuando está de rodillas. (B. Lopez).

Vivo sin vivir en mí;
y tan alta gloria espero,
que muero porque no muero (S. Juan de la Cruz).

11.—La **comparación** ó **simil** consiste en expresar la semejanza que el objeto de que tratamos presenta con otro objeto que suponemos conocido de los oyentes, ya con el designio de aclarar el pensamiento, ya para hermosear el estilo. Esta figura es de la misma naturaleza de la metáfora, como ya se indicó, pues esta no es más que una

comparación tácita ó implícita. La semejanza entre los términos no debe ser ni muy remota, ni tan próxima que degeneren en vulgar. Solo las comparaciones rápidas son admitidas en el lenguaje de la pasión. La comparación se toma casi siempre de objetos físicos. Ejemplos:

Veo que las leyes son contra los flacos, como las telarañas contra las moscas (Luis Mejía).

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

Delebo eos ut pulverem terrae; (Reyes.-2).

12.—La **subyección** consiste en subordinar á una proposición interrogativa otra generalmente positiva, como respuesta explicación ó consecuencia de aquella v. g.

¿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 composición? Los consonantes. ¿Cómo se adquieren esos consonantes? Comprando un Rengifo por tres pesetas. (L. Moratin).

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,

Una sombra una ficción... (Calderón).

LECCIÓN XXI

1.—Las **figuras patéticas** nacen de la sensibilidad excitada y sirven para expresar las pasiones y emociones de nuestra alma. Ilimitadas son las formas que puede revestirse el pensamiento para expresar los efectos vehementes, pero las principales y más frecuentes son: Obtestación, apóstrofe, interrogación, conminación, deprecación, imprecación, execración, optación, exclamación, prosopopeya, reticencia, imposible, histerología é interrupción.

2.—La **obtestación** consiste en poner por testigo de lo que afirmamos, á Dios, á los hombres, y á las cosas inanimadas. Muchos preceptistas no hacen mención de esta figura. Ejemplo:

Testigos son esta cruz y clavos que aquí parecen; testigos estas llagas de pies y manos, que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra delante de quien padecí; (Granada).

3.—El **apóstrofe** consiste en desviar la palabra del lector á

oyente para dirigirla con vehemencia á los ausentes, á los seres invisibles ó abstractos y á veces á los inanimados, en cuyo caso es una verdadera prosopopeya. El apóstrofe solo es oportuno y natural en los pasajes inspirados por la pasión, y por tanto en circunstancias anormales. Ejemplo:

Para y óyeme; joh soll yo te saludo

y estático ante tí me atrevo á hablarte (Espronceda).

4.—La **interrogación** expresa los pensamientos en forma interrogativa, no para que nos contesten, sino para afirmar con más vehemencia y dando por supuesto el acuerdo tácito de los lectores ú oyentes v. g.

¿Qué se hizo el Rey D. Juan?

Los infantes de Aragón

que se hicieron?

¿Qué fué de tanto galán?

¿Qué fué de tanta invención

como trujeron? (J. Manrique).

5. La **conminación** es el anuncio pavoroso de grandes males con que se amenaza á alguno, para desviarle del camino que sigue ó disuadirlo de lo que intenta v. g.

Llamas, dolores, guerras,

muerter, asolamientos, fieros males

entre tus brazos cierras,

trabajos inmortales,

á tí y á tus vasallos naturales. (León).

6.—La **depreccación** consiste en una súplica ó ruego vehementemente con el objeto de conseguir algo v. g.

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam; Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam. (Salmo 50-3.º).

7. Se llama **imprecación** la forma que damos al pensamiento cuando, poseidos de la ira y de la venganza, expresamos un fuerte deseo de que caiga alguna desgracia sobre el prójimo ó sobre una comarca v. g.

Nunca salgas, traidor de entre mujeres:

mujer sea el animal que te destruya,

pues tanto á todas sin razón las quieres. (Quevedo).

Montes Gelboe, nec ros nec pluvia veniant super vos... (Reyes 2).

8.—La **execración** consiste en maldecirnos á nosotros mismos, deseando que nos sobrevenga alguna desgracia. Esta figura es hija de la desesperación y el mejor modelo de ella lo encontramos en el libro de Job. Ejemplo:

¡Ojalá las maldiciones
de Celinda se cumplieran,
y en mi pecho atravesadas
alheñadas lanzas viera!
¡Y que en lugar de llorarme
las damas me maldijeran
y muerto afrentosamente
en hombros de aquí saliera! (Romancero).

9.—La **optación** consiste en manifestar vehemente deseo de alguna cosa, como por ejemplo:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo? (León).

10.—La **exclamación** es el pensamiento que, en forma más ó ménos elíptica y siempre vehemente, expresa las grandes conmociones del ánimo. Es en la esfera del arte lo que la interjección en la naturaleza v. g.

¡Cuán solitaria la nación que un día
poblara inmensa gente! (Espronceda)
¡Oh tempora? ¡Oh mores! (Ciceron):

11.—La **prosopopeya** ó **personificación** consiste en atribuir cualidades ó actos propios de los seres animados y en especial del hombre, á los seres inanimados é incorpóreos. La prosopopeya presenta cuatro grados. En el primero atribuimos á los seres inanimados cualidades propias de los animados (la ignorancia es atrevida) y en rigor no hay entonces tal figura, sino una ó más expresiones trópicas. En el segundo grado, que es ya verdadera personificación, presentamos los objetos inanimados ó abstractos, obrando como si tuviera vida v. g.

La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar, la ira á las espadas,
y la ambición se rie de la muerte (Ríoja).

En el tercer caso dirigimos la palabra á los seres inanimados ó abstractos, como si tuvieran comprensión, en cuyo caso hay al mismo tiempo apóstrofe v. g.

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estais mirando en ellas:

Verde prado de fresca sombra lleno:

Aves que aquí sembrais vuestras querellas; (Garcilaso).

Finalmente, á veces hacemos hablar á los seres inanimados atribuyéndoles ideas y sentimientos en armonía con su situación v. g..

El río sacó fuera

el pecho, y le habló de esta manera:

En mal punto te goces

injusto forzador etc. (León).

La verdadera prosopopeya supone gran agitación de ánimo y exaltada fantasía, pues solo en este caso se comprende que puedan figurársenos como dotados de vida los seres inanimados.

12. La reticencia deja cortado el discurso, quedando incompleto el pensamiento, pero de modo que puedan completarlo facilmente los que nos escuchan. Las más de las veces es inspirada esta figura por una pasión violenta, pero también puede ser debida sencillamente á la prudencia, al pudor ó al respeto debido al público; y aún la malignidad se vale de ella fingiendo hipócritamente no querer expresar ciertos conceptos que apunta lo suficiente para que la imaginación del lector supla, hasta con exceso, lo que aparentemente se calla: Ejemplo.

Nada: que hombres como yo

no ven: basta que imaginen,

que sóspechen: que prevengan,

que recelen, que adivinen,

que... No sé como lo diga; (Calderón)

13—El imposible consiste en afirmar ó negar alguna cosa con tal vehemencia que aseguramos se trastornarán las leyes de la naturaleza antes que se realice ó deje de efectuarse lo que decimos v. g.

¿Hasme de olvidar don Juan?

—Antes, Julia olvidarán

las estrellas su carrera. (Alarcón)

14.—La histerologia (locutio prepóstera) consiste en invertir el orden lógico y natural de las ideas v. g.

Moriamur, et in media arma ruamus (Virgilio).

15.—La interrupción pasa bruscamente de unas ideas á otra ó de unos sentimientos á otros dejando cortadas las frases é incompleto su sentido. Es debida esta figura á la perturbación que causan en el entendimiento las pasiones ardientes. Ejemplo:

Don Luis y Osorio... ¡No! Tal vez han vuelto
y en el castillo están!... Espera, madre...
¡No digas más!... no más!... Si no te creo!
¡Si te creyeses!

No... ¡Jesús me valga! (Echegaray),

LECCIÓN XXII.

1.—Las figuras intencionales son debidas á la voluntad y presentan el pensamiento con formas disfrazadas ó indirectas para mejor conseguir el fin que nos proponemos. Son de esta clase la dubitación, comunicación, perifrasis, preterición, permisón, atenuación dialéctismo, alusión, ironía y sarcasmo.

2.—La dubitación consiste en manifestar indecisión ó perplejidad acerca de lo que debemos hacer ó decir, á pesar de que en realidad lo tenemos ya resuelto. Cuando la duda es real no hay tal figura, Ejemplo:

¿Cui comparabo te, filia Jerusalem? (Jeremías).

3.—En la comunicación pedimos parecer á los oyentes, contrarios ó jueces acerca de lo que decimos, en la seguridad de que con su asentimiento confirmarán nuestra opinión v. g.

¡Qué parece que haría aquel rico avariento, que está en el infierno, si le dieran licencia para volver á este mundo á enmendar los yerros pasados? (Granada),

4.—La perifrasis expresa el pensamiento por medio de un rodeo, ya con el objeto de embellecer la expresión, ya para disfrazar las ideas desagradables ó poco decentes. Con este último objeto se emplea en toda clase de obras y aun en la conversación familiar. Ejemplo:

La Aurora con sus dedos de rosa abre las puertas de oriente. (Homero).
Aurea fulgebat roseis Aurora capillis (Ovidio).

5.—La **preterición** consiste en aparentar que vamos á pasar en silencio aquello mismo de que estamos hablando con insistencia.

Es de uso muy frecuente en la oratoria y tiene por objeto hacer resaltar los pensamientos culminantes v. g.

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

6.—La **permisión** tiene por objeto excitar á otro á que haga aquello que más contraría nuestros deseos ó nos es altamente perjudicial. Esta figura procede del despecho ó de la desesperación v. g.

—¿Cuya es aquella lanza
que desde aquí la veo yo?

—Tomadla, conde, tomadla,
matadme con ella vos,

que aquesta muerte, buen conde,
bien os la merezco yo. (Romancero).

7.—La **atenuación**, llamada también **litote**, consiste en negar alguna cosa en vez de afirmar la contraria, rebajando artificiosamente el pensamiento. Es forma muy propia de la modestia y de la delicadeza y da excelentes resultados. Ejemplo:

Nec ádeo sum informis: nuper me in littore vidi;

Cum plácidum ventis staret mare.....(Virgilio).

8.—Llábase **dialogismo** la relación textual de discursos puestos en boca de personas ausentes ó presentes ó que nos atribuimos á nosotros mismos en ciertas circunstancias. En el lenguaje apasionado se combina muchas veces con la personificación v. g.

Uno altivo, otro sin ley,

así dos hablando están:

—Yo soy Alejandro, el Rey.

—Y yo Diógenes, el can.

—Vengo á hacerte más honrada
tu vida de caracol.

Que quieres de mí?—Yo, nada,

que no me quites el sol. (Campoamor).



9.—Alusión es el uso de expresiones que despiertan el recuerdo de hechos, frases ó costumbres muy conocidos de los lectores u oyentes. Entre la expresión y el objeto á que se alude debe haber una relación bastante transparente para traslucirse la intención del autor. Ejemplo:

Vió no lejos del camino una venta, que fué como si viera una estrella que á los portales, si no á los alcácares, de su redención le encaminaba. (Cervantes).

10.—La ironía consiste en decir en tono de burla lo contrario de lo que expresa la frase tomada literalmente. El sentido en que lo decimos se dá á conocer por el tono de la expresión ó se distingue por lo que precede ó sigue á la forma irónica. La ironía es más propia de las obras festivas, pero á veces la cólera, la desesperación ó el despecho se valen de ella como de un arma terrible.

¡Oh sanctas gentes, quibus haec nascuntur in hortis Numina! (Juvenal).

11. El sarcasmo es una ironía sangrienta dirigida contra personas desvalidas y desgraciadas ó contra un cadáver. Los judíos doblando la rodilla ante Jesucristo coronado de espinas y con un cetro de caña, le saludaban diciendo:

Ave Rex Iudeorum.

Sección 3.ª.—Del estilo.

LECCIÓN XXIII.

1.—La palabra **estilo** está tomada del latín (stillus), y significa en su sentido propio el punzón de metal ó márfil con que los romanos grababan sus caracteres sobre tablas enceradas.

2.—Posteriormente ha significado el sello especial que la individualidad del escritor deja impreso en la obra así como el carácter distintivo de cada época, nación ó escuela y aún de cada género literario.

3.—Actualmente se llama estilo á la manera de hablar y escribir propia de cada escritor. En las demás artes se designa con el nombre de estilo al distintivo especial de las obras de un artista, de una nación, época ó escuela (estilo gótico, flamenco, churrigueresco).

4.—Siendo el estilo el resultado de un numeroso conjunto de circunstancias accidentales, objetivas unas, y subjetivas otras, se comprende que el estilo será tan variado como la personalidad humana. A pesar de esto siempre deben acompañar al estilo la oportunidad, naturalidad y originalidad.

5.—Entendemos por **oportunidad** en el estilo, aquella conformidad ó armonía que este debe guardar siempre con el asunto, de modo que aparezca revestido de su forma más propia y adecuada: esta cualidad es considerada por Cicerón como fundamental.

6.—La **naturalidad** del estilo es aquella espontaneidad en expresarse, según las circunstancias de cada caso, del modo más fácil, propio y que primero se ocurre á la mente.

7.—Falta á la oportunidad el estilo que desdice de la índole del asunto, en cuyo caso no hay la relación necesaria entre la forma interna y externa, que es lo que esencialmente constituye el estilo. Cuando el modo de expresarse es rebuscado y como traído por los cabellos, ni es el que más fácilmente debía ocurrirse, se dice que el estilo no es natural.

8.—La **originalidad** del estilo consiste en la marca especial que á su expresión saben imprimir los grandes escritores, como reflejo del carácter individual que los distingue. En este sentido dijo con gran acierto el naturalista Buffón que **el estilo es el hombre**.

LECCIÓN XXIV.

1.—Son tantas las circunstancias que pueden influir en el modo de sentir, concebir y expresarse el escritor, además de las leyes artísticas, que bien podemos afirmar con Quintiliano que son casi tantas las especies de estilo como las individualidades. Pero así como los individuos se agrupan en géneros y especies, también los estilos pueden reducirse á grandes agrupaciones que presentan un caracter distintivo. Dionisio de Halicarnaso dividió el estilo, según su mayor ó menor elevación, en **austero, medio y florido**, que luego fueron designadas por Cicerón y Quintiliano con los nombres de sencillo ó ténue, medio ó templado y grave ó sublime.

2.—El estilo **sencillo** es el language de la razón; se distingue

por su claridad y corrección, admite el ornato natural, pero rechaza el artificio. Es entre todos el más difícil, porque deja al descubierto los defectos así del pensamiento como de la dicción. El estilo **medio** es el lenguaje de la imaginación; predomina en las obras amenas, admite los adornos proporcionados y es de uso muy general. El **grave** sirve de expresión á la sensibilidad excitada y se distingue por el vigor de la palabra, la profundidad y elevación del pensamiento y viveza de las imágenes. Estos tres géneros de estilo van siempre combinados, pero con predominio de alguno de ellos. Cicerón cita como modelo de estilo sencillo su oración **Pro Cœcina**, de estilo medio la pronunciada **Pro lege Manilia** y de sublime la que pronunció en defensa de Rabirio.

3.—Fundándose en la relación natural que se observó entre el estilo y las nacionalidades ó comarcas, dividieron los antiguos el estilo en lacónico, ático, asiático y rodio.

4.—El **lacónico** ó lacedemonio, se distingue por su energía y concisión, muy en armonía con la virilidad, sobriedad y dureza de pueblo espartano. El estilo **ático** descollaba por la elegancia, sencillez y corrección de sus formas, tan propias del pueblo artista por excelencia. El **asiático** ú oriental se caracterizó por su hinchazón y fastuosidad, siendo vivo reflejo de la pompa y deslumbrante aparato de aquel pueblo **tumidior et jactantior**, como dice Quintiliano. Los isleños de Rodas, griegos de origen y orientales por sus relaciones, dieron nombre al estilo **rodio**, mezcla de la sencillez y pulcritud áticas con las fastuosidades de los orientales.

5.—Reflejándose en el estilo la fisonomía moral de los grandes escritores, que han logrado crear un estilo propio característicamente distinto de los demás, es muy natural que á este se le designe con el nombre del autor que le ha impreso su sello particular. De aquí las denominaciones de estilo **pindárico, virgiliano, ciceroniano, cervantino, gongorino**, etc. De esto se deduce que no es muy difícil averiguar el autor anónimo de una obra maestra, al par que raya en lo imposible descubrir la filiación de las obras de poca importancia, toda vez que los escritores medianos carecen de estilo propio

LECCIÓN XXV.

1.—Cada género literario pide un estilo especial y característico, al que algunos retóricos llaman tono de la composición. De aquí la clasificación del estilo en **lírico, épico, dramático, oratorio**, etc.

2.—El estilo, por su mayor ó menor ornato, se divide en árido, limpio, elegante y florido. El **árido** excluye toda clase de adorno y no tiene más objeto que expresar el pensamiento con claridad; en el **limpio** se admiten los adornos con discreción y modestia; el **elegante** es aquel que está adornado con todas las galas de la imaginación y primores del lenguaje bien escogidos y combinados; llámase finalmente **florido** el estilo, cuando se presenta con gran exuberancia de adornos y galas.

3.—El estilo florido conviene á poquísimos asuntos y casi siempre es un vicio, solo tolerable en la juventud, porque con los años y el estudio va depurándose de la hojarasca y robusteciéndose. Fuera de este caso es absolutamente reprehensible, porque con su espléndido follaje se pretende encubrir el escaso valor intrínseco del pensamiento.

4.—Por razón de los afectos que expresa se divide el estilo en jocosó, grave y patético. El **jocosó** excita la risa, considerando las cosas bajo su aspecto cómico; supone ingenio agudísimo y gran conocimiento de la realidad. En el **grave** predomina la razón y se consideran las cosas bajo el aspecto científico. El estilo **patético** despierta las pasiones mas vehementes, de las cuales es la expresión más adecuada.

5.—Atendida la intensidad ó fuerza de la expresión, el estilo se llama vivo, enérgico ó vehemente. Será **vivo** el estilo, si está penetrado de un calor suave que le da animación y movimiento; **enérgico** si los pensamientos están gráficamente expresados de modo que se graban profundamente en el ánimo; recibe por último el nombre de **vehemente** cuando, á impulso de la pasión, las ideas se suceden rápidamente como desbordadas y pugnan por salir al exterior.

6.—El llamado estilo **humorístico** nace de la mezcla de lo poético con lo prosáico, de lo patético y tierno con lo irónico y mordaz, de lo sério con lo jovial, de lo familiar con lo magnífico; degenera á menudo en extravagante, pero puede tener oportuna aplicación, y acaso es una necesidad literaria de la época actual.

LECCIÓN XXVI.

1.—Por la mayor ó menor extensión con que el escritor desarrolla el pensamiento, recibe el estilo los nombres de conciso ó difuso. La concisión consiste en expresar muchas ideas con pocas palabras, y por tanto será **conciso** el estilo cuando, prescindiendo de digresiones y transiciones y dejando á un lado las ideas accesorias, se fija solo en los pensamientos capitales, expresándolos con la mayor precisión posible. Si por el contrario el escritor desarrolla ámpliamente los pensamientos bajo todos sus aspectos y con todos sus accesorios, entreteniéndose además en consideraciones ó comentarios, entónces el estilo se llama **difuso**.

2.—Llámase **cortado** el estilo cuando en él predominan las cláusulas sueltas y **periódico** cuando la mayoría de las cláusulas son periódicas ó verdaderos períodos. Respecto á estos estilos hay que tener presente que la armonía del lenguaje y la variedad del estilo exigen que se combinen debidamente las cláusulas breves y sueltas con las extensas y periódicas, pudiendo sin embargo predominar las unas sobre las otras, según la índole del asunto.

3.—No debe confundirse el estilo con el *tono*. Como se ha visto el estilo imprime á la obra una fisonomía especial, al través de la cual se descubre la personalidad del escritor, y es resultado de varios factores que concurren á su formación. El **tono**, que en su recto sentido indica la elevación ó depresión de la voz, designa en la obra literaria la modulación especial de las palabras y las modificaciones que recibe el estilo según la intención del escritor ó la situación moral en que se encuentra. De modo que el tono es hijo de las circunstancias pasajeras del escritor mientras que el estilo tiene un carácter marcado de permanencia.

1—Supuesto que solo los grandes escritores tienen estilo propio, fácilmente puede comprenderse que para llegar á adquirirlo, lo primero que se necesita es la aptitud natural artística para dar á la expresión la fisonomía de la propia individualidad. Dadas las dotes naturales correspondientes, el estudio, la meditación, la lectura asidua de los grandes modelos y los constantes ensayos para amoldar exactamente la expresión al modo especial de concebir y sentir, darán por resultado la adquisición de un estilo verdaderamente original (*Natura incipit, ars perficit*).

Sección 4.^a De la belleza.

LECCIÓN XXVII.

1—Muy difícil, sino imposible, es dar una definición científica de la **belleza** que se siente mejor que se explica. Podemos sin embargo conocer, por la observación, los elementos que infaliblemente reúnen todos los objetos bellos, así como el efecto que estos objetos producen en nosotros; y con estos datos hallar una fórmula que explique lo que queremos decir al calificar los objetos de bellos. Sentado esto, podemos explicar la belleza, diciendo que consiste en **una forma sensible, vária y armónica** que con su expresión produce en nosotros un placer puro y desinteresado.

2—De la existencia de la belleza da testimonio infalible la humanidad entera que posee las ideas de bello y feo, aplicándolas en todas ocasiones á los objetos, lo cual supone necesariamente un principio universal é invariable de belleza.

3—Es tan íntima la relación de la belleza con la verdad y la bondad, que puede afirmarse que estos tres conceptos fundamentales son inseparables y se hallan plenamente unidos en Dios principio absoluto de belleza, verdad y bondad. Con gran acierto dijo Platón que la belleza es **el resplandor de lo verdadero**, pues no hay belleza sin verdad general, si bien puede haberla sin verdad material y positiva. De la misma manera, en el terreno de la moral no puede

separarse la belleza de la bondad, pues la belleza supone armonía que en lo moral es exclusiva de lo bueno. Esto no quiere decir que no haya distinción entre la belleza, verdad y bondad, pues si bien se aplican á un mismo objeto, es bajo diversos aspectos.

4.—Al contemplar un objeto bello, experimentamos involuntaria é inmediatamente una afección placentera muy distinta del placer de los sentidos, motivada por las cualidades del objeto, y no por la ventaja personal que pueda reportarnos. Nadie confunde el efecto producido en nosotros por la forma de una flor y su perfume. Por esto se dice con razón que la emoción experimentada por el hombre, como espectador de la belleza, es **pura y desinteresada**, de modo que lo bello, como tal, es una forma sin uso.

5.—De los objetos que nos rodean unos nos producen la emoción de la belleza y otros no. De aquí se deduce legítimamente que la belleza tiene además realidad objetiva, es decir, que en los objetos bellos hay algunas cualidades que les hacen tales necesariamente y que en todos ellos se encuentran. El análisis estético ha reducido estas cualidades á tres fundamentales que son **unidad, variedad, y armonía**. La unidad constituye la esencia de la belleza, la variedad su forma y la armonía es el resultado de la feliz combinación de las dos primeras y constituye la vida del objeto bello. Y si bien en todos los seres se observa esta armónica disposición de sus partes, en los llamados bellos resalta la armonía con más excelencia y expresión.

6.—Después de estudiada la belleza en el sujeto y en el objeto, es decir en sus efectos y en sí misma, corresponde examinar las esferas en que la belleza se halla. Ante todo se nos presenta la belleza en Dios principio absoluto de belleza, fuente y origen de todas las demás, y que por poseer en toda su plenitud las cualidades constitutivas de lo bello, se llama belleza **absoluta**. Todas las demás bellezas, que se denominan **relativas**, no son más que un pálido reflejo de aquella belleza absoluta é increada, y se dividen en **físicas, morales, intelectuales y artísticas**. La belleza física es la que se halla en los objetos materiales de la naturaleza (la belleza de las flores, de las aves, de una campiña); belleza moral es la que se halla en las decisiones de la voluntad y en el sentimiento (la caridad, la resig-

nación) y es de un orden más elevado que la belleza física; belleza intelectual es la que hallamos en las grandes concepciones de la inteligencia hijas de una feliz intuición (las leyes de Newton sobre la gravitación), debiendo advertir que no cabe la belleza en las ideas puras y abstractas; finalmente llámase belleza **artística** á la realizada por el hombre en las obras de arte, y que no es otra cosa que la idealización de la belleza real, esto es, una belleza **ideal** realizada por medio de objetos exteriores.

LECCIÓN XXVIII.

1.—Hay muchos objetos que sin ser bellos, presentan sin embargo, en mayor ó menor grado, algún elemento de belleza, por lo cual se les aplican calificaciones estéticas mas ó menos análogas á la belleza. La calificación de **agradable** tiene un acepción material y designa lo que causa placer á los sentidos (voz agradable) y otra estética indicando lo que sin ser completamente armónico produce un efecto algo análogo á la belleza (figura agradable). Lo **bonito** es lo agradable en pequeño (mujer bonita); **lindo** es un objeto en miniatura con todos los elementos de belleza (pájaro lindo); **agraciado** es lo que sobresale mas por su expresión que por su armonía (rostro agraciado); **gracioso** tiene el mismo valor que la anterior, pero además tiene la acepción cómica, designando el don de expresar lo ridículo (hombre gracioso); **elegante** es el objeto que sobresale por lo escogido de sus formas (figura elegante).

2.—La única cualidad opuesta á la belleza es la **fealdad**, que consiste en la falta de armonía (líneas irregulares, colores discordantes). La fealdad es pues el predominio del desacuerdo.

3.—La fealdad, como la belleza, es una cualidad inherente á los objetos, pero al contrario de la belleza, la fealdad es esencialmente negativa, y nos produce un efecto de repugnancia ó desagrado.

4.—Subjetivamente considerados los objetos, reciben el nombre de **indiferentes**, cuando por estar la falta de armonía equilibrada por algún elemento de belleza, no nos producen ningún efecto.



5.—Lo **cómico** es una perturbación accidental de la armonía envuelta en una concordancia aparente, que produce en nosotros el efecto agradable de la risa, efecto nacido del contraste entre el fondo y la forma, entre lo que se quiere hacer y lo que se hace (un soldado de centinela con una escoba). Distínguese lo cómico de lo bello, por su naturaleza pasajera, por hallarse tan solo en los estados y actos de los seres inteligentes, y por ser diferente el efecto producido por ambos. La belleza es una cualidad permanente y basada en la armonía, mientras que lo cómico es una discordancia transitoria.

LECCIÓN XXIX.

1.—La **sublimidad** es un grado superior de belleza, que produce en nosotros una inmensa emoción placentera, pero acompañada de admiración ó abatimiento.

2.—El carácter fundamental que distingue los objetos sublimes y constituye por tanto la sublimidad objetiva es una grandeza cuyos límites no podemos abarcar, quedando nuestra limitada percepción abrumada y vencida, y admirado ó abatido el espíritu al contemplarla, al mismo tiempo que se siente transportado á las regiones de lo infinito.

3.—Lo sublime y lo bello se parecen en que son de la misma naturaleza estética y en que se sienten de una manera instantánea é involuntaria. Pero se diferencian en que el placer de lo sublime va mezclado de admiración y abatimiento y por su carácter violento es poco duradero. La armonía y el acuerdo son el principio de la belleza, mientras que la grandeza extraordinaria de lo sublime no cabe dentro de formas armónicas y á menudo va acompañada de lucha, desorden ó contraste relativos, y siempre del predominio de la unidad sobre la variedad ó al revés. Finalmente, en la belleza predomina el elemento objetivo y en la sublimidad el subjetivo. Así que abarcamos los límites de su grandeza, desaparece el efecto estético.

4.—Divídese la sublimidad en **matemática** ó de extensión y

dinámica ó de poder, según que la grandeza sea de dimensiones ó de fuerza. Lo sublime matemático está caracterizado por dimensiones extraordinarias (el cielo estrellado, el desierto) ó por una gran fuerza en reposo. A él puede reducirse también la extensión en el tiempo representada por sus efectos (unas ruinas carcomidas por los siglos). Lo sublime dinámico se manifiesta por medio de fuerzas incontrastables (el huracán, el rayo, el volcán). A veces la grandeza de poder forma contraste con la pequeñez de la forma (el poder del rayo) y esto aumenta la sublimidad.

5.—Hallamos lo sublime, como lo bello, en el mundo físico, moral, intelectual y artístico. Son sublimes los objetos físicos que resaltan por una extensión ilimitada ó una fuerza extraordinaria (el océano, el huracán); hallamos sublimidad moral en los sentimientos y actos humanos de extraordinaria grandeza, ya sosegada y serena (una generosidad inagotable) ya luchando con obstáculos insuperables y venciendo á costa de sacrificios heroicos (el acto de Guzmán el bueno); lo sublime intelectual se halla en los conceptos de la mente hijos del génio, que por su profundidad y fecundidad extraordinarias nos asombran (el **fiat lux** del Génesis); la representación sensible de lo sublime realizada por el hombre en las obras de arte, constituye la sublimidad artística, á la cual se eleva el génio algunas veces. La expresión de lo sublime se caracteriza por la sencillez y concisión.

6.—Hay un aforismo que dice “de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso,” pero el paso que media es inmenso, como la distancia que va de una grandeza real á otra ficticia. En lo sublime como en lo cómico, hay perturbación de armonía, pero es porque aquella grandeza no cabe dentro de formas armónicas; en lo cómico bajo una concordancia aparente hay una verdadera desproporción. Pero desde el momento que de lo sublime se elimina la grandeza real queda la discordancia bajo un resto de armonía que produce el efecto de lo cómico (los gestos extraordinarios que expresan un sentimiento elevado rayan en lo sublime, y su remedo por un hombre en estado de tranquilidad produce lo cómico).

7.—Las calificaciones propias de los objetos que tienen analogía con lo sublime son: *grandeza* que, ya en lo físico ya en lo moral, con-

siste en una extensión ó elevación no común, pero limitadas; **grandioso** que consiste en, una **grandeza** severa é imponente (templo grandioso); **magestad** es, la expresión de la fuerza en estado de calma y tranquilidad (un león acostado); **solemne** lo que se distingue por su movimiento sosegado y acompasado (procesión solemne); **noble** es lo bello acompañado de cierta fuerza y serenidad (nobleza de alma); **magnífico** es lo bello en grande escala (palacio magnífico).

LECCIÓN XXX.

1.—Artista es el autor ó productor de obras de arte, es decir, de obras que realizan la belleza ideal por aquel concebida. Artista literario será pues el productor de obras literarias.

2.—Las cualidades que necesita el verdadero artista pueden reducirse á la imaginación, memoria, talento de ejecución, facultades morales é intelectuales. La facultad de componer necesita los elementos de composición que le suministra la **memoria** que es el depósito de materiales adquirido por la observación continua del mundo físico y moral, así como para dar forma sensible á sus composiciones necesita del **talento de ejecución** ó sea del dominio del medio de expresión propio del arte (pintar, versificar etc.) Las facultades morales que debe poseer el artista son: **sensibilidad** y **bondad**. Además del **sentimiento de lo bello**, fuente de las obras artísticas, reclama la sensibilidad, ó sea la facilidad en impresionarse, pues solo habiéndolos sentido puede el artista expresar con verdadero acento los afectos humanos. En el **amor al bien** inherente al alma del artista se apoya la moralidad de las obras artísticas; sin él, desconocería la verdadera belleza moral, fuente de las más excelentes bellezas artísticas. Además de que, en la producción de obras artísticas, hay siempre la intervención de las **facultades intelectuales**, la inteligencia del artista tiene la misión especial de regularizar los desórdenes de la fantasía, desechando, ajustando y combinando los elementos para que la composición salga perfecta.

3.—La facultad distintiva del artista y verdaderamente creadora de la belleza artística es la **imaginación**, que es la facultad de

conservar y reproducir las representaciones sensibles de los objetos percibidos y de combinarlas entre sí para crear otras nuevas con los elementos de aquella. Es la facultad de componer las bellezas ideales que luego encarna el artista en sus obras, así como da forma sensible á las ideas más abstractas y generales.

4.—Se da el nombre de **génio** al artista que posee en sumo grado las cualidades artísticas. Se distingue por una intuición poderosa y por imprimir á sus obras una fisonomía individual que las distingue de todas las de su clase. El génio es nativo y esencialmente extraordinario. Dáse el nombre de **talento** ó **ingenio**, al artista que además de poseer algunas facultades artísticas, se distingue por la facultad de remedar las obras del génio y por su habilidad exterior ó técnica.

5.—**Inspiración**, es el estado especial en que el génio ó el talento despliegan todo su poder y la fantasía concibe una obra de arte. **Entusiasmo**, es el ardiente amor que siente el artista por algun asunto determinado, el cual da origen á la inspiración.

6.—Además de las cualidades nativas que debe poseer el artista, debe este recibir la educación necesaria para la creación de sus obras (ars perficit). La educación artística debe abrazar el estudio de la naturaleza física y moral en todo lo que esté relacionado con el arte que cultiva, el de los grandes modelos que despertarán sus facultades y le guiarán en la ejecución. Debe adiestrarse en la parte técnica del arte á que se dedica, toda vez que es el medio indispensable para la manifestación de sus concepciones, siendo además muy conveniente que conozca la teoría artística que es un auxiliar poderoso.

LECCIÓN XXXI.

1.—**Crítica literia** es el juicio que formamos de las obras literarias señalando sus bellezas y defectos, de conformidad con las leyes del buen gusto.

2.—El crítico, para juzgar con acierto las obras del génio, necesita poseer cualidades análogas á este, pues si el artista adivina y crea la



armonía, el crítico la vé y la siente cuando existe. Debe poseer pues el sentimiento de lo bello aunque no en tan alto grado como el artista, el conocimiento teórico de los medios de expresión del arte, y más que al artista le son necesarias las facultades intelectuales educadas con un profundo estudio de la naturaleza y de los mejores modelos, y el conocimiento completo de la teoría artística y de las leyes del buen gusto.

3.—Llábase **buen gusto**, ó simplemente **gusto**, la facultad de conocer y sentir la belleza. Es de carácter inmediato y espontáneo y su gérmen es inherente á la naturaleza humana. El crítico necesita poseerlo en su pleno desarrollo.

4.—Las reglas literarias ó principios de aplicación práctica al arte literario son no solo útiles sino necesarias, pues si bien algunos génios han producido obras maestras sin el prévio estudio y aun sin estar formuladas dichas reglas, es porque ellos las han adivinado y creado en sus obras. Las reglas no producen el génio, pues este es nativo y el oficio de aquellas es negativo y á la véz directivo, enseñando á evitar errores, acostumbrando al orden é indicando el camino de la belleza. Las reglas encaminan las facultades artísticas á la perfección (ars perficít).

5.—Las reglas literarias no son cánones establecidos á **priori** ó de antemano, sino que se han formado del exámen de las obras maestras en las cualés aparecen realizadas, y de donde se han abstraído en conformidad con la naturaleza del arte y de sus diferentes géneros. La aplicación de las mismas no es de rigor matemático, antes bien la excesiva importancia que les dá el rutinarismo y su abuso son altamente perjudiciales. Limitanse á dirigir el vuelo de la imaginación y los impulsos de la sensibilidad excitada, formando un cauce al torrente impetuoso de la inspiración.

APÉNDICE.

LECCIÓN XXXII.

1.—Los orígenes de la lengua castellana, no hay que buscarlos únicamente en los hechos posteriores á la venida de los Romanos, pues

los pueblos indígenas y primitivos invasores dejaron tambien grabado su recuerdo en el idioma pátrio.

2.—Además de que el castellano conserva todavía algunas voces del dialecto primitivo (**tajo** del celta **taj**, **basta** del euskaro **bast**) nos prueban la influencia de las lenguas primitivas, la natural inclinación del pueblo á mezclar las formas de su antiguo lenguaje con el latín de los dominadores, de lo cual nos dan testimonio la conservación del afijo patronímico vascuence **ez** (descendencia) y la pronunciación aspirada de la **G** y **J** de la cual se lamentaban Strabón y Catulo. La venida de los pueblos orientales (fenicios, griegos y cartagineses) modificó notablemente la lengua de los indígenas.

3.—Pero el idioma que ejerció más poderosa influencia en el habla de los antiguos españoles, fué sin duda el romano que fué durante un largo período la lengua culta de los españoles y de la cual conserva el castellano las cuatro quintas partes de sus vocablos, debiendo decirse con razón que el castellano es hijo del latín.

4.—En el siglo XII aparece el romance como idioma escrito en la Carta-puebla de Avilés por Alfonso el 7.º (1155), y por tanto á esta época debe referirse la aparición del idioma castellano.

5.—En el desenvolvimiento de nuestro idioma se observan cuatro épocas que pueden llamarse respectivamente de **formación, perfeccionamiento, clásica y contemporánea**. La primera alcanza hasta el siglo XII y durante ella, la decadencia del latín, la introducción del Cristianismo y el latín corrupto del pueblo dieron origen á una **jerga** que acabó de modificarse con la venida de los visigodos que imprimieron en ella el sello de su gramática analítica destruyendo la declinación latina é introduciendo el artículo. Durante la reconquista contra los árabes, la reunión de los **muzárabes** con sus hermanos los reconquistadores dió por resultado la fusión de los dos dialectos y la consiguiente formación definitiva del castellano. El 2.º período abraza del siglo XII al XV y está caracterizado por la sucesiva desaparición de consonantes finales y desinencias, y cambios fonéticos geniales del castellano. El 3.º alcanza hasta el siglo XVII y presenta el idioma completamente formado y en el apogeo de su belleza, corrección, armonía y encantadora libertad. En el 4.º período se ha enriquecido el castellano en multitud de vocablos,

y perdiendo en hipérbaton se ha hecho más filosófico, conciso y enérgico.

6.—En el 2.º período merecen citarse el **Poema del Cid**, de Gonzalo de Berceo, el **Fuero juzgo** de Fernando 3.º el Santo, y Alfonso X el Sábio que hizo dar un gran paso á la lengua vulgar. En el período clásico elevaron la lengua y la literatura castellana á su mayor grado de apogeo, Fr. Luis de Granada, Fr. Luis de León, San Juan de la Cruz, Sta. Teresa, Garcilaso, Herrera, Calderón, Lope de Vega y el inmortal Cervantes. De la época posterior merecen citarse, los Moratines, Melendez, Jovellanos, Martínez de la Rosa, Quintana, etc.

SEGUNDA PARTE.

DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

Sección primera.—Didáctica.

LECCIÓN XXXIII.

1.—Las obras literarias, según el fin que principalmente se proponen se dividen en **didácticas, oratorias y poéticas.**

2.—Las obras **poéticas** se proponen como fin directo y principal la expresión de la belleza y predominan en ellas la imaginación y el sentimiento; las **oratorias** tienen por objeto inclinar la voluntad al bien, presentándoselo con los atavíos de la belleza, y son debidas á la inteligencia, la imaginación y el sentimiento; las **didácticas** son principalmente debidas á la inteligencia y se proponen como fin la investigación y enseñanza de la verdad.

3.—Por más que en cada género predomina una facultad determinada que le dá un carácter propio, están sin embargo íntimamente relacionados entre sí, y su fin no es nunca exclusivo como no puede serlo, dada la inseparabilidad de nuestras facultades y la del bello, bue-

no y verdadero. La obra poética que careciera en absoluto de utilidad, y de enseñanza moral, sería un inútil pasatiempo, mientras que la obra didáctica que en la manifestación de la verdad se presentase, en absoluto, despojada de belleza, nos haría el efecto de un repugnante esqueleto.

4—Se entiende por **forma de expresión** la distinta índole de los conceptos, según el punto de partida de la composición literaria. Estas formas son la **objetiva** y la **subjetiva**. La primera representa los objetos exteriores, en sus múltiples manifestaciones, y la subjetiva manifiesta los actos interiores del autor; es decir sus ideas, sentimientos y voliciones, valiéndose de los objetos externos únicamente como elementos de inspiración ó motivos de la obra.

5—La forma objetiva se subdivide en **narrativa** y **descriptiva** según que represente objetos sucesivos (hechos históricos ó ficticios) ó bien objetos permanentes, enumerando sus cualidades. La forma subjetiva se llama **afectiva** si manifiesta sentimientos é **intelectual** si expresa ideas; en este último caso tiene un fondo objetivo que es lo conocido, pero es **subjetiva** por la elaboración del conocimiento.

6—La obra literaria puede tener también una forma **directa** ó **enunciativa** que es cuando el escritor habla en su propio nombre, ó forma **dialogada** que es cuando el escritor introduce personajes á quienes deja el uso de la palabra; la forma dialogada se llama también **mixta**, porque en ella se combina el elemento **subjetivo y objetivo**.

7.—Aunque estas formas se combinan de mil maneras distintas en las obras literarias, siempre alguna de ellas predomina sobre las demás. La forma narrativa domina marcadamente en las composiciones épicas é históricas, así como en las relaciones de viajes; la descriptiva suele combinarse con las demás, pero puede predominar en las ciencias naturales; la afectiva es la que domina en la lírica y también en la oratoria, aunque en esta toma una parte importante la intelectual que predomina decididamente en la mayor parte de las obras didácticas, algunas de las cuales adoptan más bien la forma descriptiva y aún la dialogada, que es la propia de las obras dramáticas.



LECCIÓN XXXIV.

1.—El género didáctico que comprende las obras que se proponen la investigación ó enseñanza de la verdad, se subdivide en **doctrinal é histórico**. Damos el nombre de **doctrinales** á las obras que exponen en todo ó en parte los principios científicos ó las reglas de un arte; **históricas** se llaman las obras que registran los hechos particulares y sus relaciones con los principios generales.

2.—Las obras doctrinales por su fondo pertenecen exclusivamente á la ciencia, pero entran en la literatura por su forma tanto interna como externa.

3.—Aun prescindiendo de ciertas obras en que entre las flores y adornos se pretende exponer la ciencia, que carecen de verdadero carácter científico y de verdadera belleza literaria, (novela científica), hay obras doctrinales que por su fondo ó dirección tienen carácter literario más marcado, como las pintorescas descripciones de la naturaleza, las obras morales que instruyen y moralizan al lector y las elocuentes exposiciones de elevadas cuestiones religiosas, filosóficas y científicas.

4.—La ciencia de los pueblos, anterior á la ciencia de los sábios, está consignada en las máximas ó refranes que son su forma más natural y primitiva. Pero concretándonos á las obras doctrinales, puede decirse desde luego que su forma más propia es la enunciativa, siguiendo un método rigurosamente científico. Háse empleado también la forma dialogada para comunicar interés y animación á la doctrina, dándole un principio de acción que la hace más artística. Platón y Cicerón son los mejores modelos del **diálogo científico**.

5.—El estilo de las obras doctrinales es generalmente sencillo y distingue sobre todo por la corrección, igualdad y exactitud, si bien admite algunas modificaciones, según la naturaleza especial de la obra.

6.—Las obras doctrinales se subdividen en elementales, magistrales y monografías.

LECCIÓN XXXV.

1—Reciben el nombre de **elementales** las obras destinadas á la enseñanza de las bases y principios fundamentales de una ciencia ó arte.

2—Las **magistrales** tienen por objeto la razón y explanación de los principios que constituyen el organismo de la ciencia y la aplicación de los mismos á los casos áridos, estando destinadas á los que poseen ya los elementos de la ciencia.

3—Las obras que dilucidan y estudian una cuestión determinada ó una parte especial de la ciencia se llaman **monografías**. Si están destinadas al público en general, reciben el nombre especial de **memorias** y si se dirigen á una academia ó corporación científica, se llaman **disertaciones**; en este caso suelen tener algo del género oratorio.

4—Las obras elementales que son las más esencialmente didácticas, deben estar escritas en estilo sencillo y su lenguaje debe ser claro y preciso, con entonación severa. En las obras magistrales cuya misión es ensanchar las esferas de la ciencia domina ya un tono más elevado y mayor amplitud en su desarrollo, y su estilo admite los adornos de la imaginación, pero sin pretensiones y sin que nada puedan debilitar la solidez del razonamiento científico. En las monografías, que suponen un estudio completo de la cuestión que se dilucida, son mayores las exigencias del arte, y en ellas tienen cabida la imaginación y el sentimiento. Finalmente las obras morales, políticas ó religiosas son las que dan más cabida á la poesía y á la elocuencia.

5.—Los mejores modelos de obras didácticas, en lo que se refiere al método pertenecen á los tiempos modernos, y su perfeccionamiento se debe á las ciencias físicas. Pero si prescindimos del rigorismo en la exposición, los grandes modelos los hallamos en Platón, Aristóteles y Cicerón. En España se han distinguido en el género didáctico Fr. Luis de León y Granada, Sta. Teresa, Malón de Chaide y Jovellanos.

6.—Reciben el nombre de **cartas** en sentido literario, única-

mente aquellas que hermanando la utilidad con la belleza tratan toda clase de asuntos. Estas cartas se reúnen generalmente en colección.

7.—La soltura y facilidad de la conversación ordinaria constituyen su carácter distintivo y su estilo debe distinguirse por su sencillez, naturalidad y espontaneidad.

8.—Por el asunto se dividen las cartas en **privadas** si tratan de asuntos que solo interesan á un individuo ó familia, y **públicas** las que tratan de algún asunto de interés general, que puede ser **político, científico, moral, literario**, etc. Estas últimas ordinariamente están destinadas á la publicidad.

9.—Pueden citarse como modelos de cartas las de Plinio y Cicerón entre los romanos, las de Mme. de Sevigné en Francia, y entre nosotros las de Fernán Gómez de Ciudad-Real, Hernando del Pulgar, Antonio Pérez, Juan de Avila, Santa Teresa, P. Isla y Jovellanos.

LECCIÓN XXXVI.

1.—**Historia** es la narración fiel y metódica de los hechos que han influido en la formación, progresos y decadencia de los pueblos.

2.—Las obras históricas constituyen un género de transición entre las didácticas y las oratorias, pues instruyen y moralizan al mismo tiempo con la animada relación de los hechos humanos pintados con los colores de la realidad.

3.—La historia se divide: 1.º por la materia, en **sagrada** que comprende los hechos del hombre en sus relaciones con Dios, y **profana** que abraza todas las demás clases de sucesos, y se llama, según los casos, **literaria, militar, política** etc. 2.º por el tiempo que abraza, en **antigua** que registra los hechos anteriores al siglo V, **media** que se extiende desde el V al XV y **moderna** que comprende los hechos posteriores: 3.º por su extensión, en **universal** que abarca los hechos de todo el género humano (Historia Universal de Cesar Cantú), **general** los de una nación ó época (Historia de Roma por Mommsen), **particular** que se limita á un suceso, institución, provincia ó **familia** (Guerra de Granada por

Mendoza), é **individual**, llamada propiamente **biografía**, que refiere la vida de un personaje (Varones ilustres de Plutarco.) Hay además otras obras históricas que sirven de base á la historia propiamente dicha, como las **efemérides** que narran los hechos por días, **anales** por años (Anales de Tácito), **décadas** por períodos de diez años, **crónicas** que son simples relatos de los sucesos de un reinado ó época casi siempre contemporáneo del autor y **memorias** ó relaciones escritas por un actor ó testigo.

4.—Las cualidades de la narración histórica son **unidad, claridad, dignidad y atractivo**. La unidad en la historia debe ser la consecuencia natural de la unidad de la especie humana, y si bien es difícil realizarla por la infinita variedad de los hechos, no debe olvidarse que todos los sucesos no son más que fenómenos de la vida universal de la humanidad. La claridad depende del encajamiento y exposición metódica de los hechos, que á simple vista deje percibir la relación que los une, omitiendo los de escaso interés y los detalles prolijos. La dignidad consiste en que la historia se presente siempre noble y severa, huyendo de la bajeza y vulgaridad, así como de lo jocoso. El atractivo consiste, no en vanos adornos, sino en la importancia de los hechos y en su narración viviente y rápida, así como en la atinada apreciación de los mismos.

5.—Los historiadores antiguos decoraron sus narraciones con gran número de **arengas** ó discursos puestos en boca de los personajes y con **retratos** ó descripciones físicas y morales de los mismos, siendo imitados con poca fortuna por varios historiadores modernos entre ellos Mariana. Por más que estas arengas sean modelos de elocuencia y contengan un fondo de verdad, la crítica moderna las rechaza, siempre que no sean auténticas, porque dan á la historia un carácter oratorio y novelesco. Aún las auténticas solo deben insertarse íntegras cuando tengan gran importancia. En cuanto á los retratos, deben ser exactos y trazados en pocos y vigorosos rasgos y han de economizarse mucho, siendo preferible que los personajes se pinten así mismos por sus hechos y conducta.



LECCIÓN XXXVII.

1.—Para cumplir dignamente con su misión, necesita el historiador poseer varias cualidades morales é intelectuales, que pueden reducirse á la **moralidad, veracidad, imparcialidad, instrucción y discernimiento**. Consiste la **moralidad** en el amor á lo bueno, completamente necesario al historiador para guiar á la humanidad por la senda del bien; la **veracidad** consiste en presentar los hechos tales como son, en no decir nada falso ni omitir nada verdadero; la **imparcialidad** consiste en juzgar los hechos sin pasión (*sine ira et studio*); en la veracidad é imparcialidad estriba el fundamento de la historia. En el orden intelectual le son indispensables al historiador el **discernimiento**, ó sea talento para distinguir los hechos verdaderos de los falsos, y para coordinar los interesantes, eliminando los de poca monta, y finalmente la **instrucción necesaria**, que debe consistir en el conocimiento completo y profundo de los hechos que debe referir y de aquellas ciencias más directamente relacionadas con la historia, especialmente la geografía y la cronología que son consideradas como los dos ojos de aquella.

2.—Reciben el nombre de **escuelas históricas** las diferentes maneras de comprender el género histórico ó considerar los hechos humanos. Las principales escuelas son la **descriptiva** al frente de la cual está Barante, la cual se funda en la narración pintoresca de los hechos, dejando al lector la apreciación de los mismos; la **filosófica** se funda en el exámen analítico de los hechos, pretende indagar las causas y efectos y las leyes á que obedece la vida humana y está representada por Bossuet, Montesquieu, Guizót, etc. Mientras que la descriptiva sacrifica la especie al individuo, la filosófica sacrifica el individuo á la especie. Como ramas de la escuela filosófica pueden considerarse la **filosófico-histórica** de Hegel fundada en que el hecho nace de la idea; la **sobrenatural** fundada en el orden providencial y que desecha toda forma filosófica, al frente de la cual figuran Savigny y Niebuhr; la **fatalista** de Thiers que da toda la

importancia á los hechos generales y se funda en la indiferencia entre el crimen y la virtud. Finalmente aparece la llamada **filosofía de la historia** que considera la humanidad en general y pretende descubrir las leyes inmutables que la gobiernan, de la cual Vico es considerado como el padre.

3.—Se hicieron notables como historiadores, Herodoto, Tucídides, Jenofonte y Plutarco en Grecia; Tito Livio, Júlio Cesar, Tácito, Sallustio y Cornelio Nepote en Roma; en la edad media solo se escribieron anales y crónicas sin forma literaria; después del Renacimiento han sobresalido muchísimos historiadores, entre los cuales solo citaremos á Vico y Cesar Cantú en Italia, Bossuet, Guisot y Thiers en Francia, Hume y Robertson en Inglaterra, Momsen, Weber y Muller en Alemania. En España son dignos de mención Mendoza, Solís, Mariana, Melo, Moncada, Rivadeneyra y posteriormente Torenó y Lafuente

Sección 2.^a—Oratoria.

LECCIÓN XXXVIII.

1.—La **oratoria** es, según Cicerón, **ars dicendi accommodata ad persuadendum**, cuya definición coincide con la de los modernos preceptistas. Podemos pues decir que la oratoria es el arte de expresar de viva voz y con belleza la verdad ó el bien, con el objeto de persuadir. Las composiciones pronunciadas cuyo objeto es la persuasión, serán pues obras oratorias, y su conjunto constituirá el género oratorio.

2.—Constituyen el carácter distintivo de la oratoria la **persuasión**, y la **pronunciación ante un auditorio**, condiciones que no concurren en ningún otro género literario.

3.—No cabe dudar que la oratoria tiene estrechas relaciones con la didáctica y la poética, pues por un lado se propone instruir ó convencer, que es la parte lógica de la oratoria, y esto le da gran analogía con las obras didácticas. Pero la oratoria tiene además una parte afectiva, pues el objeto principal de la misma es persuadir, y como para

conseguirlo echa mano de todos los recursos de la imaginación y de la sensibilidad, es decir, de la expresión de la belleza, resulta que tiene grandes puntos de contacto con la poética y debe ser considerada como arte bello-útil.

4.—La **elocuencia**, usada muchas veces como sinónima de oratoria, es, según Capmany, el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro. De esto se deduce que la elocuencia es una facultad natural que ha existido siempre y se extiende á todas las obras y actos del hombre, si bien su verdadero campo es la oratoria, que es un arte que transforma la elocuencia natural en elocuencia artística.

5.—El objeto que se propone la oratoria es eminentemente práctico, pues como ya se ha indicado, el orador se propone además de convencer, persuadir á los oyentes.

6.—La **convicción**, preliminar indispensable para la persuasión, se dirige al entendimiento y consiste en vencer por medio de razones la resistencia ó vacilación del auditorio en aceptar la verdad enunciada. La **persuasión** se dirige á la voluntad y consiste en determinar á los oyentes á que adopten una resolución conforme á la verdad de que ya están convencidos. Por esto se ha dicho que la oratoria tiene un fin esencialmente práctico.

LECCIÓN XXXIX.

1.—El orador que se propone transmitir al ánimo de los oyentes su estado moral y sus convicciones, necesita poseer cualidades **morales, físicas é intelectuales**.

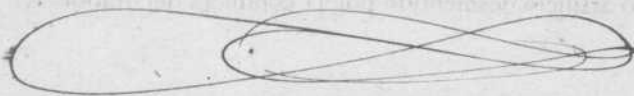
2.—Al decir Catón que el orador era **vir bonus dicendi peritus**, dió á comprender de cuanta importancia son para la eficacia de la palabra las cualidades morales. De estas la primera y más importante es la **honradez**; para que al auditorio le hagan mella las razones del orador, es de todo punto necesario que aquél esté convencido plenamente del buen proceder y sinceridad del que desea persuadirlo, sino cerrará los oídos á las más poderosas razones que pasarán como un vano artificio desmentido por la conducta del orador. La

benevolencia, consecuencia natural de la virtud, es una de las cualidades que más contribuyen á granjearse las simpatías de los oyentes junto con la **modestia** que tanto realza el verdadero mérito y se gana las voluntades, pues sabido es que el orgullo y la vanidad son profundamente antipáticos. Debe finalmente el orador estar dotado de **fortaleza** de espíritu para no amilanarse ante los obstáculos que se opongan á la enunciación de sus convicciones, y de una **sensibilidad** varonil y profunda que dé verdadero calor al discurso.

3—Siendo el orador mismo el medio de ejecución de su propio arte, debe poseer dotes físicas de **figura, voz, pronunciación y acción**. Una figura simpática, un timbre de voz agradable, una pronunciación conveniente, así como la gracia y dignidad de los movimientos, dan tanto realce á la palabra, que con razón se llamó á este conjunto la **elocuencia del cuerpo**; las convicciones y sentimientos del orador deben hallarse retratadas en su aspecto y en su mirada. Entre las cualidades físicas se considera como más importante una perfecta pronunciación.

4—El orador debe estar dotado por la naturaleza de un **entendimiento** recto, penetrante y vasto para examinar, juzgar y abrazar los asuntos mas complicados é importantes; de una **memoria** firme y pronta, tanto para poseer un abundante surtido de materiales para la composición, como para recordar en el momento oportuno el plan y los pormenores de su discurso; y finalmente de una **imaginación** viva para representar con formas sensibles y atractivas tanto los actos afectivos como los intelectuales, que en la oratoria no deben mantenerse generalmente en estado abstracto como en la ciencia.

5—Las cualidades que el orador ha recibido de la naturaleza deben estar cultivadas con una buena **educación**. Esta debe consistir en la adquisición de sólidos conocimientos generales para poder hacer de ellos aplicación en casos determinados; en el profundo y especial dominio de los asuntos á que se dedique, en la posesión de los conocimientos más relacionados con la oratoria (Psicología, Lógica, teoría literaria, gramática) y en la ciencia del mundo y del corazón humano que ha de re-



mover con su palabra. Todo esto ayudado del estudio de los modelos, ejercicios de composición y de improvisación, y del arte de la declamación constituye la educación completa del orador.

6.—Siendo siempre el objeto del orador el persuadir al auditorio, debe conocer profundamente el carácter, capacidad, preocupaciones, gustos y pasiones de sus oyentes, para mejor conducirlos al fin que se propone. Cuando el auditorio es heterogéneo, alcanzar la aceptación universal es el bello ideal de la oratoria. Para dominar más fácilmente al auditorio, necesita el orador tener sobre él una superioridad ó autoridad reconocida, debida á discursos anteriores, á una vida ejemplar, ó al gran acopio de ciencia.

LECCIÓN XL.

1.—Cualquier asunto puede constituir el fondo del discurso, pero siempre con un carácter práctico y de aplicación inmediata, pues ya se ha dicho que el distintivo de la obra oratoria es el fin práctico. Por esto se combinan en ella el elemento científico ó reflexivo, que es el verdadero fondo del discurso, y el elemento afectivo ó poético que intenta la aplicación práctica del primero. El elemento filosófico conduce á la convicción y el poético á la persuasión.

2.—Para que el orador pueda producir el convencimiento en el ánimo de los oyentes, es necesario que, partiendo de la verdad que defiende ó de la bondad del fin que se propone, haya adquirido previamente, con el estudio y la reflexión, el convencimiento que trata de llevar al auditorio y posea la fuerza dialéctica suficiente para demostrar la verdad que se propone y resolver todas las objeciones que pudieran ocurrirle á un auditorio prevenido ó que duda. Con razón se ha dicho que la dialéctica es el nervio de la oratoria.

3.—Las razones que el orador aduce para probar la verdad de lo que sustenta, se llaman **argumentos** ó **pruebas**. No es posible sentar reglas fijas para la elección y distribución de las pruebas,

pues esto depende más bien de las circunstancias, y debe dejarse al talento del orador. Debe tenerse presente sin embargo que la oratoria rehuye la forma silogística por su monotonía; las pruebas deben ser **sólidas y propias** ó pertinentes al asunto; deben presentarse con cierta novedad las que ya son conocidas del auditorio; las más sólidas y poderosas deben exponerse separadamente para que se vea toda su fuerza, mientras que conviene agrupar las más débiles para que se presten mútua fuerza; y finalmente los argumentos mas decisivos y contundentes se reservan para el final, á fin de que el auditorio tenga que rendirse á la evidencia.

4.—Para lograr el orador persuadir al auditorio, además de producir en él el convencimiento, necesita agradarle y conmoverle. Esto lo consigue combinando el elemento artístico con el científico. Para agradar y conmover, la primera condición es la importancia del asunto, pues lo frívolo solo engendra la indiferencia; es preciso también que el auditorio se convenza de que el orador defiende los fueros de la verdad y de la bondad. La moción de afectos es uno de los medios que más contribuyen á la persuasión; concitando ó calmando las pasiones según le convenga, logra el orador una victoria completa sobre el ánimo de sus oyentes, induciéndoles á obrar de un modo determinado.

5.—Sinó tan esencial como el fondo, la **forma** es importantísima en la oratoria, como en todo arte bello útil. El elemento artístico es un factor indispensable para lograr la persuasión. En la forma de la composición oratoria hay que considerar el plan, la elocución y la pronunciación.

6.—En el **plan** ó distribución interior del discurso, debe haber unidad, variedad y armonía, condiciones indispensables en toda obra artística; pero la unidad debe ser más bien lógica que estética, y el orador ha de subordinarlo todo á un fin conocido de antemano y que es siempre esencialmente práctico. El elemento artístico ha de estar siempre subordinado al elemento científico ó filosófico, la belleza á la utilidad.

LECCIÓN XLI.

1.—En la exposición del asunto sigue el discurso el orden natural que se emplea cuando se quiere convencer á alguno. De aquí que se divide el discurso en cuatro partes principales: **Exordio, proposición, confirmación, peroración**. Algunos retóricos enumeran además la **división** y **narración** incluidas en la proposición, y la **refutación** comprendida en la confirmación. Aristóteles dice que las únicas esenciales son la proposición y confirmación, pero en rigor tan solo la última es esencial al discurso.

2.—Llábase **exordio** la introducción del discurso que tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes para que oigan con atención y benevolencia. Puede prescindirse del mismo, cuando el orador cuenta ya con la simpatía y benevolencia del auditorio y en asuntos de escasa importancia. El exordio puede ser **simple, insinuativo, pomposo y exabrupto**. El **simple** ú ordinario expone algunas consideraciones relacionadas con el asunto, con la persona del orador ó de los oyentes ó con las circunstancias que le rodean. El **insinuativo** entra en el asunto por caminos escondidos á fin de desvanecer la prevención que existe contra el orador ó contra la causa que defiende. El **pomposo**, que se emplea en circunstancias solemnes ó en asuntos de gran elevación, se distingue por la magnificencia del estilo. El **exabrupto** es la explosión repentina de las pasiones que bullen en el corazón del orador y de los oyentes en circunstancias críticas (el de la 1.^a Catilinaria).

3.—El exordio simple, que es el general, debe ser **propio** es decir, nacido del fondo del asunto (*ex visceribus rei*); **sencillo y correcto**, pues estando los ánimos tranquilos se notan los menores defectos; **proporcionado** con la extensión de las demás partes del discurso.

4.—La **proposiciencia** es la enunciación del asunto de que va á tratar el orador. La proposición debe ser **clara** para que el auditorio vea fácilmente el punto ó puntos que encierra, **precisa** que exponga todos y solos los puntos de que va á tratar y **completa** no omitiendo nada esencial. Si abraza un solo punto se llama **sim-**

ple y compuesta si encierra dos ó más. La proposición puede omitirse, cuando el auditorio sabe de antemano el punto ó puntos concretos de que se va á tratar. Cuando la proposición es compuesta ó bien el punto de que se trata puede probarse de varios modos, es necesaria entonces la **división** que es la exposición separada de los varios puntos que el asunto abraza. A veces algun miembro de la división puede constar de dos ó más puntos que hacen necesaria una nueva división que se llama **subdivisión**. La división debe ser tambien **clara, precisa, íntegra y distinta**, es decir, que ningun miembro esté comprendido dentro de otro. La **narración** es aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia del asunto y la consecución del fin; es la **proposición ilustrada**. Debe ser **clara, precisa, verosímil é interesante**.

5.—La **confirmación** es la parte del discurso en que se demuestra la verdad de la proposición enunciada.

6.—La confirmación no solo es la parte principal del discurso, sino que en cierto modo es el discurso mismo y la única esencial; en ella se contienen todos los medios de convencer.

7.—La **refutación** tiene por objeto destruir las razones contrarias. Mas que una parte del discurso es la refutación un complemento de la confirmación, pues para demostrar una verdad, además de probarla, es necesario muchas veces rebatir las opiniones contrarias. Se puede refutar negando, distinguiendo y retorciendo el argumento. La refutación es innecesaria, cuando el auditorio está identificado con las ideas y sentimientos del orador.

8.—La parte del discurso que tiene por objeto reforzar las impresiones causadas, se llama **epílogo** si recapitula las principales razones aducidas en el discurso, y **peroración** si se propone conmover el corazón con todos los recursos del sentimiento y la imaginación. El epílogo y la peroración se presentan muchas veces juntos. En la peroración deben emplearse los tesoros de la elocuencia. El final del discurso es el lugar oportuno para la moción de afectos.

9.—En la elocución oratoria, se combinan también los dos elementos filosófico y poético. Tienen cabida en ella todos los tesoros de la

imaginación, pero no abundan como en la poesía, y la sensibilidad desplega en ella más vehemencia y energía que en esta; esta doble naturaleza filosófico-poética se refleja también en el lenguaje, pues la oratoria desecha lo mismo las voces técnicas de la ciencia que las dicciones y licencias poéticas, el lenguaje severo de la didáctica y la libertad de construcción de la poesía.

10.—La **pronunciación** debe ser **clara, pura, armoniosa, oportuna y natural**. Será clara si se articulan bien los sonidos; **pura**, si se pronuncian correctamente las palabras, marcando las pausas convenientes y se le da el acento propio de la lengua, así como el tono que exige el sentido gramatical; **armoniosa** si además de ser la voz de timbre agradable, se observan en la modulación las reglas del ritmo y de la melodía (unidad y variedad), evitando así la monotonía como las salidas de tono; **oportuna** si se da á la voz la intensidad proporcionada al local y la entonación especial que requiere la intención ó el estado del ánimo (acento oratorio); **natural** si se evitan el amaneramiento y la afectación ridícula, imitando la naturaleza, pero no en sus extravíos. Finalmente en la **acción**, que es según Cicerón, la elocuencia del cuerpo, hay que considerar la expresión del semblante y las actitudes del cuerpo. El rostro del orador debe ir reflejando los afectos y pasiones que le dominan, siendo un verdadero espejo del alma, y los movimientos del cuerpo deben ser naturalmente producidos por los del ánimo de los cuales son una viva manifestación; los movimientos deben ser siempre moderados, algo vivos en los pasajes vehementes, pero nunca descompuestos. En la pronunciación y en la acción deben hermanarse el arte y la naturaleza.

LECCIÓN XLII.

1.—Aunque la oratoria es esencialmente **una**, sin embargo como puede tratar tan diversos asuntos y presentar un carácter tan variado según las circunstancias, los antiguos dividieron la oratoria en **deliberativa, judicial y demostrativa**, según que su objeto era **aconsejar ó disuadir, acusar ó defender, y alabar ó censurar**. Los modernos, por haberse ensancha-

do el dominio de la oratoria con el Cristianismo, la dividen en **sagrada** que pocas veces y solo en apariencia corresponde á la demostrativa, **forense** que corresponde á la judicial, y **política** que corresponde á la deliberativa. No se habla de la oratoria de aparato (académica) por ser de importancia muy secundaria.

2—La **oratoria sagrada** comprende los discursos que pronuncia el sacerdote sobre materias religiosas (dogmáticas ó morales).

3—El objeto de la oratoria sagrada es grabar en el ánimo de los oyentes las verdades de la fé y encender la llama del amor divino. Es la más sublime y poética pues versa sobre las verdades más elevadas é interesantes para la humanidad y se dirige principalmente al corazón.

4—Al orador sagrado no le basta ser hombre de bien, sino que siendo su misión principal enseñar las virtudes evangélicas, debe ser un vivo ejemplo de ellas. La doctrina de Cristo debe salir de labios virtuosos y de un corazón humilde. Además de la instrucción general á todo orador, necesita el sagrado poseer profundos y especiales conocimientos de los Libros sagrados, de los Santos Padres, de la Teología dogmática y moral, de la filosofía é historia eclesiástica.

5—Lo que mas caracteriza á la oratoria sagrada es la **unción evangélica** que es el ardor divino que hace hablar al orador de un modo tierno, penetrante é irresistible á los hermanos de su corazón.

6—Las obras de oratoria sagrada reciben el nombre genérico de **sermones**; pero según el asunto y la manera de exponerlos, se llaman especialmente **dogmáticos** si exponen algún misterio de la religión; **morales** si explican los principios y preceptos de la moral para mejorar las costumbres; **pláticas** si son una sencilla explicación de la doctrina cristiana, **panegíricos** si ensalzan las glorias y virtudes de los santos, **oración fúnebre** si se destina á honrar la memoria de algún personaje ilustre; **homilias** son las explicaciones ó comentarios sobre algún pasaje de la sagrada escritura.

7—El estilo de la oratoria sagrada debe ser por razón del asunto **grave y digno** y por razón del auditorio **claro y sencillo** y en cuanto sea posible **bíblico**. Debe huir del tecnicismo de las artes

y ciencias, así como de las formas filosóficas y literarias que le dán un aire profano siempre censurable. Puede presentar sin embargo algunas variedades secundarias, según que el auditorio sea más ó menos ilustrado, y en ciertos casos prescinde completamente del arte y tiene un carácter eminentemente popular, como la predicación de los misioneros.

8—En el siglo IV, edad de oro de la elocuencia sagrada, florecieron en la iglesia griega los santos Atanasio, Gregorio Nacianceno, Gregorio Niceno, Basilio y Juan Crisóstomo; en la iglesia latina descollaron S. Hilario, S. Ambrosio, S. Gerónimo y S. Agustín. En el siglo XI S. Bernardo renovó la elocuencia sagrada. En la edad moderna la Francia se ha llevado la palma de la oratoria sagrada clásica, siendo sus príncipes Bossuet, Bourdaloue, Flechier, Fenelón y Massillon. En España sólo merecen figurar al lado de estos el P. Avila y Fr. Luis de Granada.

LECCIÓN XLIII.

1—La **oratoria forense** comprende los discursos pronunciados ante los tribunales de justicia sobre asuntos civiles ó criminales.

2—El verdadero objeto de la oratoria forense es siempre la aplicación de la ley á un caso determinado, es decir, la demostración científica de una cuestión de hecho, de nombre ó de derecho.

3—La oratoria forense es por su carácter la ménos artística y la más dialéctica ó científica y deja muy poco campo á la imaginación y al sentimiento; así lo requieren tanto su objeto como el auditorio. Hay que advertir sin embargo que la oratoria forense antigua daba más cabida á la imaginación y al sentimiento, así por la índole de la legislación que daba más libertad al orador y al tribunal, como por la condición y número de los jueces que en sus fallos se guiaban más por los principios universales de justicia y por los sentimientos del corazón, que por el texto de la ley. En nuestros días sucede una cosa análoga y por lo tanto tiene más cabida el arte, cuando la cuestión se ventila ante el **Jurado** que tiene gran analogía con los antiguos tribunales. Pero en los tribunales ordinarios compuestos de unos cuantos jueces impasi-

bles como la ley á quien representan, adquiere la oratoria un carácter marcadamente dialéctico, del cual solo puede apartarse el orador en las causas criminales en que se trata de la honra y vida del ciudadano ó de delitos de carácter político, en cuyo caso puede desplegar el orador todas sus facultades artísticas.

4.—De lo dicho se desprende que la oratoria forense debe ser **templada, severa, científica, precisa y sólida**, si ha de estar en armonía con su objeto y con la índole del auditorio. Templada y severa como el auditorio, científica como su objeto, precisa y sólida para evitar vaguedades y probar mejor el punto en cuestión.

5.—El **tono** del discurso forense ha de ser **grave, severo y templado** como el carácter de la obra, algo más elevado en las cuestiones de gran trascendencia. El **estilo** debe ser **claro, natural, correcto y preciso**. La afectación desdice de la índole del asunto, del carácter del orador y de la respetabilidad del tribunal; perjudicarían altamente á la acertada resolución del asunto la oscuridad y la difusión, así como la concisión excesiva; los conocimientos del orador y la ilustración del auditorio exigen imperiosamente que el estilo sea correcto.

6.—El **Jurado** es una de las instituciones que más contribuyen al desarrollo de la oratoria forense, por ser muchas las personas que lo componen, porque no siendo letrados se dejan llevar más que por el rigorismo de la ley, por los principios de equidad y por el corazón, y finalmente por el carácter de publicidad que revisten sus actos, todo lo cual da ancho campo al defensor para lucir sus dotes oratorias.

7.—En la antigüedad clásica pueden citarse como modelos de oradores forenses Isócrates y Demóstenes en Grecia; en Roma elevaron el foro al mas alto grado de esplendor Craso y sobre todo, Cicerón, que nos legó lo más perfecto en este género. En España la oratoria forense ha nacido en nuestros días, mereciendo citarse Jovellanos y Melendez.



LECCIÓN XLIV.

1.—La **oratoria política** comprende todos los discursos sobre el gobierno y administración de las naciones.

2.—Son objeto de la oratoria política la reforma de las leyes antiguas y el establecimiento de otras nuevas, cuestiones económicas ó el triunfo de ideales políticos ó administrativos y de los partidos que los profesan.

3.—La oratoria política presenta como cualidades características la **actividad, energía, vehemencia y lucha**; es la mas **apasionada** y la genuina representante del género oratorio, pues no se acerca tanto al género didáctico como la oratoria forense y está mas apartada del género poético que la sagrada; no trata de aplicar principios fijos á un caso determinado como la forense, ni de grabar en el ánimo de los oyentes verdades eternas como la sagrada, sino que por el contrario trata de establecer los principios ó leyes que han de encaminar la marcha de los pueblos. Aunque no tan elevada como la oratoria sagrada, el ventilarse en ella los intereses encontrados de las clases sociales y partidos políticos, el tener un auditorio vivamente interesado y dividido por contrarias opiniones, le dan una influencia y un prestigio superior al de los demás géneros oratorios.

4.—Son tan variados, de interés tan palpitante y de naturaleza tan discutible los asuntos que abraza la oratoria política; hay opiniones tan encontradas y sentimientos tan opuestos en el auditorio, que bien puede afirmarse que la oratoria política, á pesar de la mayor libertad de que goza el orador, es la mas espinosa y aquella en que mas difícilmente se logra el triunfo de la persuasión, pues cada cuestión da origen á las mas encarnizadas discusiones.

5.—La oratoria política se subdivide en **parlamentaria, popular**, y según algunos **periodística**. La **parlamentaria**, que es la especie principal, comprende los discursos que sobre asuntos de gobierno ó administración, se pronuncian en los cuerpos deliberantes constituidos; sobre ella hay que advertir que en Grecia y Roma se presenta con mayor vehemencia y apasionamiento, lo cual es debido á que en el foro de Roma ó en la plaza pública de Atenas

cualquier ciudadano podía emitir su opinión ante el Senado y el pueblo reunidos y por lo tanto se dirigía mas bien á las pasiones que á la razón; en el parlamentarismo moderno el auditorio es más escogido, y por tanto más mesurada la oratoria, si bien algo más atrevida en las cámaras populares que en los Senados. La popular comprende los discursos pronunciados en las reuniones populares como **meetings, clubs**, en donde el orador sin traba alguna puede entregarse á los arrebatos de la pasión. Finalmente algunos consideran como rama de la oratoria política los artículos de periódicos, acogiendo como legítimos sucesores de las antiguas arengas populares, de las cuales han heredado la vehemencia y la pasión; fáltales sin embargo la vida de la pronunciación, verdadero distintivo de la oratoria.

6.—El orador político debe hacerse respetar por su consecuencia política, por su incorruptibilidad y rectitud en los cargos que ha desempeñado. En cuanto á dotes intelectuales, las necesita en alto grado; además de los conocimientos que todo orador debe poseer y los estudios especialísimos sobre la inmensidad de asuntos de que puede tratar, le son indispensables profundos conocimientos de política general y de ciencias administrativas y sociales (Filosofía, Derecho, Economía) y principalmente el dominio de la Historia, base de la oratoria política.

7.—La oratoria política que solo florece al calor de la libertad, nació entre los griegos que en Pericles, Esquines y Demóstenes nos dejaron grandes modelos; en Roma sobresalieron los Gracos, Catón, Metelo y sobre todos Cicerón. En los tiempos modernos se han hecho notables O'Connell, Chatham y Fox en Inglaterra; Mirabeau, Dantón, Robespierre, Perier y Lamartine en Francia. En lo que lleva España de parlamentarismo se han distinguido, entre otros, Martínez de la Rosa, López, Argüelles, Toreno, Donoso Cortés.

Sección 5.^a—Poética.

LECCIÓN XLV.

1.—La **novela** es la narración artística de una acción en que se

desarrolla un cuadro de las pasiones humanas ó de las costumbres de un país ó época.

2.—La novela es una obra de imaginación y por tanto es en el fondo esencialmente poética, debiendo proponerse la expresión de la belleza ideal, aunque se acerca más á la realidad que la poesía. Pero como además contiene en su fondo algunos elementos prosáicos y la instrucción y moralidad entran en ella como elementos importantes aunque subordinados al fin principal y se escribe en prosa, debe considerársele como el eslabón que une la oratoria con la poética.

3.—La novela, en cuanto es narrativa, tiene estrecho parentesco con la poesía épica, por lo cual la llamó **Schelger epopeya bastardeada**; por otro lado tiene un carácter dramático muy marcado por la importancia que da á la pintura de caracteres y á la lucha de afectos y pasiones, así como por el uso ordinario de la forma dialogada.

4.—La acción novelesca debe ser **una, íntegra é interesante**. Sin embargo la unidad de la novela admite mayor amplitud que la del poema épico, siendo más rica en el número y variedad de los episodios y en los pormenores que esmaltan la narración. En la novela, como en el drama, los personajes deben tener una fisonomía más individual que en la epopeya, y acerca de su número no puede darse regla alguna. Para la integridad es necesario que la acción consista de **exposición** que generalmente es narrativa, **nudo** que consiste en la complicación y contraste de situaciones y el **desenlace** que puede ser feliz ó desgraciado. El interés de la acción consiste en mantener suspenso é intranquilo el corazón de los lectores por la lucha de los afectos y el antagonismo de los caracteres, así como por la belleza y animación de las descripciones. Es cuanto á la extensión material, cabe tanta variedad como en la elección de asunto.

5.—Aunque la forma propia de la novela es la **objetiva directa** (narrativa y descriptiva), alterna frecuentemente en ella la forma indirecta ó **dialogada**, que da á la acción más movimiento y vida, haciendo que los personajes se vayan pintando por sí mismos. Menos común y no tan adecuada es la forma **epistolar** que en obras extensas se hace monótona y pesada.

6—El estilo de la novela puede recorrer todos los grados y tonos desde el más llano y jovial al más elevado y vehemente, según la naturaleza del asunto y las diversas condiciones y peripecias de los personajes.

LECCIÓN XLVI.

1—La novela tiene su origen **filosófico** en la misma naturaleza del hombre que, apartándose de la realidad de la vida; busca con afán lo maravilloso, lo perfectamente bello. De esto se deduce que el origen **histórico** de la novela, considerada como una narración imaginaria, se halla en las primitivas sociedades.

2—En la más remota antigüedad aparecen, como embrión de la novela, los **cuentos** maravillosos conservados para la tradición, á los cuales fueron muy dados los pueblos orientales principalmente los indios, persas y árabes; estos cuentos se extendieron luego por España y algunos han llegado hasta nosotros (Las mil y una noches), y de ellos son derivación los cuentos populares.

3—Entre los antiguos griegos se hallan los **cuentos jónicos** y **milesios** ya cómicos ya maravillosos. Hasta después de la era cristiana, ya en plena decadencia, no aparecen en Grecia y Roma algunas obras importantes de carácter novelesco, pero que aún no pueden calificarse de novelas propiamente dichas. Puede citarse **Dafnis** y **Cloé** de Longo en Grecia y el **Asno de oro** del romano Apuleyo.

4—En la época clásica fué desconocido el cultivo de la novela que no se adaptaba á una sociedad que, por el predominio de la vida pública, el despotismo del padre de familia y la esclavitud de la mujer, ahogaba la vida del hogar y los sentimientos de la familia, presentando una uniformidad y monotonía incompatibles con la complicación de situaciones y contraste de pasiones de que se alimenta la novela.

5—En los tiempos medios, de carácter guerrero, sentimental y dado á lo maravilloso, aparecieron los **libros de caballería**, verdadera expresión de aquella edad y que pueden calificarse de ver-



daderas novelas. Habiendo nacido en el norte de Francia se propagaron rápidamente por Europa y prevalecieron por largo tiempo. En ellos son llevados al extremo el valor, la religión, la cortesía y la fidelidad. Todas las novelas caballerescas pueden reducirse al **ciclo bretón** que contiene los libros del **Rey Artús** y de los **Caballeros de la Tabla Redonda**, al **ciclo carlovingio** que se compone de los relativos á **Carlomagno y sus doce Pares** y al **ciclo greco-asiático** que comprende los libros de los **Amadises**. Los dos primeros grupos son de origen germano-francés y el segundo hispano-lusitano. Si bien hay alguno de mérito, como el **Amadis de Gaula**, la mayor parte son altamente inverosímiles y de estilo hinchado, lo cual junto con la decadencia de la **caballería** y la renovación de las costumbres, dió al traste con ellos y los remató Cervantes.

LECCIÓN XLVII.

1.—En la edad moderna nació en Francia la novela llamada **heroica**, verdadera derivación de la caballeresca, de la cual aparecen desterrados los encantadores, magos y hadas, pero prevalece la inverosimilitud y la hinchazón y en ella se falsean los caracteres de los personajes tomados ya de la historia. De esta clase son **Ciro, Clelia y Cleopatra**.

2.—El cansancio de las guerras y el deseo de la paz cambian el ideal de la novela y aparece la novela **pastoral**, desarrollo del género bucólico, del cual conserva el amaneramiento y el idealismo exagerado, por lo cual privó poco tiempo. Apareció en Italia con la **Arcadia** de Sannazaro y son notables en España la **Diana** de Jorge de Montemayor y la **Galatea** de Cervantes.

3.—Con la creciente importancia de la vida civil y el adelanto de las letras toma la novela un rumbo más importante y se dedica á retratar las costumbres de los pueblos, por lo cual se la llama novela de **costumbres**. España fué la primera que cultivó este importante género y como por el modo de ser de aquellos tiempos la novela tuvo que tomar sus tipos de entre la gente baja y de vida truhanesca, recibió el gráfico nombre de **picaresca**. En ella se hicieron nota-

bles, Hurtado de Mendoza con **El Lazarillo de Tormes**, Espinel con **El escudero Marcos de Obregón**, Cervantes con sus **Novelas ejemplares** y sobre todos el francés Lesage que imitando á los españoles, compuso su precioso **Gil Blas de Santillana**. De la misma clase pero con un carácter semisérío es el **Don Quijote de la Mancha**, modelo el más acabado por la pintura de caracteres, gracia en los chistes, belleza de descripciones y galanura en el decir, que ha valido á su autor, el inmortal Cervantes, ser aclamado por unanimidad el primer novelista del mundo y el príncipe de los escritores españoles.

4.—El carácter filosófico del siglo pasado dió origen á la novela **psicológica** que, fijándose poco en los hechos, trata de penetrar los misterios del corazón humano, tomando un tinte ya sentimental, ya filosófico, ya exageradamente romántico. Pueden citarse como modelo los **Pamela** y **Grandisson** del inglés Richardson, **Atala** de Chateaubriand, **Pablo** y **Virginia** de Saint Pierre, la **Nueva Elcisa** y el **Emilio** de Rousseau y de las ultra-románticas el **René** de Chateaubriand y el funesto **Werther** de Goethe.

5.—Tomó luego la novela una marcha retrospectiva y se hizo **histórica**, reproduciendo con exactitud las épocas pasadas y las costumbres que fueron, mereciendo que Villemain la calificará de **más verdadera que la historia**. Además de su verdadera importancia, tiene la novela histórica el mérito de haber despertado la afición al estudio de los tiempos medios, tan desconocidos como vilipendiados. Son notables en este género su fundador Walter Scott entre cuyas obras pueden citarse **Ivanhoe**, **Los Peritanos** y **Lucía de Lammermóor**; Victor Hugo en **Nuestra Señora de París** y Manzoni autor de la preciosa novela **Los Novios**, una de las mejores obras de la literatura moderna.

6.—El deseo de propagar entre las clases menos ilustradas los conocimientos científicos da origen en nuestros tiempos á la novela **didáctica** que ordinariamente adolece de verdadero mérito científico y de verdadera belleza literaria. Su principal propagador ha sido el francés Julio Verne.

7.—La novela es sin duda alguna el género literario más popular y

el que más poderosa influencia ejerce en las familias y en la sociedad moderna, por lo cual se la ha llamado la **epopeya del hogar** y el **quinto poder del Estado**. Desgraciadamente su influencia ha sido á menudo funesta para la moral y para la literatura y es la composición de que más se ha abusado. Pero el mal está en los escritores, no en el género, hijo de nuestro modo de ser.

LECCIÓN XLVIII.

1.—La **poesía** es la realización de la belleza ideal por medio de la palabra sujeta generalmente á una forma artística. Esta definición nos indica que los caracteres esenciales de la poesía son la **expresión de la belleza** (carácter de todas las bellas artes) **por medio de la palabra** que es el distintivo de la poesía.

2.—La poesía tiene tan estrechas relaciones con la ciencia y la moral, que no puede divorciarse de ellas, como la verdad, la belleza y la bondad son inseparables y consustanciales en Dios; con razón dijo Platón y felizmente reprodujo Boileau que la belleza es el **resplandor de lo verdadero**. Se diferencia sin embargo la poesía de la ciencia en que esta por el análisis se eleva de los hechos á sus leyes abstractas, mientras que la poesía eminentemente sintética y manteniéndose entre lo individual y abstracto, materializa las abstracciones de la ciencia, al paso que espiritualiza el mundo de la realidad, depurándolo y engrandeciéndolo hasta las esferas de lo ideal. De la moral se distingue en que esta se limita al sentimiento y á la voluntad y atiende al fondo del objeto, comparándolo con la ley moral, al paso que la poesía atiende á la forma, es decir á la armonía ó grandeza del objeto.

3.—El campo de la poesía es tan extenso como el de la ciencia; Dios, el hombre, la naturaleza, el mundo físico, moral é intelectual, todo lo que puede interesar á la imaginación y al sentimiento entra en el dominio de la poesía que, allí donde encuentra la ciencia la verdad, halla ella una fuente inagotable de belleza.

4.—En la poesía, como en toda obra artística, hay que distinguir la **forma interna**, que es la configuración fantástica dada por

la imaginación al bello ideal concebido de la **forma externa** que es el medio de expresión de aquella. En la forma interna, que recibe el nombre especial de **plan**, son de absoluta necesidad las cualidades esenciales de la belleza, unidad, variedad y armonía, pues una serie de hechos ó pensamientos no enlazados por una idea general que los armonice, no puede constituir una obra artística. Pero la unidad armónica de la obra poética debe ser **expontánea**, apareciendo como una creación libre de la imaginación, no como producto de la mente. El plan ha de ser **íntegro** dando un desarrollo completo al pensamiento fundamental, é **interesante**, es decir que excite vivamente la atención del lector y de un modo progresivo hasta en sus detalles.

5.—Por su índole espiritual la poesía no da forma material á sus concepciones como las demás artes, pues la palabra no es un representante natural é inmediato de la concepción poética, sino un medio convencional de expresión ó trasmisión. Sin embargo aunque la palabra no forma parte de la poesía, como el vestido no es parte del cuerpo, como la obra artística requiere la mayor perfección posible en todo lo que á la forma se refiere, la elocución poética debe poseer cualidades estéticas especiales, tanto relativas al estilo, como á la parte puramente acústica del lenguaje. Se sirve, es verdad, del lenguaje general, pero de lo más eficaz y escogido que este ofrece.

LECCIÓN XLIX.

1.—La forma de toda obra artística exige la mayor perfección posible, y el medio de expresión ha de guardar exacta relación con ella; es por lo tanto evidente que la poesía ha de tener un lenguaje y estilo característicos, como lo tienen la didáctica y la oratoria.

2.—Los caracteres que principalmente distinguen la elocución poética de la prosaica son la concisión, el hipérbaton, las imágenes, los epítetos, las voces poéticas, las licencias poéticas y el predominio de ciertos tropos y figuras.

3.—La dicción poética debe ser muy **concisa**, haciendo caso



omiso de las ideas intermedias, de las transiciones formales y de amplificaciones que no tengan importancia poética; rechaza en general todo artificio gramatical, lógico ó retórico y sus cláusulas son casi siempre cortas.

4.—Siendo la poesía el lenguaje de la imaginación y el sentimiento, es evidente que no puede acomodarse al encadenamiento lógico de las ideas, como el lenguaje de la razón fría, antes bien debe distinguirse por la libertad y osadía de sus construcciones especiales que la proporcionan por otro lado un rico elemento de armonía. Muchas construcciones poéticas serían intolerables en la prosa, como la siguiente:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad etc. (Caro).

5.—Lo que más caracteriza la elocución poética es el predominio de **imágenes**, pues, como ya se indicó, la poesía consiste principalmente en representar lo abstracto é inmaterial bajo formas sensibles, individualizando el pensamiento para hacerlo palpable y accesible á todos.

6.—También los **epítetos** entran con abundancia en la poesía, pues sirviendo para hacer resaltar los objetos bajo el punto de vista más favorable á fin de esculpirlos en la fantasía, y comunicando viveza y energía á la expresión, son muy oportunos y naturales en el lenguaje poético.

7.—Compréndense bajo el nombre de **voces poéticas** gran número de vocablos de que hace uso exclusivo la poesía y que serían un defecto en la prosa. De estas palabras unas son **cultas** (flamígero) otras **arcáicas** (agora) otras **neologismos** (murmullante) y otras usadas en un sentido no común (con **yerto** cuello). Hay por otro lado buen número de voces que se consideran impropias de la poesía y que podrían llamarse **prosáicas** (pelo).

8.—Se llaman **licencias poéticas** ciertas libertades que se toleran al poeta, ya para alterar la forma material de las palabras ya para infringir las leyes sintáxicas. La palabra puede alterarse quitándole algo del principio (ruga por arruga) y la licencia se llama **anfèresis**; suprimiendo algo del medio (desparecer) y tiene lugar

la **síncopa**; mutilándola por el fin (**sauz** por sauce) que es la **apócope**; en añadir alguna letra que se llama **prótasis**, **epéntesis**, **paragoge**, según que sea al principio, medio ó fin de las voces (infelice). Todas estas licencias reciben el nombre de **figuras de metaplasmo**. Ya por vía de ornato ya por las exigencias del metro se le consienten al poeta algunas infracciones sintáxicas, sobre todo la supresión ó alteración del artículo y de la construcción verbal (**el** alta sierra-orilla **él** mar).

9—En la poesía como lenguaje de la fantasía y del sentimiento, predominan la metáfora y perífrasis, la comparación y prosopopeya, la hipérbole y en general todas las figuras pintorescas y patéticas, así como los tropos y las elegancias. Hay sin embargo algunas figuras patéticas más propias de la oratoria que de la poesía por estar mas adecuadas al fin del orador.

LECCIÓN L.

1—Llábase **versificación** la distribución simétrica del lenguaje poético en períodos musicales de dimensiones fijas; por medio de ella el lenguaje poético se convierte en una armoniosa y rítmica sucesión de sonidos, que afectando al oído y al sentimiento á la vez, contribuyen á realzar la belleza.

2—El origen de la versificación dimana de la antiquísima (y probablemente natural) unión de la poesía con la música, que nacieron á un mismo tiempo, como fruto espontáneo de la excitación del sentimiento y de la fantasía del hombre en la infancia de los pueblos, y vivieron hermanadas largo tiempo.

3—La versificación presenta diferentes formas, según el carácter y estructura de los idiomas. Los principales sistemas de versificación son el **paralelismo** bíblico, la versificación **cuantitativa** de la literatura greco-latina y la **cualitativa** de los modernos, de las cuales las dos últimas son las más importantes.

4—Todas tres especies de versificación tienen como fundamento general la medida del tiempo invertido en la pronunciación de los períodos. Se da el nombre de **paralelismo** á la división de la cláusula en dos períodos de igual extensión, que es la forma característica

de los poemas bíblicos; el segundo período es una repetición, antítesis ó complemento del primero. El paralelismo y la **aliteración** de los septentrionales son acaso los primeros gérmenes de la versificación. La **cuantitativa** ó clásica se funda en la cantidad de las sílabas y es debida á la excelencia prosódica de las lenguas griega y latina. Con la decadencia del latin fué perdiéndose la noción de la cantidad y adquirió importancia el **acento** que, al principio de la edad media, sustituye definitivamente á aquella.

5—Las lenguas modernas por su inferioridad prosódica no consienten la versificación cuantitativa, con la cual además no se aviene el arte cristiano. Consérvase sin embargo en ellas, sobre todo en el castellano, algunos vestigios de la métrica latina, como lo probó Villegas imitando los sáficos-adónicos. La versificación moderna está fundada en el **número de sílabas** y en el **acento**, valiéndose además casi siempre de la **rima** como de un adorno especial que la caracteriza.

6—Se da el nombre de **rima** á la igualdad ó semejanza de dos ó más versos en sus letras finales, á contar desde la última vocal acentuada.

7—Hállanse vestigios de la rima en las obras de Quinto Ennio, vestigios que conservó el arte como **elegancias poéticas**; en la baja latinidad fueron generalizándose entre prosistas y poetas como un adorno que las lenguas románicas adoptaron definitivamente para atavío característico de su poesía.

8—La rima se llama **perfecta ó consonancia** cuando desde la última vocal acentuada son iguales todas las letras (sombra, fría) é **imperfecta ó asonancia** cuando solo son iguales las vocales (c-árro, b-ájo). La asonancia, que indudablemente es el uso defectuoso que al principio se hizo de la rima por lo tosco del idioma y la impericia del poeta, si bien tiene poca importancia en las demás lenguas modernas, la tiene grandísima en castellano, por haberse valido casi exclusivamente de ella la poesía popular que constituye el tesoro más preciado de nuestra literatura.

9.—La poesía reclama la versificación como su forma exterior más propia y distintiva, que realza la belleza del estilo y como elemento musical da mayor expresión al sentimiento. No le es sin embargo ab-

solamente esencial, pues como dice Marmontel «lo que caracteriza la poesía es el fondo de las cosas, no la forma de los versos.»

LECCIÓN LI.

1.—El **verso** es una frase melodiosa sujeta á una medida determinada. El estudio de la estructura, especies y combinaciones de versos constituye el objeto del **arte métrica**.

2.—El verso castellano se mide contando el número de sílabas que serán tantas como vocales, á no haber diptongo ó triptongo que vale una sola sílaba (**con-diez-ca-ño-nos-por-ban-da**). Además hay que tener en cuenta, para la exacta medida, las licencias métricas llamadas **sinalefa, sinéresis y diéresis**.

3.—La **sinalefa** consiste en reducir á una sola sílaba dos vocales, la una final de la palabra y la otra inicial de la siguiente; la sinalefa puede tener lugar aunque la palabra siguiente empiece por **h**, pero nó si empieza con **hue**. Es la más frecuente de las licencias métricas (**ni-dein-fan-zó-nos-de-pró**).

4.—La **sinéresis** reduce á un diptongo dos vocales contiguas que en la pronunciación ordinaria forman dos sílabas. Como trae cierta dislocación de los acentos, solo debe usarse en casos imprescindibles (**im-piohe-nor-de-los-Dio-ses-cu-yaa-fren-ta**).

5.—La **diéresis**, al revés de la anterior, disuelve los diptongos naturales, que se convierten en dos sílabas. Su uso debe limitarse también á la exigencia del metro (**con-un-man-so-ru-i-do**).

6.—El único acento que influye en la medida del verso es el **acento final**, que debe recaer necesariamente sobre la penúltima sílaba. De esto se deduce que si el verso es **llano**, se cuentan todas las sílabas; si es **agudo**, la última sílaba se cuenta como 'dos; y si es **esdrújulo**, las dos últimas valen una sola v. g.

Pa-rad-ai-re-ci-llos (llano)

No-in-quie-tos-vo-leis- (agudo)

A-quí-des-ga-rra-das-mú-si-cas (esdrújulo).

7.—La versificación castellana, al principio ruda y monótona, fué enriqueciéndose con gran variedad de versos, habiéndolos de dos á catorce sílabas, los cuales se clasifican por el número de estas. Forman

dos grupos, que se llaman respectivamente de **arte menor** ó **redondillos** y de **arte mayor**.

8.—De los de arte menor, reciben el nombre de **pies quebrados** los de dos, tres y cuatro sílabas y aún los de cinco, porque no constituyen frase ni melodía y van casi siempre acompañados de otros de mayor extensión, de los cuales deben considerarse como **hemistiquios** ó mitades. Sin embargo se usan alguna vez solos para expresar el desórden de las ideas, la agitación de las pasiones ó la rapidez del movimiento.

9.—Los verdaderos versos de arte menor son los de seis, siete y ocho sílabas. Los de seis sílabas se llaman de **redondilla menor** y por su ligereza se usan en **letrillas** y **endechas**; el de siete, **eptasilabo** ó **endecha**, es de uso general y se distingue por su fluidez y suavidad; el de ocho **octosilabo** ó de **redondilla mayor** es el verso español por excelencia y el mas usado en los **romances**, **cantares del pueblo** y en el teatro español.

10.—El de cinco sílabas se llama **adónico** cuando forma el pié quebrado de los sáficos castellanos, imitación de los antiguos.

11.—Aunque en los versos de arte menor no hay necesidad de colocar el acento en sílaba determinada, suenan mejor si lo llevan e de cuatro en la primera (**una llama**); el de cinco necesariamente en la primera, si es adónico (**dile que muero**) ó en la segunda (**un dulce mimo**); el de seis en la segunda (**de rosas é flores**); el de siete en la segunda y cuarta (**los campos y alamedas**); el de ocho en la tercera (**que los homes de León**) ó bien en la segunda y cuarta (**de vuestro ardid tan feroz**). No se habla del acento de la penúltima, esencial en todo verso.

LECCIÓN LII.

1.—Los versos mayores de ocho sílabas se llaman de **arte mayor**. El de nueve sílabas no ha podido aclimatarse en España, por ser ingrato al oído (**y luego el estrépito crece**.)

2.—El verso de diez sílabas ó **decasilabo**, muy poco usado

en castellano, fuera del canto, es muy armonioso y presenta dos formas. O bien se compone de dos de cinco con **cesura** después de la quinta y el primer hemistiquio está sujeto á las condiciones del final de verso. (**Quieres decirme-zagal garrido**); ó bien forma un verso simple con acento fijo en la tercera y sexta sílabas (**que me pides zagal, que te cuente**).

3. El verso **endecasílabo** es el que consta de once sílabas no pudiendo en castellano ser agudo, á no exigirlo la misma ley del metro.

4. Este verso fué ensayado por D. Juan Manuel en el siglo xiv, pero no tuvo importancia verdadera hasta que Boscán y Garcilaso lo importaron de la poesía italiana y lo aclimataron en la versificación castellana, á pesar de la ruda oposición que se le hizo.

5.—Llábase **italiano** por su procedencia; **heróico** por ser el más propio de la poesía épica; verso de **soneto**, porque con él se escribe esta composición y también verso **largo**, porque es el verso verdadero mas extenso.

6.—El endecasílabo es, bajo todos aspectos, el verso por excelencia; es el más armonioso y lleno de majestad y el que mejor se adapta á toda clase de tonos y coloridos, á causa de su flexibilidad y variedad de acentuación; comparte con el octosílabo (á quien aventaja en elevación) el predominio en la métrica castellana, pasando á ser el verso propio de la poesía épica y de la tragedia y suplantó á los versos de doce y catorce sílabas antes muy usados como representantes del exámetro latino. Finalmente es el único verso que puede prescindir de la rima.

7.—El endecasílabo, que exige un oído muy fino, además de otros acentos variados, debe llevar forzosamente acentuada la sexta (**volverán las oscuras golondrinas**) ó bien la cuarta y octava juntamente (**que apenas mojan los sedientos prados**).

8.—El endecasílabo recibe el nombre de **sáfico**, cuando además de llevar acentuadas la cuarta y octava tiene una pausa ó cesura después de la quinta. (**Dulce vecino de la verde selva,**) y le cae muy bien otro acento en la primera.

9.—El verso de doce sílabas, muy usado antes del endecasílabo,

más que un verso es un conjunto de dos versos de seis, y por esto está dividido por una cesura después de la sexta y presenta acentuadas la segunda y octava (**aquel que en la barca parece sentado**). Este es el verdadero verso de **arte mayor**.

10.—El verso de catorce sílabas se llamó **alejandrino** por haberlo usado Juan Lorenzo en su poema de **Alejandro**; recibió también los nombres de **francés, endecha doble** (por su estructura) y de **Berceo** por haberlo usado casi siempre este poeta.

11.—El **alejandrino** no es en rigor un verso sino un agregado de dos versos de siete sílabas separadas por una cesura, considerándose el final del primer hemistiquio como final de verso y cayendo bien el acento en la segunda y cuarta de cada hemistiquio (**oh génius invisibles-que errais en las tinieblas**).

12.—Los versos más antiguos en la versificación castellana fueron, como ya se ha dicho, el de doce sílabas, y el alejandrino, empleados para imitar en lo posible el exámetro latino por los poetas eruditos, pero fueron reemplazados en el siglo xvi por el endecasílabo. Los más usados en la versificación castellana son los de seis y siete sílabas en **endechas, letrillas y anacreónticas** y sobre todo el octosílabo (de origen español) en los **romances, cantares** y en el **teatro nacional** y el endecasílabo, casi único usado en la poesía **épica y trágica**.

LECCIÓN LIII.

1.—Los versos se combinan entre sí formando grupos ó períodos musicales de extensión variada, á los cuales se les da el nombre de **estrofas** y también **metros ó coplas**.

2.—Las **estrofas** ó combinaciones métricas son muchísimas las usadas é innumerables las que puede inventar la poesía. Todas las usadas pueden dividirse en dos grandes grupos, según la clase de rima empleada, á saber: estrofas **consonantadas** ó de rima perfecta y **asonantadas** ó de rima imperfecta.

3.—Las estrofas en que domina el consonante reciben diferentes nombres según el **número, clase y orden** de versos que las forman, y el modo de combinarse las consonantes, siendo las principales el **pareado, terceto, tercerilla; cuarteto,**

**erventesio, cuarteta, redondilla, quintilla; li-
ras, sextina, octava real, octavilla, copla de
arte mayor, décima, soneto, estancia y silva.**

4.—El **pareado** consta de dos versos consonantes seguidos y solo se usa en obras de poca extensión é importancia, v. g.

Llega el fin postrimero, y el olvido

cubre en oscuro seno cuanto ha sido (Céspedes).

5.—El **terceto** consta de tres endecasílabos, consonando el 1.º ó 2.º con el 3.º, quedando libre uno, si se trata de un solo terceto. Pero como ordinariamente se usa en composiciones algo extensas, se combinan de modo que el 2.º verso del primer terceto consueña con el 1.º y 3.º del segundo terceto y así sucesivamente, hasta terminar la composición con un **cuarteto**, para no dejar ningún verso suelto.

Pasáronse las flores del verano,

el otoño pasó con sus racimos.

pasó el invierno con sus nieves cano. (Rioja).

6.—La **tercerilla** solo se diferencia del terceto en que los versos son redondillos v. g.

Aquí yace un cortesano

que se quebró la cintura,

un día de besamano. (M. de la Rosa).

7.—Consta el **cuarteto** de cuatro endecasílabos consonando el primero con cuarto y segundo con tercero v. gr.

¡Itálica! do estás? tu lozanía

reñida yace al golpe de los años;

¡Quién á la luz que dan tus desengaños

en la sombra veloz del tiempo fia? (Quirós).

8.—Si los cuatro endecasílabos consueñan alternados, se llama entonces **serventesio** v. gr.

Tu diste luz al vasto firmamento,

su aliento al mundo, su lindero al mar;

su trono al sol, sus alas diste al viento,

Los cielos ves bajo tus pies rodar. (M. de la Rosa).

9.—La **cuarteta** está formada de cuatro octosílabos que consueñan alternados v. g.



Por la celeste venganza,
quedé en mármol convertida;
Mas el arte tanto alcanza,
que en el mármol me da vida (M. de la Rosa).

10.—Si los cuatro octosílabos consuenan los extremos y los medios, la estrofa se llama **redondilla** v. g.

En Jaen donde resido
vive don Lope de Sosa,
y diréte, Inés, la cosa
más brava de él que has oído (Alcázar).

11.—La **quintilla** es una estrofa de cinco octosílabos que consuenan al arbitrio del poeta, solo que no puede haber tres consonantes seguidas, v. g.

Junto al agua se ponía,
y las ondas aguardaba,
y al verlas llegar huía;
pero á veces no podía,
y el blanco pié se mojaba. (Gil Polo.)

12.—La **lira** es un grupo de cuatro, seis y más comunmente cinco versos eptasílabos y endecasílabos mezclados. En la de cinco el 2.º y 5.º son endecasílabos y los tres restantes eptasílabos, consonando el 1.º con el 3.º y el 2.º con el 4.º y 5.º v. g.

¡Que descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido! (León).

13.—La **sextina** (poco usada) consta de seis endecasílabos, consonando alternados los cuatro primeros y pareados los dos últimos, v. g.

Más no les falta con quietud segura
de varios bienes rica y sana vida,
los anchos campos, lagos de agua pura,
la cueva, la floresta divertida,
las presas, el balar de los ganados,
los apacibles sueños no inquietados. (Moratín).

14.—La octava real es un grupo de ocho endecasílabos de consonante altercado, menos los dos últimos que son pareados. Es el metro más usado en la poesía épica castellana. La **octava italiana** solo se diferencia en la distribución de consonantes v. g.

Los blancos rostros, más que flores bellos,
eran de crudos puños ofendidos;
y manojos dorados de cabellos
andaban por los suelos esparcidos;
Vieran pechos de nieve y tersos cuellos
de sangre y vivas lágrimas teñidos,
y rotos por mil partes y arrojados
ricos vestidos, joyas y tocados. (Ercilla).

15.—La octavilla consta de ocho versos de arte menor, consonando 2.º con 3.º, 6.º con 7.º, 4.º con 8.º que son agudos, y libres el 1.º y 5.º v. g.

Y si caigo.....
¿qué es la vida?
por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo
como un bravo
sacudí. (Espronceda).

16.—La copla de arte mayor contiene ocho versos de doce sílabas consonando el 2.º con 4.º 5.º y 8.º, 1.º con 3.º, 6.º con 7.º v. g.

De frase extranjera el mal pegadizo
hoy á nuestro idioma gravemente aqueja;
Pero habrá quien piense que no habla castizo,
sí por lo anticuado lo nuevo no deja.
Voy á entretenerle con una conseja,
y porque le traya más contentamiento.
En su mismo estilo referirlo intento
mezclando dos hablas la nueva y la vieja. (Iriarte).

17.—La décima, llamada también **espinela** por haberla inventado Espinel, se compone de diez octosílabos variamente conso-

nantados, aunque lo más regular es que consuenen 1.º 4.º y 5.º, 2.º y 3.º, 6.º 7.º y 10.º, 8.º y 9.º v. g.

Cuentan de un sabio que un día

tan pobre y mísero estaba,

que solo se sustentaba

de unas yerbas que cogía.

¿Habrà otro (entre sí decía)

más pobre y triste que yo?

y cuando el rostro volvió

halló la respuesta, viendo

que iba otro sabio cogiendo

las hojas que él arrojó. (Calderón).

18.—La estrofa llamada **soneto** consta de catorce endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos con dos consonantes y dos tercetos con dos ó tres consonantes de varios modos combinados v. g.

Un soneto me manda hacer Violante,

Y en mi vida me he visto en tal aprieto:

Catorce versos dicen que es soneto:

Burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,

y estoy á la mitad de otro cuarteto;

Mas si me veo en el primer terceto,

no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,

y aún parece que entré con pié derecho,

pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aún sospecho,

que estoy los trece versos acabando:

Contad si son catorce y está hecho. (L. de Vega).

19.—Se dá el nombre de **estancias** á los grupos iguales de versos eptasílabos y endecasílabos en que se halla distribuída una composición poética, si constan de más de seis versos v. g.

Cantemos al Señor que en la llanura

venció del ancho mar al Trace fiero:

Tú, Dios de las batallas, tu eres diestra,

Salud y gloria nuestra;

Tú rompiste las fuerzas y la dura
frente de Faraón, 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).

20.—La **silva** es una reunión de estrofas desiguales compuestas de eptasílabos y endecasílabos rimados al arbitrio del poeta y que pueden tener libre algún verso intermedio.

LECCIÓN LIV.

1.—Las principales estrofas ó metros asonantados son el **romance**, la **seguidilla** y la **endecha**.

2.—Se llama **romance** á toda série de versos de la misma especie, con un mismo asonante en los pares y libres los impares.

3.—El romance genuino y verdaderamente popular es el octosílabo que constituye el romance propiamente dicho. En el siglo XVII empezaron á usarse los de cinco y seis sílabas llamados **romancillos** y los de siete sílabas ó de endecha; en el siglo pasado se escribieron también romances con endecasílabos, recibiendo el nombre de **real** ó **heróico** v. g.

Con once heridas mortales,
hecha pedazos la espada,
el caballo sin aliento
y perdida la batalla;
Manchado de sangre y polvo,
en noche oscura y nublada,
en Antígola vencido
y deshecha mi esperanza; (Duque de Rivas).

El que inocente	¡Pobre barquilla mía,
la vida pasa,	entre peñascos rota,
no necesita	sin velas desvelada
morisca lanza etc. (Moratín). y entre las olas sola! etc. (L. de Vega).	

El Ponce de León, que desde lejos
las armas vió reverberar bruñidas,

y el ancho escudo del gallardo moro,
parte á alcanzarle y el caballo pica etc. (Moratín).

4.—La **seguidilla** consta de cuatro versos, el 1.º y 3.º de siete sílabas y sueltos, el 2.º y 4.º de cinco y asonantados. Ordinariamente va acompañada de un **estribillo** que contiene tres versos, el 1.º y 3.º de cinco sílabas y con asonante y el 2.º de siete sílabas y suelto v. g.

Por dos ojos azules
que tuve antojos,
pasé todas las penas
del purgatorio.
Quise á unos negros;
y caí de patitas
en el infierno. (R. Aguilera.)

5.—El **romance** es el metro propio de la poesía popular española que ha servido para transmitir á las generaciones venideras los principales hechos de la historia patria en versos octosílabos, los más fáciles y naturales en nuestro idioma. El haber nacido con este hizo que á dicho metro se le llamara también **romance** como á la lengua. La **seguidilla** no es más que una modificación del romance y es el metro propio de los cantos populares que reciben diferentes nombres en las varias provincias.

6.—La **endecha** consta de cuatro versos eptasílabos, á veces de seis sílabas, asonantados los pares y libres los impares v. g.

Sonó lamento ronco
de mal formadas voces,
que en ecos repitieron
las grutas de los montes. (Moratín).

7.—Si la endecha tiene el 4.º verso endecasílabo, se llama entonces **endecha real** v. g.

¡Aplaca, Rey augusto,
aplaca ya tus manes,
y escucha de tus hijos
las tristes voces y sentidos ayes! (M. de la Rosa).

8.—Se dá el nombre de verso **libre** ó **suelto** al que no está

sujeto á la consonancia ni asonancia. Aunque á primera vista parece más fácil que el verso rimado, el verso libre exige mayor perfección y armonía en su estructura, pues la ausencia de la rima deja al descubierto los menores defectos. El único verso que, por su índole armónica, puede prescindir de la rima es el endecasílabo v. g.

Yo ví del polvo levantarse audaces

á dominar y á perecer, tiranos:

Atropellarse efímeras las leyes,

Y llamarse virtudes los delitos.

Ví las fraternas armas nuestros muros

bañar en sangre nuestra, combatirse etc.

9.—En el uso de la rima hay que tener presente. 1.^o Que deben evitarse los consonantes muy comunes; 2.^o Que los versos han de terminar con palabras sonoras y de valor ideológico; 3.^o Que no deben usarse más de dos consonantes seguidos; 4.^o Que los consonantes de una misma estrofa no deben ser asonantes entre sí; 5.^o Que deben renovarse á menudo los consonantes, no repitiéndoles más que á distancia conveniente. Respecto de la rima imperfecta, hay que advertir que no tolera la mezcla de la perfecta; que el asonante es invariable en la misma composición; que cuando hay diptongo solo se tiene en cuenta la vocal predominante (**prudencia, pena**); que en las voces esdrújulas se prescinde de la penúltima sílaba por la rapidez con que se pronuncia (**lánguido mano**). Por fin en los versos destinados al canto deben ser agudos aquellos en que termina el sentido ó debe descansar la voz.

LECCIÓN LV.

1.—Aunque la poesía es una por su fin, si se atiende á su **origen** puede dividirse en **natural, artística y artificial**. La **natural** se distingue por ser debida á los impulsos del corazón y al efecto producido por el espectáculo del mundo exterior, sin que tome parte en ella la reflexión ni el deseo de gloria. La **artística** aunque nacida de los impulsos naturales, no tiene el carácter ingenuo de la primera y la reflexión y el estudio han contribuido en gran manera á la expresión de la misma. La **artificial** es puramente fruto de la erudición y de la destreza en imitar exteriormente los

modelos. Atendiendo á las diferencias esenciales que distinguen las obras poéticas, se divide la poesía en **épica, lírica y dramática**, según el distinto modo de concebir, y realizar la idea poética.

2.—La poesía épica está caracterizada por ser la realización estética de lo **objetivo** ó exterior, narrando hechos ó describiendo y pintando los objetos; por esto se dice que la forma de la misma es la **objetiva**. La lírica es la expresión artística de los actos interiores del poeta, es la expansión armónica del **sujeto** y la poesía más **poética**; su forma es esencialmente **enunciativa**; finalmente la poesía **dramática**, que así realiza la belleza objetiva como la subjetiva, presenta como carácter distintivo el que el autor habla por boca de personajes ficticios, de modo que su forma de expresión es la **indirecta** ó dialogada, siendo por lo tanto, una combinación de los elementos objetivo y subjetivo **indirectamente** expresados.

3.—Estos tres géneros de poesía se presentan confundidos entre sí y amalgamados con la ciencia en los tiempos primitivos de la humanidad y de las razas, pero en general puede afirmarse que en la infancia de los pueblos predomina el lirismo, en la época heroica el carácter épico y finalmente la poesía va adquiriendo marcado carácter dramático. Esta transformación sucesiva de la poesía hace que no todas las composiciones presentan un carácter genérico perfectamente deslindado, debiendo algunas obras considerarse como géneros intermedios ó de transición, porque participan de la naturaleza de dos géneros distintos. Deben considerarse como **épico-líricas** la **elegía, epístola y sátira**, el **romance, balada y dolora**; como **lírico-dramáticas** la **fábula** y las composiciones **bucólicas**.

LECCIÓN LVI.

1.—La **poesía épica** es la realización estética de la belleza objetiva por medio de la palabra, narrando hechos ó describiendo objetos.

2.—El carácter distintivo de la poesía épica está constituido por la objetividad en el fondo y en la forma. La belleza objetiva se encuentra en todas las manifestaciones de la vida humana y en la na-

turalaleza, y por esto su forma es **narrativa** ó **descriptiva**.

3.—Las bellezas de la vida humana las encarna el poeta en un conjunto de actos que constituyen lo que en literatura se llama **acción**. Esta debe ser necesariamente **una** y por tanto **variada, íntegra, grande é interesante**.

4.—La **unidad**, base esencial de todo lo existente, consiste en que todos los accidentes ó actos secundarios de la acción épica formen un conjunto enlazado y coherente, subordinado á un hecho particular, del cual reciben su explicación. Consecuencia necesaria de la unidad es la **variedad**, sin la cual aquella no sería más que una concepción hipotética; la variedad es la forma de la unidad y ambas deben estar **armónicamente** enlazadas.

5.—No se oponen á la unidad de la acción épica los **episodios**; así se llaman los hechos secundarios enlazados con la acción, pero que no le son indispensables para su total desenvolvimiento siendo su objeto darle más amenidad y belleza. Para ser admisibles los episodios requieren las siguientes condiciones: 1.^o Ser un natural desprendimiento de los acontecimientos que se narran, y no traídos por los cabellos; 2.^o Sus escenas han de formar bello contraste con las que presenta la acción épica para descansar el ánimo del lector; 3.^o Han de ser **proporcionadas** á la conexión que tengan con el asunto principal y también á la obra para no destruir su forma artística ni hacer olvidar la acción del poema; 4.^o Finalmente, toda vez que la acción épica podía pasarse sin ellos, deben los episodios cautivar por su interés y belleza, de lo contrario serían defectuosos.

6.—La **integridad** de la acción consiste en el sucesivo y ordenado desenvolvimiento del asunto, de modo que no comprenda ni más ni menos hechos de los que naturalmente debe comprender. Para ser íntegra la acción, debe constar de **exposición, nudo y desenlace**, ó sea, principio, medio y fin, partes integrantes de una acción cualquiera.

7.—La **exposición** comprende los hechos ó antecedentes que motivan la acción, el **nudo** contiene los hechos que como medios ú obstáculos favorecen ó embarazan la consecución del fin, el **desenlace** no es más que la desaparición de los obstáculos. La exposición y el nudo deben ser grandiosos; los obstáculos han de exigir el esfuerzo



de héroes y el desenlace es preferible que en cuanto á la empresa principal sea feliz y no hay inconveniente en anunciarlo de antemano.

8—La **grandeza** de la acción épica consiste en que tanto la empresa principal como los medios de llevarla á cabo sean de tal importancia y trascendencia que admiren los ánimos y los entusiasmen.

9—Contribuye poderosamente á engrandecer los acontecimientos y los personajes la **antigüedad**, que paulatinamente va borrando los contornos naturales de los mismos y ensancha los límites de la acción, dando libre campo á la fantasía del poeta. También aumenta la grandeza de la acción el elemento **maravilloso**.

10—Recibe el nombre de **maravilloso** ó **máquina** la intervención visible de la Divinidad y de los seres sobrenaturales en el curso de los acontecimientos humanos; el maravilloso se considera como esencial en la **epopeya**, si bien en la época cristiana, fuera de los poemas religiosos, solo tiene cabida en la poesía épica la intervención de la Providencia, pues el uso imprudente del maravilloso cristiano podría degenerar en profanación. Esto nos indica que la época actual no es la más adecuada para un poema completo. El maravilloso debe ser reflejo de las creencias de la época de la acción y del tiempo del poeta. La poesía cristiana rechaza pues el maravilloso pagano y es absurda la mezcla de creencias opuestas.

LECCIÓN LVII.

1—El **interés** de la acción épica consiste en que inspire un verdadero afecto de simpatía, lo cual depende principalmente de la naturaleza del asunto, que además de ser un vivo reflejo de los sentimientos humanos, debe retratar las creencias, los sentimientos y la civilización entera de un pueblo. Hay además el interés que depende del artificio y disposición del plan, de la simpatía que inspiran ciertos personajes y finalmente del estilo y versificación.

1.—La acción épica supone la intervención de **personajes** que la realicen, y su número ha de corresponder á la extensión del poema y á la grandeza de la acción que desarrolla un cuadro completo de la civilización de un país.

3.—Entre los personajes descuella uno que es como el eje de la acción, en el cual se reconcentran la acción y el interés y que alcanza la gloria del vencimiento ó es la víctima de la catástrofe; á ese personaje se le da el nombre de **protagonista**.

4.—El **protagonista** debe sobresalir por sus cualidades extraordinarias; sus únicos defectos han de ser el exceso de estas; ha de ser una brillante personificación del genio y sentimientos de su pueblo y modelado conforme á los rasgos con que la tradición lo ha transmitido, no pura invención del poeta.

5.—Los personajes épicos deben estar artísticamente colocados de modo que no todos tengan igual importancia, debiéndose poner gran esmero en la pintura de los **caractéres y costumbres**.

Se entiende por **carácter** la predisposición á obrar de un modo determinado, lo cual es debido á la naturaleza y á las circunstancias que han rodeado al individuo desde la cuna. Los caracteres deben darse á conocer, no describiéndolos, sino por las mismas palabras y acciones de los personajes. Las **costumbres** son la manera general de obrar y si bien de ordinario están en armonía con el carácter, á veces se le contraponen, por la influencia de la educación, del sentimiento del deber y aún por el interés personal.

6.—Los caracteres de los personajes deben ser **verdaderos**, esto es, representación fiel de la fisonomía moral que la historia ó la tradición les atribuyen; **típicos** ó que idealicen un género especial de hombres ó una situación moral, **sostenidos** de modo que todos sus actos desde el principio al fin, guarden conformidad con su fisonomía moral; (qualis ab incepto processerit servetur ad imum); finalmente **variados**, para que se realcen mutuamente, formando bellos contrastes.

7.—Se da el nombre de **plan** á la coordinación artística de las partes de la obra según las leyes de la Estética. El poema se abre generalmente por la **invocación** en la cual pide el poeta el auxilio de los seres superiores ó divinidades; sigue luego la **proposición** en la cual se anuncia el asunto de que se va á tratar, que á veces se antepone sumariamente á la invocación; la **exposición** explica los

antecedentes necesarios para la inteligencia de la acción propiamente dicha, y junto con el **nudo**, que comprende la série de hechos llevados á cabo por los personajes y el **desenlace** ó términos de la acción, constituye el cuerpo del poema dividido en **cantos** ó **libros**.

8.—El estilo épico debe distinguirse por la grandeza, elevación y magestad que caracterizan la naturaleza del asunto, pero tomando los infinitos matices acomodados á la variedad de ideas, afectos, situaciones y caracteres que entran en la obra épica. La forma externa debe reflejar la objetividad de la épica.

9.—También la **versificación** ha de estar en armonía con la grandeza del asunto; debiendo ser magestuosa y sonora. Los clásicos emplean el **exámetro** y los poetas modernos el **endecasílabo**, ya combinado en tercetos, ya formando octavas reales, ya desligado completamente de la rima.

10.—Dando á la poesía épica el sentido lato de expresión de la belleza objetiva, puede dividirse en **épico-didáctica**, **épico-heroica** y **epopeya**, que es el poema épico por excelencia.

LECCIÓN LVIII.

1.—La poesía **épico-didáctica** es la manifestación artística de la belleza de la verdad en todos sus órdenes. Esta poesía se llama **didáctica**, no porque su fin principal sea la enseñanza de una ciencia ó arte determinado, sino porque expresa la belleza objetiva de la religión, de la naturaleza, de la ciencia en todos sus ramos.

2.—El caracter esencial y distintivo por lo tanto de la poesía épico-didáctica no es expresar la verdad bajo formas bellas, sino realizar la belleza objetiva que se halla en las verdades religiosas y científicas de su época y país. Su acción está constituida por el desarrollo de la estética de los dogmas religiosos, de las leyes de la naturaleza ó de la ciencia humana en una época ó pueblo determinado.

3.—La belleza objetiva de la verdad es la que primero sintió el hombre al contemplar las maravillas de la creación, y por lo tanto puede establecerse que la poesía épico-didáctica, principalmente en su manifestación religiosa, es la primera que aparece en el orden épico en todos los pueblos y civilizaciones nacientes, á lo ménos en su forma rudimentaria.

4.—El fondo de la poesía épico-didáctica no es creación del poeta, sino que este se inspira en la ciencia del país y época á que pertenece, siendo su obra un monumento en el cual se condensa el saber ó la fé de sus tiempos.

5.—La poesía épico-didáctica presenta tres variedades muy marcadas, que son: **épico-religiosa** si expresa la belleza de la idea religiosa en cualquiera de sus aspectos y manifestaciones; **épico-naturalista** si expresa la belleza de los objetos naturales ó de las leyes que los rigen, presentando á veces un carácter marcadamente **descriptivo**; **épico-filosófico-social** si expresa la belleza de la vida moderna en su marcha investigadora y progresiva. Esta última variedad es algo vaga y en la forma se aparta de las reglas épicas, y aunque en el fondo es objetiva, no deja de presentar raptos líricos y aún humorísticos.

6.—Entre los principales modelos de poesía épico-didáctica, pueden citarse: Como poemas épico-religiosos los **Himnos Védicos** de la India, el **Eclesiastes** y el **libro de la Sabiduría** de la Sagrada Escritura, la **Teogonia** de Hesiodo entre los griegos, las **Metamorfosis** de Ovidio entre los romanos, **El Paraíso perdido** de Miltón y la **Mesiada** de Klopstok en la literatura moderna; entre los poemas épico-naturalistas son notables **Los Trabajos y los días** de Hesiodo en Grecia, el poema de Lucrecio **De rerum natura** en Roma, los **Jardines** de Delille y **Las Estaciones** de Tompson de carácter marcadamente descriptivo y pertenecientes á la época moderna; pueden citarse como épico-filosófico-sociales **Faust** de Goethe, **Don Juan** de Byrón, **Ahas verus** de Quinet y **El Diablo mundo** de Espronceda.

7.—Los preceptistas dan el nombre de **poema didascálico**

á la obra que bajo formas poéticas presenta la verdad de una ciencia ó arte determinado, de modo que su fin principal es esencialmente **didáctico** y no **poético**, por más que lo sean las formas que reviste. Les falta á esta clase de obras el carácter esencialmente distintivo de la poesía. A esta clase pertenecen el **Arte poética** de Horacio, la de Boileau y la de Martínez de la Rosa, el tratado de **La Pintura** de Céspedes y aún las **Geórgicas** de Virgilio de gran valor poético por otra parte.

LECCIÓN LIX.

1.—La poesía **épico-heróica** es la narración artística de un suceso histórico importante y de trascendencia para todo un pueblo. Esta poesía es posterior á la épico-didáctica que ha proporcionado á la heróica abundantes materiales.

2.—El realizar artísticamente, por medio de la palabra, la belleza de los hechos llevados á cabo por una nación ó pueblo, constituye la esencia del poema épico-heróico.

3.—El poema épico-heróico es por su naturaleza eminentemente nacional y popular, hasta el punto que su aparición supone una nacionalidad ya organizada y de grandes hechos históricos idealizados por la fantasía del pueblo.

4.—Tanto los hechos como los personajes de la poesía épico-heróica son históricos ó tradicionales y por tanto inalterables en su esencia y fisonomía. Sin embargo, se presentan agrandados y embellecidos por la fantasía popular, hasta rayar en la esfera de lo **maravilloso** y **legendario** que constituyen el elemento integrante del poema épico-heróico. Al adoptarlos el poeta para su obra, todavía puede idealizarlos más y más hasta convertir los hechos en sobrenaturales y los personajes en héroes, semidioses ó divinidades.

5.—En la antigüedad descuellan el **Mahabaratha** que refiere las hazañas de los **Barathidas**, una de las dinastías indianas; la **Odisea** de Homero que canta las aventuras del griego Ulises, de vuelta á Itaca. Estos dos poemas, fruto de la compilación de los anti-

guos cantos tradicionales, tienen un sello marcado de espontaneidad. La **Eneida** de Virgilio que contiene los hechos del troyano Eneas, puede calificarse de **literaria**, así como la **Farsalia** de Lucano, de mérito muy inferior. Los **poemas** de Ossian, de carácter espontáneo, son notabilísimos.

6—En la edad media son notables el **Poema del Cid** y los **Nibelungen**, ambos también primitivos y algo defectuosos en su conjunto artístico. Algunos preceptistas consideran como poemas los **libros de caballería**, en particular los **Caballeros de la Tabla Redonda** y los **Doce pares**.

7—En la literatura moderna son dignos de mención el **Orlando furioso** del italiano Ariosto, La **Jerusalem libertada** del Tasso también italiano, **Os Lusíadas** del portugués Camoens y la **Henriada** del francés Voltaire, que está á inferior altura. En España merece citarse á pesar de sus esenciales defectos y escaso interés, la **Araucana** de Ercilla, que demuestra condiciones de poeta privilegiado.

LECCIÓN LX.

1—La **epopeya** es el género épico por excelencia, y abraza todos los elementos y fuerzas que comprende la poesía épica. Es la manifestación superior de la poesía.

2.—La epopeya es esencialmente **universal**, es decir, que no se limita su interés á una nación determinada, sino á toda la humanidad, que ve idealizada en la epopeya una de las épocas de la vida y además comprende la belleza objetiva en sus aspectos religioso, naturalista, heroico y filosófico como factores de la vida completa del linaje humano en una de las fases de su desarrollo histórico.

3—Puede definirse la **epopeya** diciendo que es la expresión artística de la belleza completa de la vida humana en una edad histórica.

4—De los poemas épicos de la antigüedad solo pueden llamarse verdaderas epopeyas el **Ramayana** de Valmiki que refleja el simbolismo de la civilización oriental, la **Iliada** de Homero que repre-

senta la civilización clásica ó antropomórfica. La primera sobresale por su grandeza de concepción y de sentido moral y por el simbolismo bajo el cual se manifiesta el panteísmo religioso y naturalista. La **Iliada** le aventaja en belleza de forma y estructura artística, pero es inferior en grandeza, profundidad y sentido moral, y la idea religiosa es esencialmente antropomórfica.

5.—La **Divina comedia** de Dante Alighieri sintetiza la vida del hombre en los siglos medios. Sobrepuja á las epopeyas antiguas por lo sublime de las concepciones, así como por lo maravilloso de su acción puramente imaginaria y alegórica que representa el ideal cristiano.

6.—El **Faust** de Goethe, apesar de ajustarse muy poco á los modelos clásicos, es el genuino representante del espíritu cristiano-filosófico y del afán indagador de la edad moderna.

7.—Se dá el nombre de **canto épico** á una composición épica en que se realiza la belleza de un hecho glorioso, pero que apesar de su esencia y de su forma épica, ni por la importancia de su argumento, ni por sus reducidas dimensiones, merece el nombre de poema épico-heróico. Á esta clase corresponde la obra de Moratín **Las Naves de Cortés destruidas**.

8.—El **poema** es una composición narrativa de cortas dimensiones, cuya acción es á menudo ficticia y presenta la belleza de una ley moral, de un principio filosófico ó de los usos y costumbres sociales. Aunque esencialmente épico, se vale á veces de recursos líricos y dramáticos. Han cultivado este género Heine en Alemania, Byrón en Inglaterra, Espronceda, Campoamor y Nuñez de Arce en España.

9.—La **leyenda** es la narración poética basada en la historia ó en la tradición popular, pero en que tiene gran cabida la fantasía del poeta participando algo de los géneros lírico y dramático. La leyenda tiene un marcado sabor de localidad, trasmitiéndose por ellas los hechos milagrosos y acciones ilustres de cada comarca. La edad media es la fuente principal de la leyenda, habiendo sobresalido en ella Becquer y Zorrilla en España.

10.—El **poema épico-burlesco** es una composición que,

bajo la grandiosidad del poema épico-heróico, envuelve una acción ridícula por los hechos, por los personajes ó por las ideas.

11. Se asemeja al épico-heróico en su forma, extructura y entonación y hasta en sus detalles, bastando para darle el carácter heróico, sustituir la acción ó cambiar los personajes que son seres insignificantes y hasta irracionales. Son notables la **Batrachomiomachia** (batalla entre ranas y ratones) en Grecia, el **Orlando enamorado** de Boyardo en Italia, el **Facistol** de Boileau en Francia y la **Gatomachia** de Lope de Vega en España.

12. El **ridículo** de esta composición estriba en el contraste entre la grandiosidad de la forma y la mezquindad del fondo, la elevación del estilo y la insignificancia de los personajes.

LECCIÓN LXI.

1.—Hay composiciones poéticas de naturaleza mixta, en las cuales se combinan los elementos épicos y líricos, de modo que se pueden considerar como obras de transición entre los géneros épico y lírico. A esta clase pertenecen la **elegía**, la **sátira** y la **epístola**.

2.—La **elegía** es de naturaleza épica en cuanto al hecho exterior que la motiva, y es lírica en cuanto expresa los sentimientos del poeta.

3.—La palabra **elegía** se deriva del griego **élegos** que significa **lamento**.

4.—En su origen la **elégia** era una poesía destinada á deplorar la muerte de una persona querida, y si bien se extendió después á expresar toda clase de sentimientos, en términos que solo llegó á distinguirse por el metro, en la literatura moderna ha vuelto á recobrar su carácter primitivo y verdadero de **canto lúgubre**.

5.—La **elegía** es una composición poética destinada á expresar los tristes sentimientos que despiertan en el ánimo los hechos desgraciados.



6.—Acostumbra á dividirse la elegía en **heróica** y **personal**. La **heróica** lamenta las desgracias públicas que afectan á la humanidad, á una nación ó pueblo; requiere un tono elevado y grandeza de imágenes; en la **personal** é íntima el poeta exhala las penas de su propio corazón, y debe distinguirse por la intensidad de afectos y la sencillez. La elegía es patrimonio de todas las literaturas, como el dolor lo es de todos los pueblos. Los mejores modelos elegíacos se hallan en la Sagrada Escritura, sobresaliendo los **Trenos** de Jeremías; de la literatura griega no se conserva ninguna elegía; en Roma sobresalieron Ovidio, Tibulo y Propercio: en España deben considerarse como modelos de elegía íntima la de Martínez de la Rosa **A la muerte de la duquesa de Frías** y la de Moratín **A las musas**; de elegía heróica la de Herrera **A la pérdida del Rey D. Sebastián** y la de Espronceda **A la patria**.

7.—La **epístola** es una carta en verso, en la cual se expresan reflexiones de toda clase, sobre asuntos morales, literarios, filosóficos etc. Mejor que un género es la epístola una forma literaria que se adapta á toda clase de materias. Su tono es en general templado y reflexivo y el estilo varía según el asunto. La epístola por el asunto se llama **moral, literaria ó satírica**. Horacio nos ha legado excelentes modelos de epístola y una literaria (Arte poética) celebrada por todos los preceptistas y críticos; en España han sobresalido los Argensolas, Jovellanos, Melendez, Moratín y es notabilísima la **Epístola moral** de Rioja.

8.—Se dá en general el nombre de **sátira** á toda censura festiva amarga ó maliciosa de las ridiculeces, vicios ó errores humanos. En este sentido lato, la sátira ha existido siempre, aunque más ó menos encubierta y revistiendo formas distintas según el gusto y exigencias de la época. Pero la **sátira** considerada como una composición poética de forma literaria determinada, es de origen romano y es un poema que tiene por único objeto censurar los vicios, debilidades y errores del hombre. Es debida al contraste que percibe el poeta entre lo ideal y la realidad.

9.—Hay dos especies de sátira, debidas á la importancia de los de-

fectos que la motivan. Cuando se dirigen contra los crímenes y vicios de funestas consecuencias, se inspira en la indignación y adopta un tono severo, acre y vigoroso; pero si se limita á censurar las manías ó ridiculeces y defectos sin trascendencia, se inspira en el buen humor y agudeza y su tono es entonces festivo y juguetón. Lo sátira debe ser decorosa y noble, atacando el vicio no al vicioso, sus chistes deben ser finos y de buen gusto y nunca debe dirigirse contra objetos respetables.

10.—Fueron notables como escritores satíricos Alceo, Arquiloco, Luciano y Aristófanes en Grecia, La Bruyere, Boileau y Voltaire en Francia, en Inglaterra Byron, Heine en Alemania, Leopardi en Italia, La Fuente (Fray Gerundio) y Larra (Fígaro) en España. En el cultivo de la sátira propiamente dicha han sobresalido Horacio, Juvenal, Persio y Marcial entre los romanos; los Argensolas, Quevedo, Jovellanos, Castillejo, Herbás, Moratín y otros entre los españoles.

LECCIÓN LXII.

1.—La **canción narrativa popular** es un poema narrativo de breves dimensiones, compuesto por el pueblo ó por poetas populares, y que por medio del canto se trasmite de generación en generación. Si bien es en el fondo épica, presenta á veces tendencias líricas. No debe confundirse con la **canción** que corresponde á la lírica. Se distingue por su ingenuidad.

2.—Por la naturaleza del asunto puede ser **religiosa, heroica, histórica ó fantástica**; es propia de todos los países, habiendo recibido en España el nombre de romance y en los pueblos del Norte el de balada. Los poetas artistas cultivaron luego este género popular, procurando conservar su nativa ingenuidad y perfeccionando su forma **métrica** y su lenguaje. Los españoles, alemanes y escoceses han sobresalido en el cultivo artístico de este género.

3.—Se dá el nombre de **romance** á la composición poética revestida del metro de este nombre. Ilimitado en sus asuntos, en su esti-

lo y en su forma interior, el romance es indefinible. Las únicas notas características del mismo son el metro, la popularidad y su naturaleza épico-lírica, predominando á veces el lirismo. Su forma es generalmente narrativa.

4.—El romance representante de la poesía popular, en oposición á la artística que se inspiraba en el clasicismo, nació en España con el idioma y de él recibió el nombre; refleja todas las épocas más características de nuestra historia y lleva impreso el sello nacional, siendo el repertorio de los materiales de la épica española. Conservados los romances por la simple tradición hasta mediados del siglo XVI, fueron luego imitados por distinguidos poetas.

5.—Por el asunto de que tratan, se clasifican los romances en **caballerescos, históricos, moriscos, amorosos y vulgares**, no faltando algunos **doctrinales** y **satíricos**. Son los más antiguos los **caballerescos**, cuyos asuntos están tomados de los libros de caballería, particularmente de **Carlo magno y los doce pares**. Siguen los **históricos**, que se ocupan de los hechos más notables de nuestra historia patria y aún de la extranjera, sobresaliendo las colecciones de **El Romanero del Cid, Los siete infantes de Lara y Bernardo del Carpio**. Los **moriscos**, de naturaleza más artística y de narración imaginaria, descuellan por su verdad poética en la pintura de la vida y costumbres de los árabes. Los **vulgares** son una verdadera degeneración del antiguo romance y ensalzan las hazañas de contrabandistas y criminales. Aparecieron en el siglo XVII y se propagaron rápidamente, no habiendo aún desaparecido de nuestro pueblo. Finalmente deben mencionarse como de menos trascendencia los **doctrinales**, en que se exponen consejos morales, los **amorosos** que cantan los placeres y penas del amor y los **satíricos** que censuran los vicios y parodian los sentimientos exagerados.

6.—La **balada** es una composición narrativa que refiere á grandes rasgos un acontecimiento legendario ó fantástico, distinguiéndose por la profundidad de afecto. Es el canto popular de los alemanes y en su cultivo artístico han sobresalido, Heine, Goethe, Schiller, Uhland y otros; también las hay notables entre los escoceses,

7.—Como el romance entre los españoles, es la balada la expresión del sentimiento popular de Alemania, distinguiéndose de aquel por ser un bosquejo del asunto, por la intensidad y ternura de afectos y por una suave melancolía que le dá un carácter más lírico que el del romance.

8.—La **dolora**, debida á Campoamor, es un corto poema en que se desarrolla un pensamiento profundo ó delicado, de carácter marcadamente filosófico, humorístico á veces y aún con ribetes de escepticismo.

9.—De fondo épico siempre, adopta á menudo forma dramática siendo al mismo tiempo importante en ella el elemento lírico.

LECCIÓN LXIII.

1.—La **poesía lírica** es la expresión de la belleza subjetiva por medio de la palabra.

2.—Su carácter distintivo es el **subjetivismo**, ó sea la expresión de los afectos personales del poeta, pues aunque ocasionada á veces por un hecho ú objeto exterior, solo se limita á expresar los sentimientos é impresiones que aquel hecho ú objeto producen en el alma del artista. Si bien debe reflejarse en la poesía lírica la personalidad del poeta, es preciso, para el interés poético, que los sentimientos y arrebatos de su alma no sean exclusivos y particulares del poeta, sino que deben ser generales á la humanidad, de modo que todos puedan sentir lo que él siente.

3.—El origen de la poesía lírica hay que buscarlo en la natural tendencia del hombre á dar realización estética al sentimiento que le domina, en la natural aspiración del alma á expansionarse armónicamente, movida de la inspiración y entusiasmo.

4.—Lo que esencialmente constituye el fondo de la poesía lírica es el sentimiento elevado á la esfera del entusiasmo y de la belleza, pues los hechos y aun los pensamientos no son más que elementos secundarios que dan ocasión á las expansiones del sentimiento. En cuanto á la forma de elocución, la más propia del lirismo es la **enunciativa** casi siempre **afectiva**, algunas veces **descriptiva**. Grande es la libertad que reina en la poesía lírica respecto al **plan** ó for-

ma interna, lo cual depende de la naturaleza del género, que se desarrolla con un **bello desorden**, volando de un mundo á otro en alas de la inspiración, no reconociendo más límites que los naturales de toda obra artística.

5.—En la composición lírica, como en las demás obras del arte debe brillar la **unidad**, caracterizada por el predominio de una situación anímica determinada. En ella todo debe ser efecto de una impresión recibida. Pero como este sentimiento puede ofrecer muy variados aspectos y por otra parte, en el momento de la inspiración, cobran extraordinaria actividad la imaginación y la inteligencia, preséntanse en la lírica los objetos más heterogéneos al parecer, quedando la unidad del sentimiento como envuelta bajo la extraordinaria variedad gráficamente llamada **bello desorden**, que se caracteriza por sus extravíos y digresiones.

6.—En ningún otro género literario se exige un estilo tan animado y correcto, así como su elocución debe presentarse exornada con todas las galas de la fantasía, subiendo de punto esta exigencia en la lírica ligera que debe presentarse con una perfección y gracia extraordinaria.

7.—La versificación es de importancia capital en la poesía lírica, pues el sentimiento busca para su expresión la forma más armoniosa; de ahí la unión nativa de la lírica con el acompañamiento de la lira que le ha dado nombre. De aquí también la forma simétrica ó contextura estrófica que se repite constantemente en toda la composición, pero con una riquísima variedad hija de la gran diversidad de asuntos y de los diferentes tonos y matices del sentimiento.

8.—Siendo imposible clasificar rigurosamente la inmensa variedad de manifestaciones que presenta el lirismo, por la intensidad de los sentimientos, por la influencia de la imaginación y de la personalidad del poeta, habrá que limitarse á tratar de los poemas líricos que presentan un tipo característico y un nombre clásico. En este concepto deben considerarse como tales la **oda**, el **himno**, la **canción**, la **cantata**, el **epitalamio**, la **letrilla**, el **soneto**, el **madrigal** y **epigrama** y aún la **balada italiana** y **provenzal**.

LECCIÓN LXIV.

1.—La palabra **oda** se deriva del griego **ode** que significa **canto**.

2.—Los griegos daban el nombre de **odas** á las composiciones poéticas destinadas á cantarse al son de la lira, llamando **elegias** á las que se recitaban ó leían simplemente.

3.—Los romanos imitaron las formas de la oda griega, pero sin destinarlas al canto, y en la literatura moderna reciben el nombre de odas todas las composiciones poéticas que pareciéndose en el fondo y en la forma á la antigua oda clásica, expresan un estado cualquiera del alma. La oda es el poema lírico por excelencia.

4.—Son tan variados los sentimientos humanos y sus matices, que es imposible hacer una clasificación exacta de las odas, que los preceptistas acostumbran dividir en **sagradas, históricas, filosóficas ó morales y anacreónticas**.

5.—La oda **sagrada** expresa la belleza del sentimiento religioso, bebiendo su inspiración en Dios, manantial de toda belleza. Hija de una fé ardiente y de una piedad acendrada, no pudo prosperar en la antigüedad pagana, cuyas supersticiones no podían encender sentimientos tan puros y elevados, como los exige la oda sagrada tal como la concebimos actualmente.

6.—La oda religiosa puede adoptar toda clase de tonos desde el más apasionado, majestuoso y sublime al más tranquilo, tierno y apacible, según la índole de los afectos que expresa.

7.—El **misticismo**, que es el bello ideal de la poesía religiosa, supone un estado de arrobamiento que pone al alma del poeta en comunicación con Dios.

8.—Aunque sin parecerse en la forma á la oda clásica, hallamos los mejores modelos de odas sagradas en la Biblia, particularmente en los **Salmos** de David y sobre todo en Isaías, el más sublime de los poetas sagrados. En la edad media son notables los **himnos** de Prudencio y el **Te-Deum** de San Ambrosio. En la poesía castellana

sobresalieron Fr. Luis de León y San Juan de la Cruz, distinguiéndose el primero por su fecundidad y el segundo por su sabor místico. Herrera imitó con gran acierto el **Cántico** de Moisés en su **canción á la batalla de Lepanto**. Son también notables Santa Teresa de Jesús y Malón de Chaide, y en nuestros días Alberto Lista.

9.—La **oda heróica** es la expresión viva del sentimiento y entusiasmo que despiertan en el ánimo los grandes hechos del hombre, sus virtudes é invenciones sorprendentes.

10.—El estilo de esta composición debe ser vehemente, apasionado y sublime, sus imágenes grandiosas y el lenguaje magestuoso y digno, realzado por una versificación robusta y sonora.

11.—El modelo más acabado de esta especie de oda es Pindaro, en honor del cual se la llama **pindárica**. En Roma sobresalió Horacio por sus notables imitaciones del poeta griego, cuya altura no alcanza. En España descuella Herrera por sus odas **A D. Juan de Austria** y **A la batalla de Lepanto**, siendo también notables Fr. Luis de León, Melendez y Quintana.

LECCIÓN LXV.

1.—La **oda moral** ó **filosófica** expresa las emociones y sentimientos que excita en el ánimo la consideración de las contingencias de la vida humana y su brevedad.

2.—Su entonación es templada, se caracteriza por la belleza y suavidad de afectos, rechazando los arrebatos de la pasión, sobresaliendo por la profundidad de sus pensamientos que se deslizan con la magestuosa calma de un caudaloso río. Ocupa el primer lugar en este género Horacio á quien se aproxima Fr. Luis de León su imitador, que le aventaja por la pureza de su moral y la fuerza del sentimiento; sus más notables composiciones son **A la vida del campo** (imitación de **Beatus ille**) y **Las Serenas**: Distinguiéndose también Rioja, Melendez y Quintana.

3.—La **oda anacreóntica** es una composición en que se

celebran los placeres del orden sensible, habiendo recibido su nombre del poeta griego Anacreonte, que celebró en ellas los placeres del amor y del vino (*juvenum curas et libera vina*), extendiéndose después á todo placer sensual.

4—La oda anacreóntica se caracteriza por su espontaneidad, gracia, delicadeza y sencillez y por su tono juguetón y alegre. Por la índole de sus asuntos el estilo debe ser ligero y candoroso, convirtiéndose en juego inocente lo que, considerado en serio y con alguna profundidad, degeneraría en inmoral.

5—Horacio que imitó los modelos de Anacreonte, carece del candor, espontaneidad y ligereza del poeta griego. En España se han distinguido como imitadores de Anacreonte, Villegas, Cadalso, Iglesias, Castillejo y Melendez.

6—Entre los griegos se daba el nombre de **himnos** á los cantos de alabanza. En la literatura moderna se dá este nombre á las composiciones que acompañándose de la música, celebran las glorias de la Divinidad ó las de la patria ó bien se proponen excitar los sentimientos populares.

7—Aunque el himno se asemeja á la oda, presenta como carácter distintivo el acompañamiento musical y expresa un sentimiento marcadamente colectivo. Se da propiamente el nombre de himnos á algunas composiciones que, no estando destinadas al canto, deben considerarse como odas.

8—El himno puede ser **religioso** y **patriótico**. Son **religiosos** los cantos en alabanza de la divinidad y los que expresan el entusiasmo nacido de la fé. Los **patrióticos** cantan las glorias de la patria ó inflaman el sentimiento popular, en pró de la independencia ó la libertad.

9—Pueden citarse como modelos de himno religioso en la antigüedad, los **himnos** en honor de Apolo (*paeon*) y Baco (*ditirambo*), as como los **Cantos seculares**, entre los cuales descuella el **Cármén saeculare** de Horacio. El cristianismo posee los **himnos eclesiásticos**, entre los cuales descuella el **Te Deum**. Sobresalieron en el género patriótico Calino y Tirteo entre los griegos, y en este siglo el alemán Kaerner. Entre los himnos patrió-



ticos son notables y populares **La Marsellesa** en Francia, **El canto de la Espada** en Alemania y el de **Riego** en España,

LECCIÓN LXVI.

1—La **canción**, que presenta grandes analogías con la oda, recibió este nombre de las **canzoni** de los italianos, que á su vez las tomaron de los provenzales, y fué cultivada por los eruditos del siglo xv. Los sentimientos melancólicos del amor son generalmente el objeto de estas composiciones. Se da también el nombre de **canciones** á las composiciones contenidas en los **cancioneros** de la edad media y que constituyen la poesía erudita del siglo xv, llamándose vulgarmente **cántigas, desires** etc. que generalmente son amatorias. Hay finalmente la **canción popular** de carácter muy variable en España y que recibe los nombres de **seguidilla, letrilla, villancico, jácara, playera** etc. á cuyo grupo se asimilan las escritas por algunos poetas modernos con un corte musical adaptado al canto, las cuales por su belleza han pasado al pueblo.

2—La canción se diferencia de la oda, en que su estilo es más templado y difuso, sus estancias son más largas y en ella se destaca un solo pensamiento, que en cada estrofa se presenta bajo diferente aspecto terminando con una estrofa corta á manera de **epílogo**.

3—Se han distinguido en el cultivo de la canción italiana, de la cual Petrarca da los mejores modelos, Mira de Mescua, Garcilaso, Francisco de la Torre y Herrera. Entre los **cancioneros** el más generalizado es el de Hernando del Castillo. Entre las canciones que han alcanzado popularidad, figuran en primer lugar las de Beranger en Francia y alguna de Espronceda en España (Canción del Pirata).

4—La **cantata** es una corta composición destinada al canto que consta de un recitado que describe la situación de un **aria, duo ó coro** que expresa los afectos que de aquella situación se desprenden. Su cultivo es casi desconocido en España y ha sobresalido en ella el italiano Metastasio.

5.—El **epitalamio** es un canto nupcial en que se hace el elogio de los esposos ó se imploran para ellos las bendiciones del Cielo. Pueden citarse el **Carmen nuptiale** y el **Epitalamium Pelei et Thetidis** de Catulo y el de Moratín **A las bodas de D.^a Maria Luisa de Borbón**.

6.—La **letrilla** es un poema de cortas dimensiones dividido en estrofas simétricas, en el cual se desarrolla un pensamiento bajo varios aspectos, consignándolo en el estribillo. Constituyen su carácter la ligereza y gracia natural. Las letrillas pueden ser **amatorias** que deben distinguirse por su ternura y delicadeza, **satíricas** que exigen agudeza de ingenio y travesura y **burlescas**, en los que predomina el donaire y lo cómico. Han sobresalido en este género Góngora, Iglesias y Quevedo.

7.—El **soneto** es una composición que encierra un solo pensamiento importante, progresivamente desarrollado en los límites de una estrofa de su nombre, en cuyo último verso se completa aquel con un rasgo ingenioso ó profundo. Es un poema de muy difícil ejecución por el interés y completo desarrollo del pensamiento encerrado en la estrechez de una estrofa determinada, pues solo á los festivos se les tolera la adición de unos cuantos versos, llamada **estrambote**. Por su forma pueden ser **narrativos, descriptivos**, y aún **dialogados**, mientras que el pensamiento puede ser **festivo, satírico, humorístico, filosófico, amoroso, heroico** etc. Son notables algunos de los Argensolas, Calderón, Góngora, Herrera, Quirós, Lope de Vega y otros.

8.—Se llama **madrigal** á un corto poema que expresa con gracia y naturalidad un pensamiento ingenioso y delicado, por lo cual Martínez de la Rosa lo comparó á la mariposa. Requiere dotes especiales por ser la composición más primorosa. Gutierre de Cetina y Luis Martín escribieron los mejores modelos.

El **epigrama**, apartándose de su valor etimológico (inscripción), ha venido á significar un cortísimo poema que encierra un pensamiento ingenioso, satírico ó agudo. Apesar de su escasa extensión debe constar de una breve exposición y del desenlace que contiene la esencia del epigrama, esto es, un chiste, un equívoco, una salida de

tono ó una agudeza. Se le ha comparado á la abeja. Han sobresalido en este género Catulo y Marcial en Roma y en España Lope de Vega, Iglesias, Baltasar de Alcázar, Moratín y Forner.

9.—La **balada lírica**, propia de los provenzales é italianos, no debe confundirse con la **balada narrativa** de los pueblos del Norte que es esencialmente épica, aunque á veces tiene importantes elementos líricos.

LECCIÓN LXVII.

1.—Antes de entrar en el estudio de la poesía dramática, corresponde ocuparse de algunas composiciones que presentan combinados los elementos épico, lírico y dramático. En ellas el elemento épico está representado por la belleza de la acción que desarrollan, el lírico por los sentimientos que dicha belleza inspira al poeta y el dramático por la manera indirecta de expresarla, mediante el diálogo de personajes que ocultan la personalidad del poeta. Son de esta clase la **fábula**, la **parábola** y la **poesía bucólica**.

2.—Recibe el nombre de **fábula** un poema en que se desarrolla una lección alegórica y ficticia, realizada por seres no racionales, con el fin de popularizar por medio de imágenes las verdades morales, literarias, religiosas ó científicas.

3.—Cuando la acción es ejecutada por seres racionales, y envuelve un sentido más elevado y trascendental, recibe el nombre especial de **parábola**.

4.—La acción de la fábula debe ser breve, en cuanto lo permite el asunto, pero siempre íntegra, y la verdad que se trata de inculcar debe estar contenida en ella con toda transparencia, apesar de lo cual se consigna explícitamente en forma de máxima ó moraleja, ya al principio de la composición (adfabulación) ya al final (postfabulación). En la pintura de los personajes debe resaltar sobre todo la verdad poética, presentando á los animales con las cualidades é instintos que les caracterizan y á los seres inanimados con las propiedades físicas que los especifican. El estilo debe ser sencillo é ingenuo y hasta candoroso,

siendo su principal distintivo la **naturalidad**. La versificación, de la cual han prescindido notables fabulistas, debe estar en consonancia con la sencillez del asunto y el carácter de los personajes, habiéndose empleado en castellano toda clase de metros y combinaciones.

5.—La fábula tuvo su origen en Oriente y en ella han sobresalido Pilpay en la India, Lokman entre los árabes, Esopo en Grecia, Fedro en Roma, Lafontaine en Francia, Samaniego é Iriarte en España.

6.—La poesía **bucólica** (del griego **bous** buey). Limitada en un principio á expresar la belleza de la vida pastoral y librega, se ha extendido posteriormente á expresar los sentimientos y hechos de la vida natural del campo en todos sus aspectos, realzando su contraste con el modo de vivir artificial y mezquino de las ciudades.

7.—A las poesías bucólicas las llamaron los griegos **idilios** y Virgilio les dió el nombre de **églogas**. La palabra **idilio** viene á significar **imagen** y la palabra **égloga** indica poesías **escogidas**, presentando las églogas de Virgilio los mismos caracteres del idilio griego que imitó.

8.—En la literatura moderna se designa con el nombre de **idilio** á las composiciones bucólicas de carácter primitivo y espontáneo, en las que predomina la ternura y delicadeza del sentimiento, y se dá el nombre de **églogas** á las que son de naturaleza más reflexiva y de acción más complicada, siendo como un preludio de la poesía dramática, cuya forma dialogada presentan á veces.

9.—La poesía bucólica debe distinguirse por su naturalidad y espontaneidad, á la cual se oponen la afectación y la reflexión excesiva. Siendo la poesía la idealización de la belleza real, debe evitarse cuidadosamente en la bucólica el realismo de la rusticidad que fácilmente degenera en grosería y bajeza. Debe buscarse también la originalidad pues la servil imitación de los modelos ha producido un amaneramiento que ha traído la decadencia de este género. El estilo y el lenguaje, en consonancia con el asunto y los personajes, deben evitar así la afectación como el tosco realismo, y la versificación debe ser melodiosa al par que sencilla.



10.—Han sobresalido en este género los griegos Teócrito, Bión y Mosco y el romano Virgilio; entre los modernos, Sannazaro en Italia, Fontenelle en Francia, Pope en Inglaterra, Garcilaso y Melendez en España y sobre todo el suizo Gessner.

LECCIÓN LXVIII.

1.—La **poesía dramática** reúne en amigable consorcio y síntesis indisoluble los elementos objetivo y subjetivo. Lo objetivo está constituido por la acción realizada por personajes verdaderos (actores) que dan vida y color á los imaginarios ideados por el poeta; el elemento subjetivo ó lírico lo expresa el poeta indirectamente por medio de personajes que él ha creado, los cuales revelan con sus dichos y hechos el pensamiento y los sentimientos del poeta.

2.—El carácter distintivo y esencial de la poesía dramática es la **representación**, como lo indica ya la etimología de la voz **drama** derivada del verbo griego **drao** (ejecutar). De modo que la acción dramática no se narra, sino que se ejecuta y termina, á la vista del espectador, por los actores que la presentan de nuevo (representan) tal como el poeta supone que la realizaron los personajes cuyo papel los actores desempeñan.

3.—De lo dicho se desprende que la poesía dramática es la expresión de la belleza de la vida, por medio de la representación de una acción humana.

4.—La poesía dramática tiene por objeto presentar á la vista del espectador variados aspectos y situaciones de la vida humana con el fin de realzar el sentimiento estético-moral, inspirando aversión al mal, que es antitético á las bellezas de este orden.

5.—Se ha dicho que en la poesía dramática el poeta expresa sus sentimiento é ideas indirectamente por medio de personajes que hablan y **obran** á la vez, y por lo tanto el drama supone una **acción**. Llámase acción al conjunto de actos ejecutados por los diferentes personajes que intervienen en la obra.

6—La acción dramática debe esencialmente reunir las cualidades de **unidad, integridad, verosimilitud é interés.**

7—La **unidad**, esencial á toda obra de arte, debe resaltar en alto grado en la acción dramática porque su índole especial corre precipitadamente á su desenlace. Todos los actos y peripecias deben ser partes integrantes y evidentemente unidas entre sí, de modo que constituyan un solo conjunto ó acción. Respecto á las unidades de **lugar y tiempo** que tanto afectan á la verosimilitud dramática, hay divergencia entre los preceptistas. La unidad de lugar consiste en que la acción se desarrolle en un mismo sitio, y la de tiempo en que la acción no necesite más tiempo que el que se gasta en representarla. Aristóteles y los partidarios del clasicismo antiguo exigen rigurosamente estas unidades. La crítica moderna rechazando la exigencia absoluta de estas unidades, establece que el autor debe observarlas, en cuanto no se opongan á la naturaleza del asunto y á la verosimilitud tan esencial al drama.

8—La **integridad** de la acción dramática consiste en que nada falte para su completo desarrollo. Para su cabal desenvolvimiento la acción dramática, como toda acción ordinaria de la vida, debe tener principio, medio y término, ó sea **exposición, nudo y desenlace**, de que se habló ya al tratar de la acción épica.

9—La **exposición**, que dá conocer al público las causas y antecedentes de la acción, no debe ser tan extensa ni formal como en el poema épico. El clasicismo antiguo hacía la exposición por medio de un **monólogo** ó relación encomendada á un actor (persona protática) que se dirigía al público, ó valiéndose de uno de los personajes principales que en las primeras escenas revelaba á otro secundario los motivos de la acción y el carácter é importancia de los personajes. El teatro moderno, con mejor acuerdo, rechaza las exposiciones formales, dejando que el expectador vaya enterándose por sí mismo por medio de los hechos y las revelaciones del diálogo. Constituyen el **nudo** la variedad de situaciones y peripecias que complican la acción y aumentan progresivamente la curiosidad del espectador, sin que los obstáculos deban rayar nunca en la exageración, que se opone á un desenlace natural.

El **desenlace**, ó sea la solución de las dificultades que constituyen el nudo, debe ser una derivación lógica y natural del asunto, pero al mismo tiempo inesperado, para mantener hasta el fin palpitante el interés del público, produciendo en él una fuerte impresión de sorpresa, alegría ó temor, que corona el éxito de la obra. Si el desenlace es desgraciado, recibe el nombre de **catástrofe**.

10—Es de primera importancia en la acción dramática la **verosimilitud ó verdad poética** que, como ya se dijo, es la conformidad con la naturaleza de las cosas tales como serían admitidas ciertas suposiciones. El arte no debe divorciarse de la realidad, ni tampoco confundirse con ella, sino que debe ser una idealización de la misma. Hay la verosimilitud **materal** que consiste en aproximarse todo lo posible á la realidad, la cual solo tiene cabida en el drama parcialmente, pues es indispensable que el espectador se avenga á ciertas concesiones poéticas, como ficciones, cambios de escena, prolongaciones de tiempo, conversaciones en verso y acaso en una lengua que no conocieron los personajes que se introducen. Todo lo cual se admite siempre que se logre producir una ilusión completa en la fantasía del público. De mas transcendencia es la verosimilitud **moral** que depende de la ilación lógica de los sucesos, de la correspondencia entre el carácter de los personajes y su conducta y de la posibilidad de los detalles. A la verosimilitud se oponen los **anacronismos** ó confusiones de ideas, usos y costumbres de diferentes épocas, algunos de los cuales son sin embargo admitidos por el espectador, como ya se ha indicado.

11—El **interés** de la acción dramática consiste en que impresione vivamente al expectador, excitando fuertemente sus pasiones y manteniéndole anhelante y suspenso hasta el fin. Esta cualidad se alcanza con el choque violento de pasiones y móviles encontrados, con los cambios repentinos é imprevistos en la situación de los personajes y sobre todo con la feliz delineación de caracteres que simbolizen y representen creencias, ideas y sentimientos generales de la humanidad, ó particulares de la nación ó época que ha producido el poema. El poeta que logra cumplidamente interesar al público, ha alcanzado la inmortalidad de su obra.

LECCIÓN LXIX.

1.—Toda obra dramática encierra una acción y por lo tanto **personajes** (representados por los actores) encargados de realizarla y llevarla á cabo. Su número, aunque indeterminado, es menor que en la epopeya y la novela, y han de estar más humanizados que los épicos. Entre ellos debe descollar el **protagonista**, en el cual se concentra todo el interés de la obra. Los personajes han de ser **interesantes, típicos, variados y sostenidos**. Todos deben llamar la atención por su actividad y lucha, aunque no en igual grado, debiendo proscribirse los que solo desempeñan un papel decorativo; deben presentar una fisonomía moral de mucho relieve y los perfiles característicos de una clase ó individualidad determinada; engendrándose el drama de la lucha de pasiones, debe existir contraste de caracteres y variedad de sentimientos, que contribuyen más y más á la individualización de los diferentes personajes y originan el nudo ó enredo: es necesario por último que los personajes sean sostenidos, es decir que desde el principio al fin, conserven el carácter que la historia les atribuye ó la fantasía del poeta les ha señalado (servetur ad imum).

2.—Los cambios súbitos que experimentan los personajes en su situación, reciben el nombre de **peripecias**, que contribuyen en alto grado á excitar el interés del espectador y á remover sus pasiones.

3.—Estando la acción dramática destinada á la representación ante los espectadores, ni puede ser extensa como la épica, ni tampoco continua, sino que la conveniencia exige que sufra interrupciones, durante las cuales descansan los actores y el público. En estos intervalos se suponen acaecidos hechos menos importantes y se verifican los cambios de decoraciones. Las partes en que se divide el drama, seguidas de un intervalo, reciben el nombre de **actos** y en el teatro español **jornadas**; los intervalos que median entre los actos se llaman intermedios ó **entreactos**. Los actos se subdividen en **escenas** que se caracterizan por la entrada ó salida de algun personage. El número



de actos depende de la naturaleza del asunto y cada uno debe acabar con un desenlace parcial, que varíe el rumbo de la acción.

4.—La forma propia de la poesía dramática es la indirecta ó **dialogada**, de la cual forman parte los **monólogos** ó discursos de un personage que queda solo en la escena, y los **apartes** ó razonamientos que para sí mismo hace un personage, descubriendo su verdadera intención y sus ocultos fines. Unos y otros deben emplearse con oportunidad y discreción.

5.—El estilo del drama en general debe ser sencillo, vivo y conciso al mismo tiempo que bello, no aviniéndose con la magnificencia épica, ni el esplendor lírico, ni la llaneza vulgar. En cuanto á la versificación, si bien algunos preceptistas han tratado de sacrificarla en aras de la verosimilitud, es lo cierto que realza el valor artístico del drama y que el espectador hace de buen grado una concesión que le complace, siendo por lo tanto muy conveniente. La versificación dramática debe ser sencilla, no admitiendo las estrofas de difícil ejecución y pomposas.

6.—La poesía dramática comprende tres géneros principales, dos de los cuales, la **tragedia** y la **comedia**, son simples y de antiguo abolengo y el tercero, el **drama**, es de naturaleza compuesta y exclusivo de los tiempos modernos.

LECCIÓN LXX.

1.—Recibe el nombre especial de **tragedia** la composición dramática en la que se representa una acción sublime y heroica, que terminando con una catástrofe, deja una conmoción profunda en el ánimo de los espectadores.

2.—Constituyen el carácter esencial de la tragedia el heroísmo de la acción, la desgracia del desenlace y el temor ó compasión que inspira al espectador. No siendo el heroísmo y la grandeza patrimonio exclusivo de los personajes elevados, pueden estos pertenecer á cualquiera clase social, si bien los de los griegos presentan personajes principales.

3.—La tragedia tuvo su origen en la fiesta anual que los vendimiadores griegos celebraban en honor de Baco, sacrificándole un macho cabrío y entonando himnos en alabanza del Dios tutelar de las viñas. A este himno ó canto se le llamó **tragedia** (de **tragos** macho cabrío y **ode** canto), con el cual se designó el género dramático á que dió origen.

4.—La acción trágica debe ser **grande, patética y extraordinaria**. La **grandeza** estriba en la trascendencia del conflicto, en la energía de los caracteres y en la superioridad moral de los personajes, que pueden muy bien pertenecer al pueblo. Será **patética** removiéndole violentamente las fibras del corazón humano y dejando una impresión profunda y terrorífica con lo terrible de la catástrofe, que debe ser una consecuencia natural de las leyes morales. La catástrofe no supone precisamente la muerte del protagonista. Lo **extraordinario** de la tragedia no debe consistir, como en la griega, en la intervención de los dioses y del hado incontrastable, sino en la fuerza incomparable de los choques y conflictos, debidos al valor inmenso de la voluntad humana, que lucha hasta sucumbir contra la injusticia de los hombres y aun contra las leyes de la naturaleza.

5.—El estilo y la versificación de la tragedia han de amoldarse á la índole del asunto. El estilo debe ser elevado, magestuoso y severo, sin caer en la hinchazón. En cuanto á la versificación, que casi es indispensable en la tragedia, debe corresponder también á la grandeza trágica y por esto su metro más propio es el endecasílabo suelto ó asonantado, si bien algunos han usado otros metros.

6.—Desde su origen humildísimo fué desarrollándose la tragedia en Grecia hasta llegar al mayor grado de esplendor. Al canto del himno por el coro de vendimiadores, añadió Tespis un personaje que, durante las pausas del coro, narraba algún episodio de la vida de Baco, é hizo que los actores, con la cara embadurnada de heces de vino y montados en carros, fuesen recorriendo los pueblos. Esquilo, llamado el **padre de la tragedia**, introdujo el diálogo, el tablado, el coturno y la máscara (persona), dejando creada ya la tragedia clásica. Sófocles añadió otro personaje al diálogo y el coro pasó á

ser un simple accesorio de la tragedia que Eurípides elevó á la mayor perfección. En Roma sólo aparecieron algunas traducciones y pobres imitaciones de la tragedia griega. Con el renacimiento volvió á cultivarse la tragedia clásica, si bien con poco éxito y produciendo tan sólo imitaciones de escasa importancia, aunque fué más afortunado el neoclasicismo francés que dió á luz imitaciones notabilísimas.

2.—Los modelos más acabados de la tragedia clásica son debidos á los griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides, de los cuales han hecho excelentes imitaciones los neo-clásicos franceses Corneille y Racine y sus secuaces Alfieri, Maffei y Metastasio en Italia. En España solo puede citarse á García de la Huerta.

LECCIÓN LXXI.

1.—La **comedia** es una composición dramática en la que se representa una acción cómica que escita la risa de los espectadores.

2.—El carácter distintivo de la comedia es lo **cómico**, que según se dijo, consiste en un desequilibrio ó desproporción entre el fondo y la forma, el fin y los medios, pero encubierto bajo una armonía aparente.

3.—El origen histórico de la comedia, se atribuye generalmente á las mismas fiestas **báquicas** que dieron vida á la tragedia. Los individuos del coro en honor de Baco se entregaban á libaciones abundantes y danzas alegres y luego disfrazados de sátiros y silenos recorrían, montados en un carro, las aldeas, cantando licenciosa y satíricamente y de ahí el nombre de comedia (de **come** aldea y **ode** canto). Otros con Hermosilla hacen derivar esta palabra de las griegas **comos** (ronda) y **ode** (canto), explicando el origen de esta composición por la costumbre de los jóvenes griegos de pasear, durante la noche, las calles del pueblo, entonando cantares alegres ó canciones satíricas contra determinadas personas.

4—Mientras la tragedia toma el asunto de tradiciones heróico-mitológicas, la comedia vive de los lances y peripecias de la vida privada y doméstica, es decir, de la vida real pero embellecidos; la comedia se propone destruir los vicios, debilidades y errores humanos con el ridículo (castiga riendo mores); la acción es ménos grandiosa pero más interesante y complicada que la trágica; lo cómico puede residir ya en los caracteres, ya en la combinación de los mismos, ó bien en la relación de estos con la trama de la acción; los personajes cómicos no deben presentar la grandeza y energía de los trágicos, pero deben ser verdaderos caracteres típicos de lo cómico. El estilo de la comedia debe ser familiar, natural y fácil, evitando la bajeza y salpicándolo de chistes y agudezas; la versificación fácil y melodiosa, siendo el octosílabo el verso que mejor le cuadra.

5—La comedia se divide en **antigua** (aristofánica), **media** y **moderna** (menandrina). La antigua, esencialmente política, satirizaba los ciudadanos más ilustres, entregándolos al ridículo con sus propios nombres y figuras; la media se valía de alegorías para poner en ridículo á los personajes, no citando sus nombres, pero designándolos de un modo muy trasparente; la moderna pasó á describir tipos y caracteres generales, ridiculizando las costumbres públicas. La comedia puede ser **de carácter** si ridiculiza vicios ó tipos de la humanidad en general, **de costumbres** si satiriza los vicios ó defectos de una época ó país, y **de enredo** si funda su éxito en la complicación de la trama y en lo imprevisto y cómico de las situaciones.

6—En Grecia, cuna de la comedia, florecieron Aristófanes, representante de la comedia antigua y media, y Menandro que sobresalió en la moderna. En Roma la dió á conocer Andrónico con sus traducciones y luego la cultivaron con brillantez Plauto y Terencio. Después del Renacimiento, los esfuerzos para resucitar la comedia y tragedia clásicas dieron origen al teatro nacional español é inglés y al neo-clasicismo francés. Sobresalieron en el género cómico Shakespeare en Inglaterra y Moliere en Francia. En España llegó el teatro á un alto grado de esplendor, siendo sus iniciadores Torres Naharro y Lope de Rueda



y sobresaliendo luego Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Rojas Zorrilla, Alarcón y el inmortal Calderón de la Barca. En el siglo pasado resucitaron la comedia clásica Iriarte y Leandro Moratín (El sí de las niñas). En nuestros días se ha distinguido en el género cómico Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y otros.

LECCIÓN LXXII.

1—El **drama**, especialmente considerado es una composición dramática en la cual aparecen combinados elementos serios, trágicos y cómicos. El origen de este género se encuentra en la edad media y según Gervinus, la **Celestina** señala la hora natal del mismo.

2—La palabra **drama** procede del verbo griego **drán** que significa **ejecutar** y sirvió para designar toda clase de composiciones que realizan ante el espectador, es decir, que representan una acción, de modo que primitivamente se aplicaba á todas las composiciones dramáticas en general. En los tiempos modernos se distingue con el nombre de drama una variedad de la poesía dramática.

3—El drama tiene su razón de ser en la misma realidad de la vida, que nos presenta en bizarra mezcla lo trágico y lo cómico, el placer y el dolor, lo sublime y lo ridículo. Sin embargo el drama como la vida, participa más de lo serio y patético, sirviendo regularmente lo cómico para poner más de relieve los elementos serios que caracterizan el drama. Apesar de esto es imposible señalar los límites en que deben encerrarse ambos elementos, dados los innumerables matices y grados de la pasión y la variedad de situaciones de la vida.

4—El drama, por su naturaleza sintética, encierra grandes dificultades y por esto se le conceden al poeta mayores licencias y libertad en el desarrollo de la acción, que para los otros géneros dramáticos. El plan del drama debe ser más vasto y rico en detalles y la acción más complicada. Los personajes dramáticos, menos acentuados que los trágicos y cómicos, han de ser mas humanos y presentar un marcado colo-

rido de la realidad, representando al hombre en general, no al de una clase ó época determinadas. Igual libertad se concede al estilo y lenguaje del drama que á la acción, debiendo solo tenerse presente que siempre deben conformarse á la variada naturaleza de las situaciones y á las distintas condiciones de los personajes, y distinguirse por la naturalidad y galanura. La versificación es muy propia del drama, por más que los haya muy apreciables en prosa.

5.—Por su misma naturaleza es imposible clasificar con exactitud las variedades que el drama puede presentar. Sin embargo la mayoría pueden reducirse á alguna de las especies siguientes. Hay en primer lugar el **drama trágico** que es la **tragedia moderna** que se distingue de la clásica por su acción más complicada y extensa tomada ordinariamente de las crónicas modernas, por la presencia de lo cómico y por su mayor entonación; el **drama sério** caracterizado por la escasa importancia del elemento cómico y la moderada intensidad de los afectos; puede designarse finalmente con el nombre de **dramas cómicos** á los que se distinguen por un marcado predominio de este último elemento. Además, por la naturaleza del asunto, puede el drama ser **histórico, psicológico, filosófico-social**, etc.

6.—Prescindiendo de que la literatura de la India posee alguna composición verdaderamente dramática en sentido estricto (Sakuntala), el origen del drama debe buscarse en la edad media y fué su primero y notable modelo, si se prescinde de la forma externa, la **Celestina**. Llegó el drama á su mayor grado de perfección en Inglaterra con Shakespeare el gran trágico moderno, y en España con Lope de Vega y sobre todo Calderón de la Barca. Sobresalieron también Rojas, Moreto y Torres de Molina, y en nuestros días Ayala, Hartzenbusch, Zorrilla, García Gutierrez, Echegaray, etc. En Alemania merecen citarse Goethe, Schiller y Halm; en Francia Victor Hugo y Dumas y en Italia Manzoni y Pellico. Las dos lumbreras del drama trágico son Shakespeare y Calderón.

7.—Además de los tres géneros dramáticos propiamente tales, hay algunas composiciones que solo son dramáticas en la forma, como el **auto sacramental**, el **drama teológico, fantásti-**

co, la **comedia de magia y mitológica**, etc. De todas ellas la que más interesa á la literatura española es el **auto sacramental** por su popularidad en los siglos XVI y XVII. Es una composición alegórica que tiene por objeto ensalzar los misterios católicos, en particular el de la Eucaristía, ó el desarrollo de un principio abstracto de moral religiosa; los personajes simbolizan ideas abstractas. Hay otras composiciones verdaderamente dramáticas y de naturaleza cómica, pero de poca importancia, como **pasillos, sainetes, entremeses**. Finalmente la dramática se ha combinado con la música dando origen al **drama musical** y quedando la poesía completamente supeditada á la música, que asume toda la importancia, sobre todo en la **Opera**; en la **Zarzuela** tienen cabida fragmentos puramente dramáticos, uniéndose la música á la poesía en los momentos más importantes.



ÍNDICE-PROGRAMA.

PRELIMINARES.

I.

1. Definición de la Literatura.—2. División.—3. Retórica y Poética.—4. Arte.—5. Diversas acepciones de esta palabra.—6. División de las artes.—7. Clasificación de las bellas por el medio de expresión.—8. Superioridad del arte literario.

II.

1. Obra literaria.—2. Carácter distintivo de la misma.—3. Por qué razón la obra científica admite el dictado de literaria.—4. Elementos componentes de la obra literaria.

III.

1. División de la Retórica y Poética.—2. En qué se funda.—3. Subdivisión de la teoría general.—4. Secciones de que consta la teoría especial.—5. Fundamento de estas subdivisiones.

PRIMERA PARTE.

ELEMENTOS DE LA OBRA LITERARIA.

Sección 1.^a Del Language.

IV.

1. Lenguaje en general.—2. Signo.—3. Su división.—4. Consecuente división del lenguaje.—5. de la palabra.—6. Doble importancia de este medio de expresión.—7. Clasificación lógica y gramatical de las palabras.



V.

1. Oración gramatical.—2. Sus elementos esenciales.—3. Elementos accidentales.—4. Clasificación completa de las oraciones gramaticales.

VI.

1. Cualidades esenciales de la palabra.—2. Pureza.—3. Palabra castiza.—4. Vicios opuestos.—5. Observaciones sobre los arcaismos, barbarismos y neologismos.—6. Purismo.

VII.

1. Corrección.—2. Vicio opuesto.—3. Propiedad.—4. Improperiedad é inexactitud.—5. Sinonimia de algunas palabras.—6. Claridad de las voces.—7. Palabras técnicas, cultas, equívocas y homónimas.—8. Decencia.

VIII.

1. Energía.—2. Epítetos.—3. Reglas para su uso.—4. Naturalidad y oportunidad de las palabras.—5. De la melodía.

IX.

1. Etimología y definición de la cláusula.—2. División de las cláusulas por su extensión y estructura.—3. Miembros de la cláusula.—4. Modo de enlazarse las cláusulas.

X.

1. Cualidades esenciales de la cláusula.—2. Unidad.—3. Medios de conseguirla.—4. Pureza.—5. Vicios opuestos á la pureza de la cláusula.—6. Modismo é idiotismo.—7. Claridad.—8. Causas que producen oscuridad.—9. Media oscuridad.—10. Energía.—11. Concisión y precisión como fuentes de energía.

XI.

1. Armonía.—2. Sus elementos.—3. Ritmo de tiempo.—4. Ritmo de acento.—5. Melodía.—6. Vicios opuestos.—7. Armonía general.—8. Sus efectos.—9. Armonía imitativa.—10. Onomatopeya.

XII.

1. Elegancias del lenguaje.—2. Su división.—3. Elegancias de repetición.—4. Elegancias de adición ó supresión.—5. Elegancias de combinación por analogía de sonidos.—6. Por analogía de accidentes.—7. Por analogía de significado.

XIII.

1. Tropos.—2. Sentido recto y figurado de las palabras.—3. Fundamento de los tropos.—4. Su naturaleza y origen.—5. Uso de ellos por el arte.

XIV.

1. División de los tropos.—2. Sinécdoque y sus especies.—3. Metonimia y sus clases.—4. Metáfora.—5. Alegorismo.—6. Alegoría.

Sección 2.^a—Del Pensamiento.

XV.

1. Definición del pensamiento en literatura.—2. Inseparabilidad é importancia suma del pensamiento y del language.—3. Elemento simple del pensamiento.

XVI.

1. Definición de la idea.—2. División de las ideas por su extensión.—3. División de las mismas por su referencia.—4. Asociación de ideas.—5. Juicio.—6. Raciocinio.—7. Imágen.

XVII.

1. Cualidades objetivas esenciales del pensamiento.—2. Verdad.—3. Verdad científica.—4. Falsedad é inexactitud.—5. Verdad poética ó verosimilitud.—6. Profundidad.—7. Vicio opuesto.—8. Claridad.—9. Su condición relativa.—10. Oscuridad, confusión y embrollo.

XVIII.

1. Cualidades subjetivas esenciales del pensamiento.—2. Originalidad.—3. Plagio é imitación.—4.—Oportunidad.—5. Naturalidad.—6. Vicios.—7. Cualidades accidentales del pensamiento.—8. Delicadeza, gracia, energía, candor, vehemencia etc.

XIX.

1. Concepto de las figuras.—2. Su clasificación razonada.—3. Figuras pintorescas.—4. Descripción.—5. Nombres especiales que recibe.—6. Enumeración.—7. Expolición.—8. Hipérbole.

XX.

1. Figuras lógicas.—2. Antítesis.—3. Sentencia y nombres que recibe.—4. Epítonema.—5. Concesión.—6. Graduación.—7. Corrección.—8. Anticipación.—9. Sustentación.—10. Paradoja.—11. Comparación.—12. Subyección.

XXI.

1. Figuras patéticas.—2. Obtestación.—3. Apóstrofe.—4. Interrogación.—5. Conminación.—6. Deprecación.—7. Imprecación.—8. Execración.—9. Optación.—10. Exclamación.—11. Prosopopeya y sus grados.—12. Reticencia.—13. Imposible.—14. Histerología.—15 Interrupción.

XXII.

1. Figuras intencionales.—2. Dubitación.—3. Comunicación.—4. Perífrasis.—5. Preterición.—6. Permision.—7. Atenuación.—8. Dialogismo.—9. Alusión.—10. Ironía.—11. Sarcasmo.

Sección 3.^a—Del Estilo.

XXIII.

1. Etimología de la palabra estilo.—2. Significaciones sucesivas.—3. Definición del estilo en el arte.—4. Cualidades esenciales.—5. Oportunidad.—6. Naturalidad.—7. Vicios opuestos.—8. Originalidad.

XXIV.

1. División antigua del estilo.—2. Sus caracteres distintivos.—3. Clasificación del estilo por comarcas.—4. Su fisonomía.—5. Estilos personales.

XXV.

1. Clasificación del estilo por el género literario.—2. Por el ornato.—3. Observaciones sobre el florido.—4. División del estilo por los afectos.—5. Por la intensidad.—6. Observación sobre el humorístico.

1. Clasificación del estilo por su extensión.—2. Por la estructura de sus cláusulas.—3. Diferencias entre el tono y el estilo.—4. Modo de adquirir estilo propio.

Sección 4.ª—De la Belleza.

XXVII.

1. Belleza.—2. Su carácter universal.—3. Relaciones de la belleza con la verdad y la bondad.—4. Aspecto subjetivo de la belleza.—5. Cualidades objetivas que la constituyen.—6. Esferas en que la belleza se halla.

XXVIII.

1. Cualidades análogas á la belleza.—2. Cualidades opuestas á la belleza.—3. Naturaleza de la fealdad.—4. Objetos indiferentes.—5. Esencia de lo cómico y sus diferencias con la belleza.

XXIX.

1. Sublimidad.—2. Su carácter distintivo.—3. Paralelo entre lo bello y lo sublime.—4. Especies de sublime.—5. Esferas en que se halla.—6. Relaciones de lo sublime con lo cómico.—7. Cualidades análogas á lo sublime.

XXX.

1. Del artista.—2. Sus cualidades.—3. Facultad artística por excelencia.—4. Genio y talento.—5. Inspiración y entusiasmo.—6. Educación artística.

XXXI.

1. Crítica literaria.—2. Cualidades del crítico.—3. Buen gusto.—4. Utilidad de las reglas literarias.—5. Origen y alcance de las mismas.

APÉNDICE.

XXXII.

1. Orígenes del castellano.—2. Lenguas que concurrieron á su formación.—3. Preponderancia del latín.—4. Aparición del romance.—5. Épocas de su desarrollo.—6. Escritores célebres de cada una.

SEGUNDA PARTE.

De los géneros literarios.

Sección 1.ª — Didáctica.

XXXIII.

1. División de las obras literarias.—2. Carácter distintivo de cada género.—3. Sus relaciones mútuas.—4. Forma de expresión.—5. Subdivisión de las formas objetiva y subjetiva.—6. Formas enunciativa y dialogada.—7. Composiciones en que predominan.

XXXIV.

1. Obras doctrinales.—2. Concepto de las mismas.—3. Cuáles son las de índole más literaria.—4. Forma de las obras doctrinales.—5. Estilo adecuado.—6. División de las mismas.

XXXV.

1. Tratados elementales.—2. Magistrales.—3. Monografías y disertaciones.—4. Estilo y entonación de cada especie.—5. Modelos.—6. Carta literaria.—7. Sus cualidades distintivas y estilo propio.—8. Su división por el asunto.—9. Modelos.

XXXVI.

1. Historia.—2. Carácter mixto ó de transición.—3. Divisiones de la historia bajo diversos aspectos.—4. Cualidades de la narración histórica.—5. Arengas y retratos.

XXXVII.

1. Cualidades morales é intelectuales del historiador.—2. Escuelas históricas y fundamento.—3. Historiadores notables.

Sección 2.ª — Oratoria.

XXXVIII.

1.—Oratoria.—2. Carácter distintivo.—3. Sus relaciones con la poética y la didáctica.—4. Diferencias entre la elocución y la oratoria.—5.—Objeto de la oratoria.—6. Convicción y persuasión.

XXXIX.

1. Del orador.—2. Cualidades morales.—3. Físicas.—4. Intelectuales.—5. Educación del orador.—6. Condiciones del orador con relación al auditorio.

XL.

1. Fondo del discurso.—2. Medios de convencer.—3. Reglas para la elección y distribución de pruebas.—4. Medios de persuadir.—5. Forma del discurso.—6. Plan.

XLI.

1. Partes del discurso.—2. Exordio y sus especies.—3. Condiciones del mismo.—4. Proposición y sus clases.—5. Confirmación.—6. Su importancia capital.—7. Refutación.—8. Epílogo.—9. Elocución oratoria.—10. Reglas de pronunciación.

XLII.

1. División de la oratoria.—2. Oratoria sagrada.—3. Su objeto.—3. Cualidades del predicador.—5. Unción Evangélica.—6. Diferentes nombres del discurso sagrado.—7. Variedades del estilo.—8. Oradores célebres.

XLIII.

1. Oratoria forense.—2. Su objeto.—3. Carácter.—4. Cualidades de la misma.—5. Tono y estilo del discurso forense.—6. Institución que contribuye á su desarrollo.—7. Modelos.

XLIV.

1. Oratoria política.—2. Su objeto.—3. Carácter especial.—4. Dificultades que ofrece por la índole de los asuntos.—5. División de la misma.—6. Dotes del orador político.—7. Oradores más notables.

Sección 3.^a—Poética.

XLV.

1. Novela.—2. Fondo de la misma.—3. Su carácter múltiple.—4. Cualidades esenciales de la acción novelesca.—5. Formas que adopta.—6. Estilo.

XLVI.

1. Origen de la novela.—2. Cuento oriental.—3. De la novela en Grecia y Roma.—4. Por qué no se cultivó en la época clásica.—5. Novela caballeresca.

XLVII.

1. Novela heroica.—2. Novela pastoral.—3. De costumbres.—4. Psicológica.—5. Histórica.—6. Didáctica.—7. Importancia de la novela en la vida moderna.

XLVIII.

1. De la poesía en general.—2. Sus relaciones con la ciencia y la moral.—3. Fondo de la poesía.—4. Forma interna y externa.—5. Importancia relativa de la externa.

XLIX.

1. Language y estilo poético.—2. Sus notas características.—3. Concisión.—4. Hipérbaton.—5. Imágenes.—6. Epítetos.—7. Voces poéticas.—8. Licencias poéticas.—9. Figuras que predominan.

L.

1. Versificación.—2. Origen.—3. Sistemas de versificación.—4. Su fundamento.—5. Elementos de la versificación moderna ó cualitativa.—6. Rima.—7. Su origen.—8. División de la rima.—9. Importancia de la versificación en la poesía.

LI.

1. Verso.—2. Medida del verso castellano.—3. Sinalefa.—4. Sinéresis.—5. Díéresis.—6. Ley del acento final.—7. Clasificación de los versos.—8. Pié quebrado.—9. Versos de arte menor.—10. Adónico.—11. Acentuación de los mismos.

LII.

1. Versos de arte mayor.—2. Verso decasílabo y su doble estructura.—3. Verso endecasílabo.—4. Procedencia.—5. Nombres que recibe.—6. Su importancia.—7. Acentuación.—8. Sáfico.—9. Verso de doce sílabas.—10. Verso alejandrino.—11. Estructura.—12. Verso más notables por su antigüedad y uso.

LIII.

1. Estrofas.—2. Su división.—3. Estrofas consonantadas.—4. Pareado.—5. Terceto.—6. Tercerilla.—7. Cuarteto.—8. Serveantesio.

—9. Cuarteta.—10. Redondilla.—11. Quintilla.—12. Lira.—13. Sextina.—14. Octava real.—15. Octavilla.—16. Copla de arte mayor.—17. Décima.—18. Soneto.—19. Estancia.—20. Silva.

LIV.

1. Estrofas asonantadas.—2. Romance.—3. Sus especies y nombres.—4. Seguidilla.—5. Carácter esencialmente español del romance y de la seguidilla.—6. Endecha.—7. Endecha real.—8. Verso libre.—9. Reglas para el buen uso de la rima.

LV.

1. Clasificación de la poesía por su origen y por su esencia.—2. Caracter distintivo de cada género.—3. Obras de transición.

LVI.

1. Poesía épica.—2. Nota característica.—3. Cualidades esenciales de la acción.—4. Unidad.—5. Episodio y sus condiciones.—6. Integridad.—7. Exposición, nudo y desenlace.—8. Grandeza.—9. Medios de aumentarla.—10. Maravilloso.

LVII.

1. Interés.—2. Personajes.—3. Protagonista.—4. Sus cualidades.—5. Caracteres y costumbres de los personajes épicos.—6. Condiciones de los caracteres épicos.—7. Plan y sus partes.—8. Estilo.—9. Versificación.—10. División de la poesía épica.

LVIII.

1. Poesía épico-didáctica.—2. Carácter distintivo.—3. Su primacía en el tiempo.—4. Fondo.—5. División de la misma.—6. Modelos principales de cada clase.—7. Concepto del poema didascálico.

LIX.

1. Poesía épico-heróica.—2. Su esencia.—3. Naturaleza.—4. Calidad particular de sus hechos y personajes.—5. Modelos de la antigüedad, primitivos y reflexivos.—6. De la edad media.—7. Modernos.

LX.

1. Epopeya.—2. Su carácter.—3. Definición.—4. Epopeyas oriental y clásica.—5. Cristianas ó de la edad media.—6. Moderna.—7. Canto épico.—8. Poema.—9. Leyenda.—10. Poema épico-cómico.—11. Sus relaciones con el heróico.—12. Fundamento del ridículo.



LXI.

1. Composiciones épico-líricas.—2. Elegía.—3. Etimología.—4. Significación primitiva.—5. Definición.—6. División de la elegía.—7. Epístola.—8. Sátira.—9. Sus grados y tonos.—10. Modelos.

LXII.

1. Canción narrativa popular.—2. Su división.—3. Romance.—4. Carácter nacional del mismo.—5. Especies de romances.—6. Balada.—7. Comparación de la misma con el romance.—8. Dolora.—9. Su carácter múltiple.

LXIII.

1. Poesía lírica.—2. Su carácter.—3. Origen.—4. Fondo y forma.—5. Unidad y variedad.—6. Language y estilo.—7. Importancia de la versificación en la lírica.—8. Principales composiciones líricas.

LXIV.

1. Etimología de la oda.—2. Su significación en Grecia.—3. Significación moderna.—4. División de las odas.—5. Oda sagrada.—6. Sus tonos.—7. Misticismo.—8. Modelos principales.—9. Oda heroica.—10. Su estilo y language.

LXV.

1. Oda filosófica ó moral.—2. Entonación de la misma y modelos.—3. Oda anacreóntica.—4. Sus notas distintivas y estilo.—5. Modelos.—6. Himno.—7. Sus diferencias con la oda.—8. Himnos religiosos y patrióticos.—9. Modelos.

LXVI.

1. Canción.—2. Su paralelo con la oda.—3. Modelos.—4. Estructura de la Cantata.—5. Epitalamio.—6. Letrilla y sus especies.—7. Organismo del soneto.—8. Madrigal y epígrama.—9. Balada lírica.

LXVII.

1. Composiciones épico lírico-dramáticas.—2. Fábula.—3. Parábola.—4. Cualidades de la acción, de los personajes, del estilo y de la versificación.—5. Modelos.—6. Poesía bucólica.—7. Idilio y égloga.—8. En qué se diferencian según los críticos modernos.—9. Sus condiciones literarias.—10. Modelos.

LXVIII.

1. Poesía dramática.—2. Carácter distintivo.—3. Definición.—4. Objeto y fin.—5. Acción.—6. Sus cualidades.—7. Opinión de los críticos sobre las unidades de lugar y tiempo.—8. Integridad.—9. Exposición, nudo y desenlace.—10. Verosimilitud.—11. Interés.

LXIX.

1. De los personajes y sus cualidades.—2. Peripecias.—3. División de la acción dramática.—4. Forma de la poesía dramática.—5. Estilo y versificación.—6. División de la dramática.

LXX.

1. Tragedia.—2. Su carácter esencial.—3. Origen histórico y etimología.—4. Sus cualidades esenciales.—5. Estilo y versificación.—6. Cultivo de la misma en Grecia, Roma y entre los modernos.—7. Trágicos célebres.

LXXI.

1. Comedia.—2. Carácter distintivo.—3. Su origen histórico y etimología.—4. Reglas especiales de la misma.—5. Clasificación de las comedias.—6. Cómicos célebres en Grecia, Roma y en la época moderna.

LXXII.

1. Drama.—2. Valor primitivo y actual de esta palabra.—3. Fundamento del drama.—4. Reglas especiales del mismo.—5. Especies de drama.—6. Modelos.—7. Composiciones dramáticas secundarias.



LXVIII.

1. Poesía dramática.—2. Caracter distintivo.—3. Descripción.—4. Objeto y fin.—5. Acciones.—6. Sus unidades.—7. Opinión de los críticos sobre las unidades de lugar y tiempo.—8. Integridad.—9. Tipo.—10. Verosimilitud.—11. Intérprete.

LXIX.

1. Los personajes y sus unidades.—2. Tipificación.—3. División de la acción dramática.—4. Formas de la poesía dramática.—5. Estilo y versificación.—6. División de la dramática.

LXX.

1. Tragedia.—2. Su carácter esencial.—3. Origen histórico y etimológico.—4. Sus unidades esenciales.—5. Estilo y versificación.—6. Cultivo de la misma en Grecia, Roma y entre los modernos.—7. Tragedias célebres.

LXXI.

1. Comedia.—2. Caracter distintivo.—3. Su origen histórico y etimológico.—4. Reglas especiales de la misma.—5. Clasificación de las comedias.—6. Comedias célebres en Grecia, Roma y en la época moderna.

LXXII.

1. Drama.—2. Valor primitivo y actual de esta palabra.—3. Fundamento del drama.—4. Reglas especiales del mismo.—5. Tipos de drama.—6. Modelos.—7. Composiciones dramáticas secundarias.





OBRAS DEL AU

Fonología y Morfología de las lenguas latina y castellana, 2. ^a edición.	
Las Cruzadas.	1
Dos Idilios de Teocrito.	1
Programa de Latín y Castellano (2. ^a) edición.	2
Programa de Psicología Lógica y Ética.	1
Programa de Retórica y Poética.	1

R

63