8
2

"CATALUNYA EN EL MÓN"
BIBLIOTECA DE LA
FAMÍLIA PORTER . MOIX
BARCELONA

~~José Joaquin~~

~~en Malla.~~ ~~1850~~

Sor Pbro Juan Rin

Rector de Malla.

1851.

JOAN SALVAT

MANUAL

DE

RETÓRICA Y POÉTICA,

Por M. M.

BARCELONA.

IMPRENTA Y FUNDICION DE PONS Y C.ª

CALLE DE COPONS, N.º 2.

1848.

BIBLIOTECA DE CATALUNYA BC

Es propiedad.

MANUAL

DE

RETÓRICA Y POÉTICA.

CAPÍTULO I.

PRELIMINARES.

1. Definicion de la Retórica. — 2. Diferencia entre la Retórica y la Gramática. — 3. *División de la Retórica.*

1. La Retórica consiste en la coleccion de preceptos y *observaciones que pueden conducirnos á espresar nuestros* pensamientos de manera que consigamos el fin que nos proponemos.

2. *Distínguese la Retórica de la Gramática en que* ésta nos enseña á espresar los conceptos con exactitud y claridad, es decir, á dar á comprender simplemente las ideas, *mientras aquélla nos proporciona los medios no solamente* de comunicar nuestros pensamientos, sino la fuerza de nuestras convicciones, los movimientos de nuestra sensibilidad y las imágenes de nuestra fantasía.

La Retórica considerada como tratado de la espresion de las ideas se llama con mas propiedad *Elocucion*, pero aquí entendemos además la coleccion de preceptos y observaciones particulares á los diferentes géneros de obras literarias.

3. Este tratado comprenderá tres partes:

Primera: ELOCUCION ó sea coleccion de preceptos relativos á la espresion de nuestras ideas y por lo tanto *comunes* á toda especie de obras literarias (sean en prosa ó en verso, oratorias, históricas, didácticas, etc.)

Segunda: ORATORIA ó mas propiamente tratado de las composiciones prosaicas ó coleccion de preceptos *peculiares* á los distintos géneros de composiciones en prosa.

Tercera: POÉTICA ó tratado de las composiciones poéticas, inclusa el ARTE MÉTRICA ó tratado de la versificacion, la cual es la forma de que suelen revestirse estas composiciones.

CAPÍTULO II.

ELOCUCION.

1. Objeto de la Elocucion. — 2. Division de la misma.

1. La Elocucion considera las palabras ó como formando parte de una lengua ó idioma, ó en sus grupos menores ó sean espresiones aisladas, ó en sus grupos mas considerables ó sean cláusulas; estudia además ciertas maneras particulares de decir ó sea el lenguaje figurado, los pensamientos en sí mismos y el carácter ó estilo general que domina en un escrito.

2. La Elocucion comprende pues los siguientes tratados especiales:

Primero: Lenguaje.
Segundo: Espresiones aisladas.
Tercero: Cláusulas.
Cuarto: Lenguaje figurado ó sean tropos y figuras.
Quinto: Pensamientos.
Sexto: Estilo.

CAPÍTULO III.

DEL LENGUAJE.

1. Definicion del lenguaje. — 2. Definicion del signo. — 3. Division de los signos. — 4. Division del lenguaje. — 5. Lenguaje natural ó de la fisonomía y gesto. — 6. Lenguajes artificiales ó convencionales. — 7. Lenguaje mixto ó oral. — 8. Lenguaje escrito ó escritura. — 9. Origen del lenguaje oral. — 10. Bellezas de las lenguas antiguas. — 11. Carácter musical. — 12. Carácter pintoresco. — 13. Carácter sintético. — 14. Efectos de las formas sintéticas. — 15. Lengua española y su origen é historia. — 16. Caracteres de la misma. — 17. Belleza musical de la lengua española. — 18. Riqueza de la misma.

1. Lenguaje es la manifestacion de nuestros pensamientos.

2. Para que exista lenguaje es necesario que haya pensamientos y medios para manifestarlos. Estos medios se llaman signos.

3. Los signos son naturales ó artificiales: los primeros son aquellos que guardan una correspondencia natural con el pensamiento que espresan; los segundos los que no tie-

nen con el pensamiento otra relacion que la que les ha dado el convenio de los hombres.

4. El lenguaje es natural ó artificial segun sean los signos de que se compone.

5. Son naturales el lenguaje de la fisonomía y el de la accion ó gesto, pues los signos de que se componen guardan con el pensamiento una correspondencia establecida por nuestra organizacion.

Esto sin embargo debe entenderse de una manera general, pues no hay duda en que cada pueblo ha adoptado cierto número de gestos y espresiones fisonómicas que entran en la clase de convencionales.

6. Son artificiales todos los lenguajes en que nos valemos de signos puramente convencionales; como por ejemplo, las diferentes combinaciones de un número mayor ó menor de cuerpos esféricos que den noticia de los acontecimientos marítimos ó militares que vayan ocurriendo, y los innumerables que podrian inventarse por el mismo estilo.

7. El llamado lenguaje por escelencia, el oral ó hablado, es en parte natural y en parte artificial. Es natural por los diversos tonos y modulaciones con que espresamos las modificaciones del pensamiento, por algunas interjecciones y otras voces que tienen un valor musical ó que espresan algo por sí mismas, y es artificial por el mayor número de palabras que no tienen otro valor que el que se les ha dado convencionalmente.

8. El lenguaje escrito, es decir, el que se vale de signos ó caractéres visibles fijos en la superficie de un cuerpo cualquiera, ha sufrido diversas vicisitudes y ha participado de ambos caractéres. Empezó por puramente natural, si es cierto que al principio se atuvieron los hombres á pintar los objetos ó hechos cuya memoria se queria transmitir á la posteridad. En los *jeroglíficos* el lenguaje escrito aparece simbólico, es decir, compuesto de signos que tienen alguna relacion, aunque poco fija, con la idea que se quiere representar; v. g. *un leon* para significar la majestad, *una serpiente* que se muerde la cola para indicar la eternidad, etc. Mas tarde estos jeroglíficos pierden su significacion simbólica y sirven de meros signos de las dicciones, como sucede en la escritura china en que hay una cifra para cada palabra. Este fué el primer paso para la escritura *fónica*, es decir, en que los signos representan sonidos y no ideas, la cual fué al principio *silábica* y es hoy *alfabética* ó compuesta de signos representante cada uno de una letra pronunciada.

9. Algunos han supuesto que el lenguaje hablado ha sido obra sucesiva de los hombres; pero la imposibilidad de que estos pensasen sin las palabras ó signos representativos del pensamiento, la de que se hubiesen convenido para la adopcion de estas ó aquellas palabras sin que antes se hallasen reunidos en sociedad, y la de que existiese esta antes del lenguaje, y finalmente el profundo saber que aparece en el fondo de los mismos idiomas, y ciertas bellezas que en razon de su antigüedad presentan estos en mayor número, han sido bastantes á demostrar la falsedad de aquella opinion y la necesidad de que el hombre haya recibido de manos del Criador la revelacion del lenguaje como complemento de su propio ser y principio de toda su sabiduria.

10. Las bellezas que, segun acabamos de decir, presentan en mayor grado las lenguas antiguas son: el carácter musical, el carácter pintoresco y algunas la forma sintética.

11. El carácter musical consistia principalmente en el mayor número de palabras imitativas y en la mayor variedad y fuerza de los tonos y modulaciones, hasta el punto de que se crea que el modo de pronunciar de los antiguos se aproximaba sobremanera al canto; realzaban además aquel carácter la variedad de duracion en las sílabas y las voces y terminaciones sonoras en que aquellas lenguas abundaban. Este carácter musical correspondia al de los antiguos pueblos que daban á su sensibilidad mayor desfogue que los modernos por lo general mas cultos y mas templados.

12. Constituian el carácter pintoresco las palabras descriptivas ó representantes de objetos visibles de que los antiguos se servian en mayor abundancia que nosotros, entre los cuales la fuerza de imaginacion ha ido cediendo á los adelantos de la razon y del análisis.

13. El carácter sintético, propio de algunas lenguas antiguas, consistia en el mayor número de palabras simples para espresar ideas en cuya representacion gastamos nosotros dos ó mas dicciones. Tales eran los diferentes casos de los nombres para los cuales necesitamos del nombre y de la preposicion; los muchos tiempos de los verbos que traducimos por medio del ausiliar *haber* y del participio: la voz pasiva de los mismos en cuya version junto con el participio nos servimos del ausiliar *ser*.

Véanse las diferentes ideas comprendidas en la forma sintética *amavissem* que corresponde á la nuestra mas analítica ó descompuesta *habria amado*. *Am-a-visse-m* indica por el *am* el acto de amar: por el *a* la conjugacion ó categoria de verbos á que pertenece el que nos ocupa; por el *visse*, donde la *v* es comun á todos los tiempos derivados del perfecto y

el *isse* es peculiar del tiempo) denota pasado y no como quiera, sino anterior á otro pretérito, indicando además que el modo es sujuntivo ó que la accion del verbo depende de la de otro y distinguiéndose en las dos últimas modificaciones de las representadas por *am-a-ba-m* y *am-a-vera-m*; la *m* finalmente significa la primera persona, el número singular y la voz activa. Este ejemplo basta para confirmar lo que insinuamos anteriormente acerca del saber que entraña el mecanismo de los idiomas.

14. Las bellezas que resultan de la forma sintética son las siguientes. *Primera:* El menor número de palabras que es necesario emplear. *Segunda:* La eliminacion de ciertas palabras de significacion vaga y metafísica y como si dijésemos de un valor meramente gramatical, como las preposiciones, ausiliares, etc. *Tercera:* La mayor fuerza y gracia que recibian los nombres y los verbos, presentándose en diferentes estados ó relaciones por medio de pequeñas modificaciones en su desinencia. *Cuarta:* El hipérbaton, inversion ó transposicion que facilitaban las desinencias indicando por sí solas el oficio que ejercia en la oracion la palabra sin necesidad de que lo marcase el lugar que esta ocupaba en la construccion, como sucede en las lenguas modernas. *Quinta:* La mayor espresion, gracia y variedad que resultan necesariamente de la transposicion ó hipérbaton.

15. La lengua española ó castellana es una de las modernas é hija de la latina. Formóse hácia el siglo x del latin rústico que entonces se hablaba, alterado por los godos que dejaron en la nuestra algunas palabras de su lengua y por los árabes quienes contribuyeron mas que aquellos á la formacion del español, que contiene un número crecido de dicciones y algunos giros propios de los últimos. Estos son los tres verdaderos manantiales ú orígenes de la lengua española, puesto que son pocas las palabras vascas, celtas, fenicias, griegas y hebreas que contiene, que antes no hayan pasado por la latina, la cual forma indudablemente el fondo de nuestro idioma. Jerga no escrita durante los dos primeros siglos de su existencia, dialecto rústico en el poema del Cid escrito á últimos del xii, dialecto culto en las dos épocas literarias de Alfonso el Sabio y de Juan el II y en los tiempos intermedios, acaba de formarse con la introduccion de algunas palabras italianas y con el estudio de las lenguas sabias á últimos del siglo xv y principios del xvi, durante cuyo curso llega á su edad de oro, para corromperse desde principios del siguiente y adulterarse en el xviii con el contacto del francés, y alcanzar desde mediados del último una restauracion que todavía no lo ha levantado á su esplendor antiguo.

16. Diferéncias principalmente la lengua española de su madre la latina: *Primero:* en la carencia de la cantidad de las sílabas ó de su division en sílabas de uno y dos tiempos [1]. *Segundo:* en alguna menor facilidad á admitir ciertas traslaciones de sentido y personificaciones [2] que daban á aquella un carácter algun tanto mas pintoresco. *Tercero:* en la falta de algunas formas sintéticas como los casos de los nombres, los comparativos de los adjetivos y ciertos tiempos, y la voz pasiva de los verbos; y por consiguiente en la carencia de todas las ventajas que da á una lengua su carácter sintético. *Cuarto:* en el artículo cuya ausencia tanto desembaraza la oracion latina bien que á veces se opone á su completa claridad. *Quinto:* en la menor facilidad para los elipsis ó supresiones de palabras. Considerada nuestra lengua en sí misma y comparada con otras modernas, especialmente con la francesa una de sus hermanas, sobresale: Primero, por su belleza musical. Segundo, por su abundancia ó riqueza. Distínguela además su libertad para el hipérbaton, bien que no llegue en mucho á la de las lenguas griega y latina.

17. La belleza musical de la lengua española consiste: *Primero;* en la variedad de sus terminaciones diferenciadas entre sí por la diversidad de las letras que las componen y tambien por la de la colocacion de los acentos que convierte en agudas á algunas palabras, á la mayor parte de ellas en graves ó llanas y por consiguiente redondas y sonoras y á un número bastante considerable, aunque menor que el de las dos clases anteriores, en esdrújulas. *Segundo;* en el equilibrio ó feliz mezcla de vocales y consonantes, de fuertes y dulces entre las últimas y de la articulacion ya directa ya inversa de las mismas: equilibrio por el cual es nuestra lengua suave al mismo tiempo que sonora, sin que la superabundancia de vocales, ni de consonantes muelles, ni la falta de articulaciones inversas la convierta en escesivamente floja y afeminada, y sin que peque por el estremo opuesto, á causa del escesivo número, ni de la aspereza, ni de las combinaciones duras y complicadas de sus consonantes. *Tercero;* en algunas palabras imitativas como *retumbo*, *chiflar*, *zumbir*, *tiritar*, *rechinar*, etc., y las tomadas de voces de los animales como *maullar* del gato, *rugir* del leon, *balar* de la oveja, *graznar* del cuervo, etc. Otras palabras hay que sin ser tan directamente imitativas tienen una correspondencia mas ó menos vaga con el objeto que espresan

1 Véase el arte métrica.
2 Véase el lenguaje figurado.

como *dulzura, duro, áspero*, etc. Cuarto, en la abundancia de palabras de muchas sílabas, algunas singularmente sonoras, como *heredamiento, bienandanza, servidumbre*, etc.

18. La riqueza ó abundancia de la lengua castellana consiste en el crecido número de palabras significativas y aun en los diversos sentidos que sin ambigüedad puede darse á muchas de ellas. Las palabras ó son primitivas ó derivadas de alguna otra con cuyo sentido tienen relacion de dependencia, de accesorio, etc. La abundancia de las primeras se advierte en el gran número de palabras llamadas sinónimas [1] y en las series ó grupos de algunas otras que, sin ser tales, tienen por equivalente en otros idiomas una palabra sola, como sucede en las dicciones *amo, dueño, señor, patron, maestro, maestre*, que en francés se traducen todas por *maitre*.

La abundancia de derivados de la lengua castellana se echará de ver con una rápida enumeracion de sus diferentes clases: derivados varios de una palabra, como de cabeza *cabecera, cabezal, cabezada, cabezudo*, etc.; de agua *aguaza, aguacero, aguada, aguazal*, etc. Derivados de nombres de animales; como de caballo *caballar*, de gato *gatuno* y *gatesco*, etc. Verbos *frecuentativos ó que espresan el menudeo ó repeticion* de un mismo acto, como *voccar, papelear, relampaguear, tijerelear*, etc. Verbos incoativos ó que denotan la accion de empezar alguna cosa, como *amanecer, alborear, agostarse* (empezarse á secar las plantas), *pelechar* (empezar á echar pelo), etc. Nombres aumentativos como *culebron, ceporro, playazo, pataza*. Nombres diminutivos como *pobrete, mocito, perrillo, arroyuelo*, etc. Palabras de accion como *porrazo, martillazo, empujon, manoton, pedrada, patada*. Palabras afectivas ó que espresan afectos ó disposiciones del ánimo ó ciertas calidades físicas, como *antojadizo, enojadizo, descontentadizo, enfermizo, pegadizo, encontradizo*, etc. Nombres colectivos como *manzanal, naranjal, malvar, juncar, arenal, peñascal, vacada, torada*, etc. Adjetivos modificados como *negruzco, verdoso, amarillento, blanquecino*. Derivados dobles como *golosinear, balbucear, palmotear*; de los frecuentativos *golosear, babear, palmear, picaronazo* del aumentativo picaron, etc. Podria tambien citarse algun derivado triple como de chico *chiquito, chiquitito, chiquirritito*; de pillo *pillastre, pillastron, pillastronazo*. Finalmente de las diferentes acepciones ó significados que por estension puede recibir una voz, tenemos ejemplos en los diversos sentidos de *abrir*, en *abrir una sala, abrir el dia, abrir las ganas de comer*, en *dar una noticia, dar una pesadumbre, dar alas, dar gracias, dar de mano*, etc.

1 Véase el artículo siguiente.

CAPÍTULO IV.

DE LAS ESPRESIONES.

1. Definicion.—2. Cualidades.—3. PUREZA.—4. Solecismo.—5. Arcaismo.—6. Barbarismo.—7. Neologismo.—8. PROPIEDAD.—9. Sinónimos.—10. Terminos técnicos.—11. Decoro de las espresiones.—12. Epitetos.—13. Precision.—14. Correspondencia de las espresiones con el asunto, etc.

1. Por espresiones entendemos las palabras ó grupos menores de palabras consideradas como elementos necesarios para la manifestacion de nuestras ideas.

2. La retórica da preceptos para el buen uso de las espresiones, es decir, señala las cualidades que deben reunir para ser empleadas con acierto. Las espresiones deben ser puras y propias.

3. PUREZA. Son puras las espresiones que pertenecen al idioma en que hablamos ó escribimos, cuando se emplean en el sentido y en el caso que prescribe la sintáxis y el uso.

Las faltas contra la pureza pueden ser de palabra como *mosqueu* por *mezquita*, de sentido como *bordar* por *rodear*, y de giro ó modo como *amar en Pedro* por *amar á Pedro*.

Cuando la falta contra la pureza proviene de ignorancia de los preceptos gramaticales se llama *solecismo;* cuando de un uso indebido de palabras ó modos propios de otras épocas de nuestro idioma, *arcaismo;* cuando de la introduccion de voces ó giros estranjeros, *barbarismo;* y cuando de un desvío voluntario de la índole de la lengua propia, *neologismo*.

Todos estos vicios pueden ser de palabra, de sentido y de giro.

4. *Solecismo*. Los solecismos ó infracciones de los preceptos gramaticales lo son generalmente de las de sintáxis y forman la mayor parte de las que se llaman incorrecciones.

Ejemplos. «*Pedro y Juan vino* por *vinieron*. *Este género de locucion es propia* por *es propio*: *acerca tal cosa* por *acerca de*, y los vicios vulgares de *hubiese* por *hubiere*, *me se* por *se me*, etc.»

5. *Arcaismo*. El temor de pecar por este vicio, ó sea por anticuados no debe hacernos desechar las palabras ó mas significativas ó mas sonoras que han caido en desuso por ignorancia ó por negligencia, ni las palabras antiguas que no tienen equivalente en el lenguaje actual, ni mucho menos los variados y espresivos giros y modos que solo podemos aprender en nuestros antiguos clásicos; y sí únicamente las formas ortográficas, las palabras y los giros que en nada mejoran el

estado actual de nuestra lengua, como *escuro* por *oscuro*, *quitanza* por *finiquito*, *tañer en una vihuela* por *tañer una vihuela*, y las palabras que hayan cobrado un nuevo sentido como *cabo* por *capitan*, *defender* por *prohibir*, etc.

6. *Barbarismo.* Segun sea la lengua de que se tomen voces y giros el barbarismo recibe el nombre de *helenismo*, *latinismo*, *galicismo*, *germanismo*, *italianismo*, etc.; aplícase sin embargo aquel nombre con preferencia á las lenguas modernas de las cuales es mas reprensible al mismo tiempo que mas espuesto el adoptar locuciones.

Ejemplo de latinismo: De flebiles *ancilas* repetido. (Villamediana.)

Italianismo: ¿ *Cosa* pudo bastar á tal crueza? (Garcilaso.)

Hoy dia se usan mas comunmente palabras y construcciones tomadas de la lengua francesa, como *notabilidad*, *ocuparse de*, etc.

Solo deben usarse palabras estranjeras ó alguna usual en una acepcion que no le es propia en nuestra lengua, cuando esta esté falta de espresion adecuada. Esta licencia, que deberá usarse con mucha parsimonia, rarísimas veces se estenderá á los modos ó frases y nunca á la sintáxis.

7. *Neologismo.* Los vocablos y modos forjados por el escritor casi nunca surten buen efecto en la prosa. Cometeriamos un neologismo diciendo *florecer esperanzas*, esto es, haciendo activo el verbo *florecer*. En este punto debe tenerse presente la siguiente espresion de un crítico: «El arte de escribir consiste en decir cosas nuevas con palabras antiguas.»

8. Propiedad. Consiste esta en la correspondencia entre la espresion de que usamos y el pensamiento que nos proponemos manifestar. Conocida pues la pureza de una espresion, es decir, convencidos de que forma parte de nuestro idioma, debemos examinar si es la adecuada á nuestro intento, si representa exactamente nuestro objeto. La espresion puede ser pura sin ser propia, no puede ser propia sin ser pura.

9. Para escribir con propiedad debe conocerse el valor comparativo de los *sinónimos*, es decir, de aquellas palabras que significan una idea fundamental pero espresándola cada una de ellas con diversidad de circunstancias. Así por ejemplo las palabras *viejo*, *antiguo* y *anciano* son términos sinónimos en cuanto á la idea general de vejez que espresan todos, pero lo *anciano* se refiere mas á la edad como en *padre anciano*, lo antiguo á la duracion del tiempo como en *nobleza antigua*, y lo *viejo* á los efectos de la duracion del tiempo como en *vestido viejo*; así es que lo *anciano* es contrario de lo *jóven*, lo *antiguo* de lo *moderno* y lo *viejo* de lo *nuevo*.

Lo mismo debe decirse de *placer* y *gusto* (quinta de placer y no de gusto, hombre de buen gusto y no de buen placer), de temor y miedo (temor de Dios y no miedo); de *verdadero*, *verídica* y *veraz*; de *pontificio* y *pontifical*, de *celeste* y *celestial*, de *crimen*, *delito*, etc.

10. La propiedad exige el uso de ciertos términos técnicos ó propios de una ciencia ó arte cualquiera *cuando se han hecho de uso general*. Así se dirá *el arco de una puerta* y no *la parte redonda de una puerta*, y se usan las palabras *coluna*, *tirar una línea*, *centro del ejército*, *foso*, etc. Pero los rigurosamente técnicos ó facultativos, es decir, los solamente conocidos por las personas del arte, únicamente se usan en los escritos destinados á ellas ó á las que desean instruirse en el ramo.

11. La propiedad rigurosa nos haria pecar contra el decoro, si indicásemos con sus nombres los objetos torpes, bajos ó asquerosos, es decir, los que escitan ideas contrarias al pudor, á la buena educacion, ó que ofenden alguno de nuestros sentidos. Tales objetos (escepto en los casos en que para dar mas fuerza á la espresion se usa de la palabra propia) se designarán con rodeos ó con un término tomado de las lenguas sabias, que aunque designan el objeto lo espresan con menos viveza.

12. Encárgase mucho la *propiedad* al tratar de los epitetos ó sean adjetivos que se unen á un sustantivo no para calificarlo y distinguirlo sino para presentarlo con mas viveza; así es un epíteto el *verde* aplicado á *pradera*. Propios en efecto han de ser los epítetos y no solamente con relacion al sustantivo que se aplican, sino al punto de vista bajo el cual se presentan. Así se dirá una *quinta litigiosa* al tratar de encarecer el poco valor de las posesiones de su dueño, pero no al describir la campiña en que está situada. Pero además de propios han de ser los epítetos significativos; si decimos *elevada montaña*, aunque la primera palabra conviene rigurosamente á la segunda, nada añadimos que no esprese esta última y por consiguiente el epíteto es poco significativo é inútil.

13. Algunos distinguen la *precision* de las espresiones de su *propiedad*; pero la palabra exacta, adecuada, *precisa* para espresar un objeto, no puede ser otra que la propia. La falta de precision, ó sea, el vicio opuesto á ella, la *vaguedad*, nace generalmente de la del pensamiento, es decir, de lo poco fijo, circunscrito, definido de este; si el pensamiento es preciso y la espresion propia, la última no podrá menos de ser precisa tambien.

14. Las espresiones además de puras y propias deben ser

convenientes al asunto y á la clase de personas á que se destinan; naturales, claras, melodiosas, etc.

La primera cualidad puede reducirse á la *propiedad* (tomando esta palabra en significado algo lato) y no insistimos en ella por ser de las que dicta el buen juicio sin necesidad de las prescripciones de la Retórica; la segunda se confunde con las cualidades generales del estilo; y de la tercera y cuarta hablarémos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V.

DE LAS CLÁUSULAS.

1. Definicion.—2. ANÁLISIS DE LA CLÁUSULA.—3. Incisos.—4. Miembros.—5. Cláusulas simples y compuestas.—6. Cláusulas compuestas sueltas.—7. Periodos.—8. Division de los periodos.—9. Periodos dobles.—10. COMPOSICION DE LA CLÁUSULA.—11. Armonía.—Melodía.—12. Número ó ritmo.—13. Armonía imitativa.—14. Claridad.—15. Unidad.—16. Energía.

1. Cláusula es, segun Aristóteles, una locucion que tiene principio y fin dentro de sí misma, y es de tal estension que se puede comprender de una ojeada. Es pues la manifestacion de un pensamiento completo comprendida entre punto y punto final.

2. La cláusula puede constar de uno ó muchos incisos, de uno ó muchos miembros y puede llegar á formar periodo.

3. Llamamos inciso á lo comprendido entre coma y coma, y en general entre las dos notas ortográficas mas inmediatas. Los incisos pueden figurar en la cláusula: 1.° Formando proposicion única y aislada; v. g. «amo á Pedro.» 2.° Formando dos ó mas de ellos igual número de proposiciones aisladas; v. g. «amo á Pedro, adoro á su hermana.» 3.° Formando cierto número de proposiciones sobreentendidas; v. g. «Pedro ama con pasion, con vehemencia, etc.,» es decir, «ama con pasion, ama con vehemencia, etc.» 4.° Formando parte de una proposicion, es decir, dejando el sentido suspenso; v. g. «si estudias retórica, cuando estudies, luego que estudies, etc.» 5.° Interpuesta en oracion incidental á manera de paréntesis; v. g. «dedícate, luego que te sea posible, al estudio de la retórica.»

4. Llamamos miembros aquellas oraciones de sentido suspenso ó perfecto que constan de uno ó mas incisos y forman una parte considerable, al mismo tiempo que una division visible de la cláusula. Ejemplos: «Antes que la bárbara soldadesca destruya nuestros hogares (primer miembro), vamos, amada familia, á buscar el reposo y la seguridad en los incultos montes.»

5. La cláusula se divide en simple y compuesta. Es simple cuando consta de un solo miembro; es compuesta cuando consta de dos ó mas, como el ejemplo dado en el número anterior.

6. La cláusula compuesta es suelta cuando consta de dos ó mas miembros que no tienen entre sí otro enlace que el de un pensamiento dominante y general. Ejemplo: «El infeliz apura la copa de la amargura; el afortunado halla en breve las heces del placer;» son dos miembros que no tienen otro enlace que el pensamiento general que no se espresa: «no hay hombre verdaderamente feliz.» Se llaman tambien sueltas las cláusulas cuando sus miembros no tienen mas enlace que el de la partícula copulativa *y*, ó bien otra partícula ó modo que tenga el mismo valor, como si en el ejemplo anterior dijésemos: «mientras el afortunado, al propio tiempo que, etc.»

7. Cuando la cláusula no es suelta se llama período. Consiste pues este en dos ó mas miembros enlazados ó dependientes entre sí.

8. Los períodos son de dos clases. *Primera:* Períodos que constan de proposicion y conclusion (llamados por los retóricos *prótasis* y *apódosis*) es decir, de una parte que suspende el sentido general y otra que lo completa y aclara. Ejemplo: «Antes que la bárbara soldadesca, etc.» *Segunda:* Períodos que constan de dos partes unidas entre sí por partículas, ó modos que anteceden á la segunda parte, y que indiquen que esta es consecuencia, causa, limitacion, contrariedad, etc. de la primera. Ejemp. «Hablarémos tan solo de nuestros oradores, puesto que la escelencia del romance depende mas de la composicion prosaica que del artificio y metro.» Los períodos de esta clase pueden fácilmente reducirse á los de la primera, cambiando el órden de las partes, y la partícula: «Como la escelencia del romance depende mas de la composicion prosaica que del artificio métrico, hablarémos tan solo de nuestros oradores.» Cada una de las partes del período puede componerse de uno ó mas miembros, y el período toma el nombre de bimembre, trimembre, cuatrimembre, segun sea el número total de ellos.

Ejemplo de período trimembre de la primera clase con dos miembros en la primera parte, y uno en la segunda: «Antes que la guerra destruya nuestros hogares, y la bárbara soldadesca deshonre nuestras hijas, vamos, amada familia, á buscar el reposo y la seguridad en los incultos montes.» Ejemplo de período cuatrimembre de primera clase con un miembro en la primera parte y tres en la segunda: «Fué tan generalmente dadivoso y liberal, que hacia grandes mercedes sin género de ostentacion, trataba las dádivas como deudas, y ponia la magnificencia entre los oficios de la majestad.» Ejemplo del mismo

periodo de segunda clase, con un miembro en la primera parte y *tres en la segunda*: «Es sumamente difícil dar estraordinaria longitud á un período, sin que lo embaracen la copia de las cláusulas, y sin fatigar el aliento del que habla, ni distraer la atencion del que oye.»

9. Puede haber periodos dobles compuestos de dos de primera clase, de dos de segunda, etc. de uno de primera y uno de segunda, etc.

Ejemp. Si dijésemos: «La grande influencia que la civilizacion de los Griegos y Romanos ha ejercido sobre la de las naciones modernas, debe mirarse como una de las principales causas de que aquellos pueblos hayan sido considerados como única patria de la poesía y de las artes; pero está muy léjos de ser cierta esta opinion justamente combatida;» este seria un período bimembre de segunda clase; pero si en lugar de la segunda parte sustituimos un nuevo período trimembre de segunda clase el período pasará á ser doble. Ejemp. «La grande influencia que la civilizacion de los Griegos y Romanos ha ejercido sobre la de las naciones modernas, debe mirarse como una de las principales causas, de que aquellos pueblos hayan sido mirados como única patria de la poesía y de las artes; pero si bien en ambos, y sobre todo en el primero, llegaron á un alto punto de esplendor, y les merecieron una atencion particular y una especie de culto, todavía es cierto que el hombre y especialmente el pueblo de todas épocas y países es mas ó menos poeta.»

Puede empero haber periodos de mucha estension sin ser dobles: véase el siguiente que es trimembre de primera clase con dos miembros en la proposicion y uno en la conclusion, con varios complementos y cuatro proposiciones incidentales ó incisos de la cuarta especie: «Aun en las guerras civiles, cuando el *pueblo se armaba contra sí mismo despues de la fiera crueldad* de Lucio Sila, que quiso ser llamado Felice por la abominable carniceria que habia hecho en sus ciudadanos, y despues de Cinna, Mario, Carbon, y de otros que se propusieron el despojo de la patria por premio, y pelearon por quien la tiranizaria, muchos buenos y sabios ciudadanos envueltos en la contienda de César y Pompeyo, afirmaban que el mejor remedio para tan entrañable pestilencia, era dar á uno solo las riendas de la república.»

10. Composicion del período. *Reglas generales.* 1.ª Del acertado empleo de las partículas conjuntivas, adversativas, etc. nace en gran parte la fluidez y la claridad de la frase.

El valor y la naturaleza de estas partículas y de los modos que á *ellas equivalen se estudiarán en nuestros antiguos*; pero la completa correccion en este punto solo se hallará en los clásicos modernos, como Moratin, Campmany, Jovellanos, etc.

2.ª Los periodos dobles, como por ejemplo el que se ha dado, surten muy buen efecto; pero se evitará que sean compuestos de dos de una misma forma, es decir, de parti-

culas adversativas, conjuntivas y finales, etc. 3.ª Se evitará tambien la reproduccion inmediata de estas formas en diferentes periodos. 4.ª En cuanto á la estension de los periodos, se procurará mezclar los largos á los cortos. En los últimos es mas fácil el desembarazo y la limpieza, bien que para producir todo el efecto posible deben ganar en fuerza y en importancia del pensamiento, lo que les falte en artificio y número oratorio.

11. *Armonía de la cláusula ó sea melodía y número. Melodía.* Para conseguirla se evitará: 1.º El hiato ó la colision de vocales. 2.º La cacofonía ó la colision de consonantes ásperas. 3.º El sonsonete ó la inmediacion de sílabas iguales. Se pondrá tambien algun esmero, aunque no escesivo, en la eleccion de palabras compuestas de sílabas flúidas ó sonoras. Ejemplos de hiato: «Oia á ambos, leyó ó oyó otros informes.» Corríjanse diciendo: «á entrambos oia, otros informes leyó ó los oyó.» Ejemplos de cacofonía, «atroz zozobra, rumor remoto, pegajosas ajunjeras.» Ejemplo de sonsonete: «El no fué *prudente* en no querer que sus faltas *enmiende* al que las *siente*.»

Ejemplo de período compuesto de sílabas agradables: «Las claras fuentes y los corrientes rios en magnífica abundancia les ofrecian sabrosas y transparentes aguas.»

12. *Número ó ritmo del período.* Consiste en el equilibrio ó discreta simetría de los miembros del período en la creciente longitud de cada uno de estos miembros, y en la terminacion de ellos y del período en palabras de alguna estension y compuestas de sílabas sonoras.

Períodos numerosos. «Cayó el imperio romano y cayeron, como es ordinario, envueltas en sus ruinas las artes y las ciencias, hasta que dividida aquella grandeza y asentados los dominios de Italia en diferentes formas de gobierno, floreció la paz y volvieron á brotar á su lado las ciencias.—Antes que el alma siga á toda rienda el deleite del sentido, le parece suave cosa al varon santo mortificar el deseo, y domar las rebeldes inclinaciones de la carne borrando con pensamientos amargos las memorias dulces de la sensualidad. — Los apóstoles y varones evangélicos se llaman sal, porque han de dar sabor á las doctrinas de la verdad, desabridas al gusto de la carne flaca. —Embarcáronse en Cádiz, y echando la bendicion á España, zarpó la flota, y con general alegría dieron las velas al viento que blando y próspero soplaba.—Así acabó la vida el grande Aníbal que tantos años habia con dudosa fortuna contendido con el romano pueblo domador de las gentes.»

De la colocacion de las palabras, dice Campmany, nace la armonía y la hermosura de la frase. «Era Juan de Grijalba hombre en quien se daban las manos la prudencia y el valor. (Solís.)» Siendo indiferente colocar antes ó despues la palabra *prudencia*, debia haberse rematado la sentencia con ella

para darla armonía y fluidez, diciendo *el valor y la prudencia*, «Todos le aborrecian y despreciaban los mas,» debiera haberse dicho: «Todos le aborrecian y los mas le despreciaban.» Nuestro idioma da libertad para ciertas transposiciones, que contribuyen á la energía y la sonoridad de la cláusula. Ejemplo: «Cauta sino engañosa, procedió la naturaleza con el hombre al introducirle en este mundo.—Disimular la ofensa mas que bajeza es reputacion.—Es vulgar poquedad aplaudir desaciertos; que, cuando no de ignorancia, no os podreis librar de lisonjeros.—Asido estaba Job á su virtud, no con duda y flaqueza, sino con pecho valiente y esforzado ánimo.»

13. *Armonía imitativa ó relacion de los sonidos con la idea.* Este primor, de que suele hacerse un uso escesivo en el verso, seria de un empleo muy arriesgado en la prosa. Mejor efecto puede surtir algunas veces cierto número imitativo ó relacion de la mayor ó menor longitud de la frase, con la mayor ó menor rapidez del pensamiento.

14. *Claridad del periodo.* La regla capital en este punto es la de que cada palabra se coloque en el paraje que mas claramente haga ver cual es aquella á que se refiere. Así los adverbios deben colocarse inmediatos á la palabra que modifiquen, los relativos junto á la palabra á que se refieren, y los atributos ó calificaciones junto á la palabra calificada. Debemos precavernos de la repeticion de los pronombres *él, su*, etc. cuando esta repeticion puede dañar á la claridad. Algunas veces nos servirá el uso de palabras de diferente género para poder referirnos á ellas sin ambigüedad.

15. *Unidad del periodo.* 1.º Se cambiará el supuesto de la oracion lo menos que sea posible: «Luego que anclamos me desembarcaron, y fuí visitado por mis amigos que me acogieron con la mayor ternura.» Quedaria limpio diciendo: «Habiendo anclado, desembarqué y fuí visitado por mis amigos, etc.» 2.º No se incluirán en un mismo período pensamientos que no tengan entre sí una relacion marcada, y no se recargará con paréntesis. 3.º No se pondrá al período ya perfecto y lleno una añadidura, es decir, una circunstancia imprevista que ni el sentido ni la contestura del principio del período hacian esperar.

16. *Energía del período.* 1.º Deben cercenarse todas las palabras supérfluas en el período. Ejemplo: «Lamentándose iban Alfonso y Eugenio, prosiguiendo los dos su viaje, cuando se les hizo encontradizo en el camino un hombre al parecer traginero...» sobran las palabras *los dos, en el camino* y *hombre*. 2.º No debe repetirse una misma idea con palabras distintas. 3.º Se dejará la frase en cuanto sea posible exenta de palabras sin significacion propia, como son las conjunciones, los ausiliares del verbo, etc. 4.º Se colo-

carán las palabras capitales donde pueden hacer mas impresion. 5.° Se procurará guardar el *clímax* ó la *gradacion* entre las diversas palabras y entre las diversas proposiciones, dejando para el final las mas importantes. 6.° Cuando hay proposiciones cuyo sentido contrasta entre sí se les dará una forma semejante. Ejemp. «Los escritores correctos desembarazan su frase de toda palabra inútil; los sugetos que carecen de la necesaria práctica en el arte de escribir, etc.» El segundo miembro contrastaria mejor con el primero si dijese: los descuidados, etc. 7.° Cuando hay circunstancias de tiempo, lugar, etc. se han de colocar de modo que no oscurezcan el objeto principal. Ejemp. «Si los poetas modernos al paso que *solo* prometen agradar, aconsejan *secretamente* é instruyen, pueden *acaso ahora como antes* ser tenidos *con justicia* por los mejores y mas ilustres autores.»

Lo que se llama limpieza o desembarazo del período viene á ser lo mismo que su energía y se funda en las mismas reglas especialmente en la 1.ª 3.ª 7.ª Ejemp «Se ha de procurar siempre que no se pueda jamás introducir el lujo,» quedaria limpio diciendo: «Procuraremos evitar la introduccion del lujo.» «El mejor medio que hay para esto es el que se ha indicado arriba» se desembarazará diciendo: «Para esto el mejor medio es el indicado arriba» ó mejor «arriba indicado.» Sin embargo al mismo tiempo que es necesario cercenar todas las palabras inútiles, y aun saber sacar partido de la facilidad con que nuestro idioma se presta á los *elipsis*, no se suprimirán las palabras cuya ausencia dañaria á la exactitud de la espresion. No debemos decir por ejemplo: «La causa de los arrebatos del Rey es muy distinta del Príncipe,» ni «de los del Príncipe,» sino «de la de los del príncipe;» bien que el segundo modo, aunque inexacto, tal vez se toleraria para evitar la cacofonía del tercero.

CAPÍTULO VI.

LENGUAJE FIGURADO Ó ACCIDENTES DE LA ESPRESION.

1. Definicion.—2. Division.—3. TROPOS. Su orígen.—4. Division de los tropos.—5. Metáfora.—6. Reglas de la metáfora.—7. Alegoría.—8. Sinécdoque.—9. Metonimia.—10. Reglas generales de los tropos.—11. FIGURAS DE DICCION.—12. Disolucion.—13. Composicion.—14. Repeticion.—15. FIGURAS DE CONCEPTO.—16. Figuras ó formas lógicas. Sentencia y Epifonema.—17. Antítesis.—18. Gradacion.—19. Amplificacion.—20. Artificios retóricos.—21. Figuras ó formas patéticas.—22. Esclamacion.—23. Interrogacion.—24. Reticencia, ironía, etc.—25. Formas pintorescas. Personificacion.—26. Hipérbole.—27. Imágenes.—28. Observaciones sobre el uso de las figuras.

1. El lenguaje figurado comprende algunas maneras de decir, inspiradas generalmente por la fantasía ó por la pasion y que se apartan de los modos mas comunes y usuales.

2. El lenguaje figurado se compone de tropos y figuras. Los primeros consisten en apartar una ó mas palabras del sentido literal, dándoles otra significacion, como cuando se dice el *fuego del amor*.

Las segundas son ciertas formas que tienen un carácter particular; pero en que las palabras no dejan su significacion literal.

3. TROPOS. La necesidad y la imaginacion juntamente dieron orígen á los tropos. La primera se reconoce en muchas de las palabras literalmente destinadas á espresar objetos materiales, pero trópicamente aplicadas á las pasiones ó á las operaciones del entendimiento. El vocabulario patético se compone de tropos: *enajenar*, *arrebatar*, *arrobar*. Lo propio sucede con el metafísico: *division*, *abstraccion*, *ramificacion*.

La imaginacion nos obliga, á veces sin que lo advirtamos, á esponer ciertas ideas acompañadas de otras accesorias suyas, ya porque estas hagan mayor impresion en el ánimo que la principal, ya porque sean de una naturaleza mas agradable y mas familiar á la imaginacion, ya porque recuerden mayor número de circunstancias variadas y de hechos interesantes.

4. Los tropos se reducen á tres clases: á los nacidos de semejanza entre dos objetos (metáfora); á los nacidos de relaciones de antecedente y consiguiente ó sucesion (metonimia), y á los nacidos de relacion de todo y parte ó de simultaneidad (sinécdoque.)

5. *Metáfora.* La metáfora se funda en la semejanza entre dos objetos y no viene á ser mas que una comparacion abreviada. Así cuando decimos *el fuego del amor*, intentamos significar que el *amor es semejante al fuego.*

Existe sin embargo la doble idea de fuego y de amor, y la confusion ó la identificacion de estos dos objetos es siempre superior á la simple semejanza que espresa la comparacion.

La mayor parte de veces convierte la metáfora una idea abstracta en una imágen sensible; de aquí su frecuencia en el lenguaje comun y su fuerza en el lenguaje inspirado por la pasion ó por la fantasía. Hay empero translaciones de un objeto sensible á otro de igual clase, como cuando aplicamos la palabra tronco, destinada comunmente para significar una parte del árbol, á una parte del cuerpo humano; y las hay tambien, aunque menos frecuentemente, de una idea abstracta á un objeto sensible.

6. Para que las metáforas produzcan buen efecto, deben observarse las reglas siguientes:

1.ª Todas las que dicta el buen sentido, la de conveniencia con el asunto, la de no prodigarlas escesivamente, etc. etc.

2.ª Buena eleccion del objeto del cual se saca la semejanza, es decir, que no sea bajo, innoble, indecente, etc.

Debe advertirse que algunos toman por innobles, objetos que no son sino naturales; de aquí ha nacido una falsa delicadeza que ha llegado á mostrar desprecio por muchas de las metáforas, no menos que comparaciones usadas por Homero, á quien las inspiró felizmente una percepcion fuerte é inmediata y un grande amor á la naturaleza. La verdadera delicadeza debe nacer de la elevacion del alma y no de las *convenciones* de salon ó de academia.

En general son mas bellas las metáforas tomadas de la naturaleza campestre ó de trabajos manuales muy conocidos y poco complicados.

Las tomadas de objetos ú operaciones puramente científicos huelen generalmente á pedantería y carecen de fuerza pintoresca.

Esta regla y la anterior convienen á la comparacion ó símil que es al mismo tiempo que figura, una metáfora esplícita.

3.ª En tercer lugar es necesario que la semejanza que existe entre los dos objetos sea visible é inequívoca; el faltar á esta regla produce las *figuras forzadas ó alambicadas.* Tal es llamar *antorcha de la victoria* á la espada.

Al estudiar sin embargo las obras primitivas escritas en el estilo llamado oriental, debemos prescindir al mismo tiempo que de la escesiva profusion, de la violencia, ó de la que á nosotros nos parece tal, de las metáforas.

4.ª Debe evitarse la acumulacion de metáforas, aunque sean buenas consideradas aisladamente.

Por este lado peca este enérgico trozo de Horacio:

Motum ex Metello consule civicum
Bellique causas et vitia et modos,
Ludumque fortunæ, gravesque
Principum amicitias, et *arma* 1
Nondum expiatis uncta cruoribus,
Periculosæ 2 *plenum opus aleæ*
Tractas, et *incedis* 3 *per ignes*
Suppositos cineri doloso;

donde de la multiplicidad de imágenes resulta alguna confusion.

Puede seguirse sin embargo la metáfora, señalando varios puntos de comparacion entre los dos objetos, con tal de que no se lleve este procedimiento al estremo y de que la semejanza siga siendo visible, como en estas líneas de Osian: «Trotal se adelantaba con el torrente de nuestros soldados, pero estos encontraron una roca, porque Fingal estaba firme y en pié. Rotos y divididos rodaban hácia atrás.» La semejanza deja de existir y por consiguiente la metáfora se hace viciosa cuando añade: «Pero no rodaban con seguridad, *porque la lanza de Fingal los perseguia en su huida.*»

La siguiente octava de Ulloa, bien que algo culterana, presenta una metáfora continuada muy ingeniosa y bastante bien seguida, especialmente en los cuatro últimos versos.

No la corona del mayor planeta
Dejeis que asombre mas planta lasciva
Que oprime lo que finge que respeta,
Y con mentidos cultos lo cautiva;
Rayos que presten la virtud secreta
Del cielo á nuestra saña vengativa
Cuando por nudos tan estrechos pasen
Respeten el laurel, la hiedra abrasen.

Dando su valor literal á la palabra planeta, es decir el monarca Alfonso enamorado de Raquel, y prescindiendo de algunas espresiones metafísicas, el pensamiento aparece espresado con fuerza y la idea se hace visible.

7. La alegoría se compone de una serie de metáforas. Distínguese de la metáfora continuada en que en aquella desaparecen enteramente los términos literales, los cuales se conservan en la metáfora. Pero no siempre es fácil distinguirlas completamente, pues que algunas veces desaparecen en unos puntos los términos literales y se conservan en otros.

Ni las metáforas continuadas, ni las alegorías deben llevarse demasiado adelante. Pero la principal y necesaria regla á que en ellas debe atenderse consiste en que no se tomen los términos de semejanza de diferentes objetos. Es decir que si se empieza con una espresion alegórica ó metafórica sacada del mar, no se siga con otra referente á incendio, etc.

Hay algunos objetos, de que es ya difícil sacar metáforas y

alegorías que ofrezcan alguna novedad, como el ya tan manoseado de mar, olas, vientos, etc. Pero la novedad puede existir en la manera nueva de presentarlas y aun en el objeto á que se aplican, como esta de Emma á Enrique:

«¿Acaso solo he querido embarcarme contigo en medio del verano, en una mar tranquila, cuando los céfiros agitan sus ligeras alas é hincha nuestra vela un viento próspero? ¿Abandonaré el navío, correré á buscar un refugio en la costa cuando los vientos soplan con furor?»

Bella es tambien la espresion alegórica de Joung hablando de la vejez: «Camina pensativa y silenciosamente á lo largo de las orillas de un vasto Océano en que no debe tardar en hacerse á la vela.» Pero se hace forzada y ridícula cuando llevándola adelante sigue, «cargar el navío de buenas obras y aguardar el viento que no tardará á conducirnos á mundos desconocidos.»

Debe añadirse que todas las semejanzas en que se funda la alegoría pura deben ser aun mas visibles que las de la metáfora simple ó continuada.

8. *Sinécdoque.* Es palabra griega que significa *comprension* y designa el tropo fundado en relaciones de simultaneidad.

Tiene lugar cuando se pone: 1.° El todo por la parte (*pintar el hospital* por *una parte de él*). la parte por el todo (*mil cabezas de ganado.*) 2.° Género por la especie (*mortal* por *hombre*), especie por el género (*no tiene una peseta.*) 3.° La especie por el individuo (*el Evangelista* por *S. Juan*) individuo por especie (*es un Demóstenes* por *un grande orador.*) A esta clase de *sinécdoques* la llaman comunmente *Antonomasia.* 4.° La materia por la obra, etc. 5.° El continente por el contenido, etc. 6.° El signo por la cosa significada, etc. 7.° El abstracto por el concreto, etc.

9. *Metonimia.* Significa transnominacion y designa los tropos nacidos de sucesion. 1.° El antecedente por el consiguiente (*vivió* por *ha muerto*), consiguiente por antecedente (*los graneros rebosaron* por *hubo buena cosecha.*) 2.° La causa por el efecto (*el sol* por *el calor*), ó el efecto por la causa (*las canas deben ser respetadas.*) 3.° El autor por sus obras. 4.° El instrumento por la cosa hecha ó por la persona que la hace, etc.

10. Por lo que toca al uso de los tropos es necesario atender á lo que permite el genio de la lengua, especialmente en las *sinécdoques* y *metonimias* que apenas podrán usarse sino las ya conocidas y admitidas.

Así para decir *casas* decian los latinos *tecta* (sinécdoque 1.°); nosotros decimos *hogares.* (Id. Id.)

Para decir *naves* decian *popas* y *proas* (Id. Id.); nosotros *velas*; ó bien decian *pinos* (Sinécd. 4); nosotros *leños.*

A una persona cara la llamaban los griegos *cabeza querida.*

(Sinécd. 1). Los latinos y los franceses han adoptado este modo que no sonaria muy bien en castellano.

Debe atenderse tambien al punto de vista dominante en el pensamiento general. Se dirá por ejemplo: «salieron del puerto tantas velas» pero no «combatieron tantas velas.»

11. *Figuras de diccion.* Llámanse así *algunos modos particulares de construir que sirven ya para la elegancia o la trabazon de la cláusula, ya para dar mayor fuerza á alguna espresion.*

12. *Disolucion.* Consiste en suprimir la partícula conjuntiva donde la exigiria el órden gramatical. Ejemplos: el *veni, vidi, vici* de César; el *acude, acorre, vuela*, etc. *Huyeron, se precipitaron, perecieron.*

Este desenlace y division, dice Campmany, hacen al estilo acelerado y vehemente en la forma del decir, y lo apartan de la vulgar locucion. Servimonos de esta figura para decir alguna cosa con aquel ímpetu y brevedad que pide la agitacion del ánimo ó la grandeza del pensamiento. Algunas veces se usa simplemente para que corra mas suelta la frase, pero esto es menos comun en castellano que en francés y en latin. Lo mismo debe decirse de la

13. *Conjuncion.* Consiste en la repeticion de la partícula conjuntiva mas de lo que exigiria el rigor gramatical. Ejemplos: 1.° «¡Qué mortandad por todas partes! se degüella á un tiempo mismo á los niños y á los ancianos, y á la hermana y al hermano, y á la hija y á la nuera, y al hijo abrazado con la madre.»

En cada conjuncion, dice Campmany, se renueva el horror, hace el espíritu una pausa y se añade un nuevo motivo á la compasion.

Algunas veces se usa simplemente la conjuncion por via de elegancia sin intencion particular de hacer una pausa enfática en cada uno de los incisos ó miembros.

14. *Repeticion.* Llámase así la reproduccion de una palabra cualquiera hecha con el intento de grabarla mas en el ánimo ó de hacer notar su significacion. Ejemplos: 1.° «¡De un esposo tanta falsedad! ¡De un esposo tanta perfidia! ¡De un esposo tanta crueldad!»

Si no se repitiese el *de un esposo*, dice Campmany, no hablaria entonces el dolor, sino la admiracion. Si se dijese sencilla y sueltamente: «¡De un esposo tanta falsedad, perfidia y crueldad!» pareceria que no habla la persona que padece sino la que refiere el pesar ajeno.

Usase algunas veces como una manera de construir con mas claridad y enlace sin intencion particular en el sentido.

El uso inoportuno de las figuras de diccion, especialmente de la repeticion de una ó varias palabras al principio, medio

ó fin de las cláusulas, miembros, etc., es uno de los vicios mas frecuentes entre los que han formado su estilo con el estudio de los retóricos, los cuales dieron sobrada importancia al uso de estas formas. Emplearánse tan solo cuando haya una razon particular, cuando no se resienta el buen gusto, y nunca con demasiada frecuencia.

15. Figuras de concepto. Se llaman así todos los modos, formas ó giros particulares que dicen relacion al pensamiento, ya nazca este del juicio ó de la reflexion (figuras ó formas lógicas), ya de la imaginacion (figuras ó formas pintorescas), ya del corazon ó de las pasiones (figuras ó formas patéticas.)

16. Figuras ó formas lógicas. *Sentencia.* La sentencia es una máxima general, un documento directo moral ó político, independiente de otra proposicion. Ejemplos: «Nada tiene consistencia en el mundo: sobre lo que nos parece mas seguro puede la instabilidad.—Tan corta es la capacidad humana que sus mismos yerros le son maestros.—En el rico y el poderoso no se halla otra cosa envidiable que el privilegio que tienen de disminuir los males de la tierra. —Una de las ciencias mas importantes y difíciles es el olvidar el mal que hemos aprendido.» La *epifonema* es una sentencia puesta al fin de la esposicion de un hecho que la motiva. Esta forma es mas ingeniosa y disimulada cuando se envuelve la sentencia en el mismo hecho. Así de un caudillo romano dice Tácito: «Ascendido de soldado á centurion y de centurion á general restauró la antigua y dura milicia: curtido en el trabajo y en las fatigas de la guerra y por haberlos padecido él propio mas rígido en mandar su observancia;» y dice mejor que si hubiese terminado: «¡Tan cierto es que el que ha tolerado un trabajo, etc.»

Muchas veces las sentencias aunque verdaderas son triviales y otras aunque brillantes, falsas.

Aunque sean de buena ley nunca deben multiplicarse; la impresion general que resulta del sentimiento dominante en una composicion, es un procedimiento mas propio del arte de decir que el aparato de aforismos y de máximas abstractas.

La sentencia puede ser muy profunda aunque esté espuesta en los términos mas llanos; pero gana muchas veces, no en valor intrinseco, pero en fuerza ó en efecto, al mismo tiempo que en facilidad de ser recordada, si se reviste de alguna forma (*) particular de las de que hablamos en seguida, especialmente de la

(*) En general agradan las sentencias si se revisten de una forma simétrica cualquiera, si presentan en sus partes *relaciones* que se prestan á la elipsis ó ahorro de palabras, como en este ejemplo: «Tal defiende con intre-

17. *Antítesis. Comparacion.* Consiste la Antítesis en la contraposicion ó contraste entre dos objetos.

Como es visible, es lo contrario de la comparacion. Búscanse las semejanzas entre dos objetos, algunas veces con el fin de señalar con mayor claridad las cualidades del objeto que se compara á otro; otras veces con el de halagar ó mover la imaginacion. Las primeras comparaciones son formas *lógicas*, las segundas *pintorescas*.

Ejemplo de la primera clase: «Como la cera, dice Mr. Harris, no seria buena para los sellos si no tuviese el poder de retener así como de recibir la impresion: lo mismo se verifica en el alma, respecto de los sentidos y de la imaginacion. Los sentidos son su poder receptivo; la imaginacion su poder retentivo. Si ella tuviese sentidos sin imaginacion, seria no como la cera sino como el agua; donde aunque se hacen al instante todas las impresiones, se borran tan pronto como se hacen.»

Las cualidades de los objetos resaltan por su semejanza con las de otros, ó bien por su contraste ó distancia: lo blanco nunca parece tan blanco, como cuando está junto á lo negro. *La antítesis puede emplearse para fortificar la impresion que* queremos que nos haga un objeto, como en este ejemplo de Ciceron: «¿Es posible que quisiera (Milon) matar con sentimiento de algunos, al que no quiso matar con gusto de todos? ¿Se puede creer que se determinase á asesinar injustamente, en tiempo y lugar nada oportuno, y con riesgo de su vida, al que no osó matar justamente, en tiempo y lugar oportuno, y sin riesgo de su persona?»

«Para hacer mas completa una antítesis, conviene siempre, dice Blair, que las palabras y miembros de la sentencia, que espresan los objetos contrastados, estén construidos con igualdad, como en este ejemplo de Ciceron, y que se correspondan unos á otros.» Pero esto debe entenderse de la construccion y órden de las palabras, no de la significacion de estas, pues la antítesis en que las palabras son diametralmente opuestas como *alto* y *bajo*, *blanco* y *negro*, etc., pecan por frias, y conocido en ellas el primer miembro se puede adivinar el segundo [1].

pidez su casa, que no embestiria la ajena.» Dase por supuesto que no se debe abusar de estos medios por muy disimulados y aun por muy naturales que sean

1 «Te mostraran la mano inteligente del hombre las varias obras de su industria, desde el alfiler hasta el navío.» Estos contrastes, estas diferencias de cantidad presentan un carácter demasiado material, una falsa grandeza que dista mucho de lo verdaderamente sublime.

Entre los muchos abusos que hoy dia se cometen de la antítesis especialmente por los escritores franceses y por los que imitan su estilo, puede contarse una especie de contraposicion ó desacuerdo entre la idea y la espresion, cuando aquella es grande y esta vulgar, lo que constituye tambien un falso sublime ó una apariencia de estraordinario que puede notarse algunas veces en el mismo Chateaubriand, especialmente en sus estudios históricos

El uso frecuente de las antítesis es un vicio comun en todas las literaturas degeneradas, como en la del tiempo de Lucano y Séneca y en la de nuestros culteranos. Hállanse tambien antítesis prodigadas, y entre ellas no pocas sumamente frias, en nuestros buenos autores especialmente en Granada.

18. *Gradacion ó Clímax.* Consiste en ordenar las palabras segun el grado de importancia, fuerza ó sucesion. Ejemplo de Cervantes: «En corto espacio de tiempo se pensó, se consultó, se aprobó y se caminó á la ejecucion.»

Otro ejemplo:

La boca empieza á abrírsele: los brazos
A estirarse y caer; lánguido dobla
La cerviz: luego el apacible sueño
Sus párpados le cierra

Esta forma es necesaria siempre que hay aglomeracion de circunstancias. Esceptúase los pocos casos en que una de estas nos embarga de tal modo que debemos enunciarla desde luego. Ejemplos. «1.° Caiga este ídolo de maldicion; destruyámoslo por su base. 2.° Murió: una lanza habia atravesado su pecho.»

19. *Amplificacion.* Consiste en presentar un pensamiento por diferentes aspectos ó relaciones, á fin de producir una impresion mas profunda. Aunque esta forma puede llamarse lógica, úsala algunas veces la pasion: así un hombre enojado se complace en recordar no solo que fué insultado, sino las varias circunstancias del insulto. La amplificacion se vale muy á menudo de la *Enumeracion de partes* y de la *Distribucion* que es una *enumeracion de partes* en cada una de las cuales se niega ó se afirma algo.

Todas estas formas, de que se ha abusado no poco, exigen que cada una de las partes ó circunstancias añada alguna fuerza á la idea principal. Esta consideracion muestra de cuan poco valor son las amplificaciones hechas simplemente para amplificar ó para estender el discurso, y da razon del porqué muchas veces un simple rasgo ó sentencia dice mas que todas sus glosas ó comentarios mas detenidos.

20. Entre las formas ó figuras que pertenecen á la clase de lógicas, suelen ponerse algunas que nosotros llamaremos artificios retóricos: la *Correccion* que consiste en modificar una espresion con otra que dice algunas veces menos y generalmente mas que ella; la *Concesion* que consiste en conceder al contrario algun estremo, pero solo con el objeto de hacer resaltar mas la verdad de nuestra proposicion; la *Preterícion* que consiste en fingir que se pasa por alto algun objeto del que realmente se va hablando; la *Dubitacion* que consiste en fingir *irresolucion* con respecto á un hecho sobre el cual se ha tomado ya un partido; la *Suspension* que consiste en suspender artificiosamente la atencion de los oyen-

tes ó lectores para sorprenderla con algun rasgo inesperado, etc.

Enomérase tambien la *Transicion* que mas bien que figura es una necesidad de la elocucion. Las partículas conjuntivas, adversativas, etc. forman pequeñas transiciones entre cláusula y cláusula; las relaciones de dependencia, contrariedad, modificacion, etc. forman las verdaderas transiciones *implícitas entre párrafo y párrafo; y las relaciones de contigüidad* que presenta el mismo asunto entre las varias materias de que se compone, forman las verdaderas transiciones entre parte y parte de un discurso ó entre capítulo y capítulo. Sin embargo á veces puede el escritor valerse de transiciones *ingeniosas é imperceptibles para enlazar un punto* con otro, cuando el arreglo de la materia no las presenta hechas. Algunas veces pueden tambien prepararse las transiciones.

21. *Formas patéticas.* Entre estas enumeramos la *Esclamacion* y la *Interrogacion*, formas *oratorias fáciles de distinguir* por su forma gramatical correspondiente.

22. Nace la primera de que el ánimo impelido por alguna pasion no acierta á valerse de la forma afirmativa y solo halla salida por medio de una forma interjectiva. Estos rasgos de temor, admiracion, amor, etc. cuando son oportunos, es decir, cuando bien sentidos, nunca dejan de obrar simpáticamente sobre los oyentes.

23. La *interrogacion* oratoria consiste no en una *pregunta*, sino una preposicion que despojamos de su forma enunciativa ó afirmativa y revestimos de la interjectiva por la razon de creerla cierta é incontestable.

24. A la clase de formas patéticas pueden añadirse: la *reticencia* que existe cuando la pasion nos impide terminar y completar la frase ya empezada, y la *ironía* que consiste en valernos de espresiones que significan lo opuesto de lo que queremos dar á entender. Como la ironía requiere un tono particular en la pronunciacion, tiene menos lugar en el *lenguaje escrito, donde podria algunas veces dejar en duda* el verdadero sentido, que en el pronunciado. El *sarcasmo* es el último grado de ironía.

En cuanto á la imprecacion, deprecacion, conminacion, etc. debe decirse que se revisten generalmente de la *forma esclamativa, y que son la espresion de diversas pasiones*, pero no una forma distinta.

La pasion que pone en movimiento toda la naturaleza, se vale muchas veces de formas pintorescas, especialmente de la apóstrofe. Pero parece que por su naturaleza es mas rápida y severa que la imaginacion y que no se complace como esta en detenerse en una misma forma

25. *Formas pintorescas.* Descuella entre estas la personificacion que consiste en atribuir cualidades humanas á los seres inanimados ó á los abstractos.

El primer grado de la personificacion se reduce á atribuir una simple cualidad humana á un ser incorpóreo ó abstracto, como cuando decimos *tempestad furiosa*: estas personificaciones se confunden con las metáforas y pueden usarse sin grande calor en la imaginacion. *Algunas veces las leyes nos alargan la espada*, dice Ciceron hablando de la defensa natural.

Otro ejemplo:

La codicia en los brazos de la suerte
Se arroja al mar: la ira á las espadas,
Y la ambicion se rie de la muerte. (Rioja.)

El segundo grado de personificacion consiste en hablar con los seres inanimados como si fueren capaces de oirnos.

Rompo otra vez, ó templo santo, el velo;
Hablad, ó piedras, de dolor tocadas, etc.
(Lope de Vega.)

Estas personificaciones van comprendidas en el *Apóstrofe*. Pero no todos los apóstrofes son *personificaciones*, puesto que aquellas existen cuando hablamos con personas ausentes ó fenecidas, aunque estén ó hayan estado dotadas de vida. La imaginacion, que da origen á todas las buenas apóstrofes, nos presenta como testimonios de nuestras acciones y de nuestros asertos á los ausentes, á las sombras de nuestros antecesores y aun á los lugares y monumentos consagrados por un recuerdo importante.

La personificacion de último grado consiste en atribuir vida y habla á los seres inanimados. Deben ser dictadas por un ardiente entusiasmo como las muchas que se hallan en la sagrada Escritura.

Las personificaciones formales de seres abstractos son muy espuestas, y no pueden tener entre nosotros tanta cabida como entre los griegos y romanos, atendido el carácter simbólico y alegórico de la religion de los dos últimos pueblos.

26. *Hipérbole.* Consiste en atribuir á algun objeto cierta cualidad que en rigor le corresponde, pero no en tan alto grado como supone el que habla. La mejor regla para juzgar de la oportunidad de las hipérboles es la de Quintiliano, y consiste en que, aunque lo que se dice sea inverosimil para el que lo oye, no lo sea para el que lo dice.

«Los bárbaros nos sepultaron bajo sus flechas,» dice un autor griego. Esta hipérbole es bella; pero decir, como uno de los nuestros: «Las flechas taparon el sol y aun parecian apagarle,» es usar de una exageracion estravagante.

27. *Imágenes.* Las imágenes son de dos clases: simples y figuradas. Las primeras consisten en la representacion ó recuerdo de un objeto visible, como:

Cubre la gente el suelo;
Debajo de las velas desparece
La mar, etc.

Otro ejemplo:

En torno del agudo campanario
Blancas palomas vuelan.

Las imágenes figuradas son las espresiones emblemáticas con que presentamos á los ojos una idea que por lo comun se espresaria abstractamente, como la de Leon para pintar al hipócrita:

«Gotean sus manos sangre inocente y álzalas á Dios como limpias.»

La *Descripcion* que consiste en una sucesion de imágenes simples no es en rigor figura; transcribiremos sin embargo lo que dice Blair sobre la materia.

«La Descripcion es la piedra de toque de la imaginacion del poeta, y la que distingue siempre á un ingenio original del que no es mas que copista. Cuando un escritor de segundo órden se propone describir la naturaleza, la encuentra agotada por los que le han precedido en la misma carrera. Nada ve de nuevo ó peculiar en el objeto que va á pintar: las nociones que tiene de él son vagas y genéricas: y sus espresiones son por consiguiente débiles y generales. Da palabras en lugar de ideas: y en medio de un lenguaje verdaderamente descriptivo y poético pinta el objeto con poca ó ninguna luz y claridad. Pero el verdadero poeta nos hace imaginar que vemos la naturaleza con nuestros propios ojos: nos la presenta con las facciones que la distinguen: la da un colorido de vida y de verdad, y la coloca bajo un punto de vista que pudiera guiar al pintor que tratara de copiarla. Este talento feliz débese principalmente á una fuerte imaginacion; la cual recibe primero una impresion vivísima del objeto; y escogiendo y empleando las circunstancias propias para describirlo, trasmite en toda su fuerza á la imaginacion de otros aquella misma impresion. En esta eleccion de circunstancias está todo el arte de la descripcion pintoresca, etc.»

28. Por lo que hace al uso de las figuras en general debe advertirse 1.° que no son ellas, sino el sentimiento que las dicta, lo que constituye su mérito, y que el sentimiento existe muchas veces en el lenguaje mas llano. 2.° Que las figuras están en su lugar donde predomina un grado moderado de elevacion y de sentimiento, y aun allí solo contribuyen á hermosear el discurso, cuando estriban en un pensamiento sólido y en un sentimiento natural; es decir, cuando nacen de suyo, sin esfuerzo, ni atencion particular del escritor.

Las ventajas de las figuras son entonces las siguientes:

1.ª Enriquecen y hacen copioso el lenguaje.

2.ª Dan dignidad al estilo.

3.ª Nos dan el gusto de gozar de dos objetos á un tiempo y sin confusion; de la idea principal que es asunto del discurso y de la accesoria que le da el vestido figurado. Vemos una cosa en otra, dice Aristóteles.

4.ª Además las figuras van acompañadas de la ventaja de darnos frecuentemente una idea mas clara y viva del objeto principal que la que tendriamos si se espresase en términos sencillos y desnudo de las ideas accesorias.

Ejemplo de Joung: «Cuando profundizamos demasiado en el placer, escitamos siempre un sedimento que lo hace impuro y nocivo.»

A estas observaciones de Blair tal vez no será inútil añadir la siguiente:

La figura es la forma esterior que toma el sentimiento ó la fantasía; puede compararse á la espresion de nuestros afectos por medio de la fisonomía; ¡cuanto mas efecto producirán nuestras palabras, si los rasgos de nuestro rostro acompañan y encarecen lo que aquellas dicen! De la misma manera valdrá mas y hará mas efecto una idea si se reviste de una forma espresiva y poco comun. Pero del mismo modo que seria afectado y ridículo que al espresar una pasion pensásemos en las arrugas de nuestra frente y en los pliegues de nuestros labios, seria absurdo andar á caza de espresiones figuradas cuando debe absorbernos la importancia de la idea. En resúmen los modos de decir singulares y privilegiados que se llaman tropos y figuras nacieron á impulsos del corazon y del acaloramiento de la fantasía y en vano se esfuerza el escritor ingenioso en suplir por medio de ellos fantasía y corazon.

Debemos ademas tener presente el bello dicho de Fenelon acerca de Demóstenes: «Se valia de las palabras como un hombre modesto del vestido.»

Sin embargo de todo lo dicho y de la necesidad de adquirir en esta parte un gusto estremadamente severo, no debemos olvidar que no todas las figuras tienen la misma importancia ni suponen el mismo grado de entusiasmo. Hay modos figurados que contribuyen á la tersura y á la elegancia del estilo y que forman una verdadera belleza, aunque no bellezas de un órden superior. Muchas veces es la desidia la única causa de que no aparezcan en el escrito: una fuerte atencion al asunto y algun esmero en desarrollarlo hacen siempre dar con aquellas gracias que mas que el corazon ó la fantasía dicta el ingenio, pero que escogidas por un gusto regular contribuyen á la fuerza, á la elegancia y aun á la claridad de la elocucion [1].

[1] Por lo que aquí se dice, puede echarse de ver que admitimos como realce esterior, como medio de elegancia el uso de algunos tropos y figuras. Tal puede considerarse en efecto el de muchas repeticiones, el de algunas

CAPÍTULO VII.

DE LOS PENSAMIENTOS.

1. Definicion. — 2. Cualidades de los pensamientos. — 3. Verdad. — 4. Claridad. — 5. Novedad. — 6. Naturalidad. — 7. Solidez. — 8. Conveniencia de los pensamientos con el tono de la obra.

1. Por pensamientos entendemos *todo lo que un hombre quiere comunicar cuando habla ó escribe*: ya sean las ideas que tiene de las cosas, ya los juicios que de ellas ha formado, ya los varios afectos que estas ideas y estos juicios han movido en su corazon.

Danse reglas para la eleccion, no para el hallazgo de los pensamientos, que solo pueden suministrar el talento, una instruccion general y la particular que exige el género en que se escribe.

2. Los pensamientos han de ser claros, nuevos, naturales, sólidos y *acomodados al tono general y dominante de* la composicion.

3. *Verdad de los pensamientos.* Los pensamientos conformes á la naturaleza de las cosas se llaman verdaderos; los que no lo son, falsos. Como ejemplo de los últimos suele citarse el siguiente: « Sus generosas acciones eran hijas de la sangre que corria por sus venas. »

Es necesaria la verdad de los pensamientos, no debiendo ser siempre absoluta, y bastando la relativa ó verosimilitud en ciertos casos, como, por ejemplo, en las composiciones en que se consiente el uso de la mitología; los falsos solo pueden tener lugar en composiciones burlescas, como epigramas, etc.

metáforas, antítesis, comparaciones, etc. que no suponen en el que las emplea acaloramiento en el corazon ó en la fantasía, sino simplemente algun *esmero*, *un hábito de elegancia y á veces la atinada imitacion de otros* escritores. Pero está muy léjos de ser exacta la denominacion general de *ornato ó exornacion oratoria* que se da generalmente al lenguaje figurado; denominacion que ha hecho considerar como un mero adorno y como un accesorio postizo á lo que es el desarrollo *natural* y tal vez único del pensamiento (atendida la situacion, la pasion, etc. del que usa la figura y que ha contribuido á difundir el error de creer el pensamiento y el estilo *esencialmente distintos* y, *por decirlo así, separables.*

La simple afirmacion de *yo siento dolor* podrá ser la idea abstracta que corresponde á las sentidas quejas con que espresamos y encarecemos el dolor; pero estas quejas espresan, envuelven algo mas que aquella proposicion. En general el pensamiento descriptivo ó pintoresco, patético ó apasionado *es cosa distinta del pensamiento simplemente lógico*, de la mera afirmacion abstracta y metafísica, como el hombre apasionado y descriptor es otro del que se ciñe á raciocinar.

4. *Claridad de los pensamientos.* Los pensamientos que se comprenden desde luego son *claros;* los que exigen alguna meditacion, *profundos;* los que con ella no se desentrañan todavía fácilmente, *oscuros*, y finalmente *embrollados* y *enigmáticos* á medida que crece la oscuridad.

Los pensamientos deben ser claros, pudiéndose usar los profundos en escritos dirigidos á personas instruidas; nunca los oscuros, embrollados, ni enigmáticos.

5. *Novedad de los pensamientos.* Cuando el pensamiento no ha sido espuesto por otro, se llamará *nuevo*, y si lo ha sido ya *comun*, con tal que no haya pasado á ser *vulgar* ó conocido del vulgo, ni entre este tan manoseado que le cuadre el nombre de *trivial.*

Se procurará dar la mayor novedad posible á los pensamientos presentando bajo un nuevo aspecto los *comunes* y desechando los *vulgares* ó *triviales.*

6. *Naturalidad de los pensamientos.* Los pensamientos se llaman naturales si nacen del asunto y no han costado esfuerzo alguno; en caso contrario se califican de violentos, forzados y estudiados. Segun sea la facilidad con que han podido ser hallados los pensamientos, ó el grado de ingenio, discernimiento ó sensibilidad que hayan sido necesarios para producirlos se llamarán *obvios* ó *fáciles*, *ingeniosos* ó *agudos*, *finos* y *delicados* y algunas veces *graciosos;* y si las relaciones que han servido para el hallazgo del pensamiento son escesivamente tenues y casi imperceptibles, se llamará *sutil* y *alambicado.*

Los pensamientos sutiles, como tambien los violentos ó forzados deben rechazarse irremisiblemente de todo escrito serio.

7. *Solidez de los pensamientos.* Llámase *sólido* el pensamiento que prueba lo que intenta el escritor y *fútil* ó *insustancial* el que se funda en una falsa prueba ó mera apariencia de ella, como el del que dijo: «Por estar la lengua en parte muy húmeda, fácilmente se desliza, si no la detiene la prudencia.»

8. *Conveniencia de los pensamientos con el tono de la obra.* Consiste en que sean *bellos*, es decir, de los que producen una impresion sosegada y placentera en las composiciones serias destinadas á agradar; en las majestuosas, *grandiosos* y en lo posible *sublimes*, es decir, de los que admiran y asombran por envolver la idea de una gran fuerza física ó moral; y en las burlescas ó satíricas *agradables* y *festivos.*

Este breve resúmen del tratado del Sr. Hermosilla sobre los pensamientos, bastará para dar una idea de las antecedentes

clasificaciones, sumamente útiles, bien que no tan aplicables á *casos prácticos como parece á primera vista. Al tratar v. g. de* la verdad de los pensamientos hay que advertir que será ó no creida tal, segun sean las convicciones del autor, y que en *materias opinables* solo debe exigírsele que hable sinceramente ó de buena fe, concienzudamente como ahora se dice. Esta es la medida de la verdad del pensamiento en la mayor parte de los casos: tal pensamiento conjetural, tal razon de analogía, de armonía, de congruencia que usadas por un escritor *sincero producirán el mejor efecto por razon de aparecer* en el escrito con la misma fuerza que en su alma, empleadas como pruebas positivas y concluyentes por un autor ambicioso de efectos y decidido á probar su opinion á cualquier coste, no presentarán el necesario carácter de convencimiento y por consiguiente de *verdad*, al mismo tiempo que de *solidez*.

Tal vez tampoco será ocioso advertir que en muchos de *nuestros escritores del siglo XVII*, se hallan sobradas muestras de pensamientos faltos de la última cualidad que hemos mencionado y que entre otros, escesivamente ingeniosos, es decir, sutiles y alambicados, no pocos manoseados y triviales.

CAPÍTULO VIII.

ESTILO.

1. Definicion. — 2. Cualidades del estilo. — 3. Cualidades necesarias. — 4. Primera cualidad necesaria: claridad. — 5. Precision, exactitud, concision, abundancia, difusion, prolijidad, redundancia. — 6. Segunda cualidad necesaria: órden; método y coordinacion oratoria. Ligereza ó soltura, facilidad. — 7. Tercera y cuarta cualidades necesarias: unidad y variedad. Igualdad, viveza, animacion, monotonía, frialdad, amaneramiento. — 8. Quinta cualidad esencial del estilo: naturalidad. Afectacion, trabajo, estudio. — 9. Estilo árido, llano, esmerado, elegante y florido. — 10. Estilo grandioso, sencillo, enérgico, magnífico, nuevo, original. — 11. Estilo tenue, medio y sublime. — 12. Lenguaje. — 13. Tono. — 14. Medios que facilitan la adquisicion de un buen estilo.

1. Llámase estilo la *manera particular que tiene cada escritor de espresarse ó de comunicar sus pensamientos*. Aunque la manera de un escritor pueda presentar diferentes aspectos, *segun sea el asunto y el objeto de sus varias obras*, y aun en el curso de una misma obra, segun sea la intencion de cada uno de sus trozos, no es menos cierto que conserva siempre algunas cualidades dominantes y características que constituyen un estilo particular. Pero esto debe entenderse de los que merecen el nombre de verdaderos escritores, es decir, de los que tienen algo peculiar suyo en el *modo de pensar, de desenvolver sus ideas y de espresarlas*, no de los que imitan servilmente un estilo ajeno y menos aun

de los que fluctuan entre la imitacion de diversos estilos.

2. De lo que acabamos de decir se deduce que hay ciertas cualidades del estilo que pueden ser y son varias en los diferentes autores; mientras que hay otras cuya ausencia es un defecto. Las últimas se llaman cualidades esenciales ó necesarias del estilo, las primeras cualidades accidentales ó propias de cada escritor.

3. Como cualidades esenciales ó necesarias del estilo contaremos las siguientes: *claridad*, *órden*, *unidad* y *variedad* y finalmente *naturalidad*. A estas cualidades débense por supuesto reunir las prescritas en los anteriores tratados sobre las espresiones, las cláusulas, etc., así el estilo deberá ser *puro* ó *castizo* y no *bárbaro* ó *latinizado*, *afrancesado*, etc.; *melodioso* ó *suave* y no *duro* ó *áspero*; *correcto* y no *incorrecto* ó *descuidado*: *decoroso* y no *vulgar*, *bajo*, *indecente* ni *chabacano*.

4. *Primera cualidad esencial*. La claridad es aquella cualidad del estilo por la cual los lectores á quienes destina el autor su obra ó composicion, pueden entender completamente sus ideas ó pensamientos.

5. Para la claridad es necesario, ademas de la correccion gramatical, de la buena estructura ó composicion de las cláusalas y de la propiedad de las espresiones: 1.º La precision, ó sea la perfecta limitacion ó circunscripcion de las ideas: así v. g. el que sepa de un campo que tiene una figura compuesta de un cuarto de círculo, de un triángulo recto cuyos lados son dos radios del mismo círculo, de otro cuarto de círculo y finalmente de un cuadrado cuyos lados son tambien los radios, tendrá una idea precisa de la figura del campo; el que solo sepa que la figura es entre circular y cuadrada tendrá una idea vaga. Pero tampoco en gracia de la claridad y de una aparente precision debe pecarse contra la exactitud, como si en el anterior caso se dijese que la figura del campo es circular. 2.º El completo desarrollo de los pensamientos ya en sí mismos, ya presentándolos bajo diferentes aspectos y relacionándolos con otros pensamientos mas familiares á los lectores, ya comparándolos, etc. Los que por medio de un corto número de relaciones del pensamiento saben presentarlo de una manera satisfactoria, son los escritores concisos (llamados tambien lacónicos), ó aquellos cuyo carácter peculiar es la *concision*, cuyo escollo es la *oscuridad*: y los que en gracia de la *claridad* y de la *abundancia* de los pensamientos presentan detenidamente sus ideas principales bajo diferentes aspectos y relaciones, son los escritores difusos ó aquellos que á la concision prefieren la cualidad accidental opuesta (*di-*

fusion; que puede llegar á ser *prolijidad* y aun caer en el defecto de la *redundancia*. — Uno de los mayores méritos del escritor consiste en saber lo que puede callar y lo que ha de decir: *lo que puede dejar para que lo adivinen los lectores*, la clase de hechos y de conocimientos á que puede aludir, etc.

6. *Segunda cualidad esencial del estilo: órden ó sea buena* disposicion y encadenamiento de los pensamientos y de las espresiones. Esta cualidad, necesaria tambien para conseguir completamente la anterior, se funda en una ley imperiosa de nuestra mente. El encadenamiento y disposicion ordenada de los pensamientos se llama *método*; el de las espresiones ó sea la ausencia de saltos bruscos, de transiciones poco preparadas, etc. se llama *coordinacion oratoria*. Uno y otra debemos buscarlos con esmero, pero sin que esclavizándonos á ellos perdamos la *soltura ó ligereza* y la *facilidad* del estilo.

7. *Tercera y cuarta cualidad del estilo: unidad y variedad*. Por unidad en el estilo se entiende la *igualdad*, es decir, la conservacion de ciertas cualidades que ha presentado en los trozos anteriores del escrito, sin la cual sería aquel *desigual* y ofreceria una inconsecuencia y una mezcla desagradable; por variedad se entiende la aparicion de nuevas cualidades segun sea la sucesion de los pensamientos y las necesidades del asunto, con la cual se consiguen la *viveza* y la *animacion* y se evita la *monotonía* y la *frialdad*. Cuando la falta de *variedad* resulta, no precisamente de pobreza de ingenio en el escritor, sino de escesiva predileccion por ciertos modos peculiares sayos, el estilo se llama *amanerado*.

8. La *naturalidad* es la principal entre las cualidades del estilo y su efecto tal que hace perdonar muchos defectos. La naturalidad consiste en la espontaneidad, en la completa correspondencia entre el estilo y el escritor y en que este se conserve en su propio centro y no se coloque en una esfera de sentimientos, ideas y espresiones, distinta de la que le es ó le debe ser propia. Lo opuesto á la naturalidad es la *afectacion* y en ciertos casos el estremado *estudio ó trabajo*.

Los estilos naturales serán tantas cuantas las diferentes naturalezas de los escritores, mientras ninguna de estas naturalezas toque en lo escepcional ó monstruoso.

9. El estilo natural no debe confundirse con el *árido*, ó sea aquel estilo desprovisto de bellezas de todo género, ni con el *llano* que solo es propio de ciertos asuntos. La naturalidad no se opone ni al estilo *esmerado* ó *pulido*, ni al *elegante* ó que además del esmero busca ciertas bellezas de

diccion y de ingenio, ni aun al *florido* que derrama estas bellezas con abundancia.

10. El estilo natural es para algunos asuntos y en un corto número de escritores *grandioso*, y acaece cuando el escritor se ocupa en *grandes objetos* y se halla dotado de *mucha fuerza de afectos*, de pensamiento y de imaginacion. En los escritores de primer órden la grandiosidad se halla generalmente unida á la *simplicidad* ó verdadera *sencillez* que es el empleo de un corto número de medios para conseguir el efecto que aquellos se proponen. Otras veces domina la *energía* que proviene de que preponderan la fuerza del afecto y de la conviccion; otras la *magnificencia* que es una especie de belleza ó elegancia en grande escala, etc.; pero siempre en los autores de la clase á que nos referimos es el estilo además de propio y natural, *original* y *nuevo*.

11. Los antiguos dividian el estilo en *tenue ó sencillo, medio ó templado* y *sublime*. Por el primero entendian el estilo puro y correcto ó sea limpio, pero ajeno enteramente á las grandes bellezas y convenia á ciertos asuntos de importancia no estraordinaria, como algunas causas civiles; por medio entendian el estilo *adornado*, *pomposo* ó *asiático* propio de asuntos de lucimiento y ostentacion, y por *sublime* el estilo *simple* y *enérgico*, desprovisto de adornos estudiados, que conviene á los grandes pensamientos y á asuntos muy importantes. Pero se ha dicho con motivo que si el estilo puede ser constantemente grandioso, no así sublime en toda una obra, pues la última denominacion solo conviene á ciertos pasos ó trozos y nunca á toda la estension de un escrito.

12. La palabra *estilo* es sumamente comprensiva y su significacion se estiende desde la fuerza y grandiosidad de los pensamientos hasta las menores particularidades de las espresiones y de las cláusulas. Pero todo lo que dice relacion al idioma, es decir, al buen empleo que hace el autor de la lengua que habla, se llama mas propiamente *lenguaje*. Así se dice con mas exactitud lenguaje puro, correcto, propio, etc. que estilo puro, etc. á pesar de que es permitida la última espresion. Conviene mucho distinguir entre el lenguaje y el estilo, como por ejemplo, en nuestros antiguos escritores que pueden constantemente servirnos de ejemplos del primero y no siempre del segundo. En el mismo lenguaje se ha de diferenciar tambien la correccion y la riqueza, pues no basta la primera cualidad negativa, es decir, la ausencia de defectos gramaticales, de barbarismos, de impropiedades, si no va acompañada de la abundancia de giros y espresiones propias de la lengua y que constituyen su gracia y su viveza.

13. Se distingue además entre el *estilo* y el *tono* de una composicion. El *tono* es aquel temple ó acento general que domina en un estilo segun sea la situacion y la intencion moral del autor. Leido en efecto el escrito, en su recitacion ó lectura apareceria un acento general, una *entonacion ó espresion en la voz* que indicaria el estado del ánimo del escritor, y segun fuese este, se veria que el *tono* de la composicion es *elevado, majestuoso, noble, esforzado, serio, risueño, irónico, satírico, sarcástico, decisivo, dogmático, profético, abatido, llorón, vehemente*, etc. etc.

14. Los medios que facilitan la adquisicion de un buen estilo son los siguientes: *Primero:* adquirir ideas claras sobre el asunto de que se ha de escribir. Cuando poseemos completamente el asunto, cuando nos interesamos por él, cuando sentimos la necesidad de verter las ideas que sobre él nos hemos formado, la pluma obedece espontáneamente al pensamiento y las espresiones acuden á porfía para ponerse bajo su imperio [1]. Así es que sin descuidar las palabras, debemos poner el principal ahinco en las cosas: *Cura verborum, sollicitudo rerum.*

Segundo: Estar familiarizado con el estilo de los buenos autores. El estudio de estos desarrollará y fecundizará nuestras facultades, y sin copiarlos ni aun imitarlos servilmente, nos iremos enriqueciendo con sus bellezas.

Tercero: Ejercitarse en componer frecuentemente: *Stylus* [2] *optimus dicendi magister.* En los ejercicios á que se entregue el principiante, sean de imitacion, de traduccion ó de composicion original, deberá tener siempre presente que *escribiendo bien se llega á escribir de priesa* y que *escribiendo de priesa nunca llegará á escribir bien.* Deberá corregir repetidas veces y limar con esmero los ensayos ó composiciones hechas.

1 *De aquí nace que un escritor pueda tener buen estilo en un asunto que* le es familiar y no en otro desconocido. De aquí tambien el que algunos *prólogos* sean el trozo mejor escrito de la obra.

2 El punzon de que se servian los antiguos para escribir, de que nació la nueva significacion translaticia de estilo: como si dijésemos la *pluma.*

CAPÍTULO IX.

SEGUNDA PARTE.[1]

TRATADO DE LAS COMPOSICIONES PROSAICAS.

1. Division de las composiciones literarias. — 2. Diferentes especies de composiciones prosaicas.

1. Las composiciones literarias pueden estar escritas en prosa ó en verso. Las en verso y un corto número de las en prosa son poéticas; las demás prosaicas.

2. El género prosaico ó de las composiciones en prosa (como se suelen llamar, sin grande inconveniente, por ser en corto número las *poéticas en prosa*) abraza las especies siguientes:

Primero: Composiciones oratorias ó en forma de discurso pronunciado.

Segundo: Composiciones históricas ó narrativas.

Tercero: Composiciones didácticas ó técnicas y filosóficas.

Cuarto: Composiciones epistolares.

Puede haber tambien composiciones prosaicas descriptivas, como las descripciones de viajes; *mistas* entre *oratorias* y *didácticas*, como son los libros y folletos en que se adopta el tono de la arenga; mistas entre históricas y descriptivas, entre epistolares y didácticas, etc.

1 Damos la menor estension posible á este tratado ó segunda parte (en la que, como hemos hecho algunas veces en los capítulos anteriores, estractamos á Blair y Hermosilla), no menos que á la tercera parte ó poética, por creer que el principal objeto de la retórica es la adquisicion de un buen estilo.

Si bien el conocimiento de los diferentes géneros literarios no debe ser ajeno á la retórica, las investigaciones mas detenidas sobre cada uno de ellos pertenecen á otras asignaturas: la de los géneros oratorios á los diferentes cursos de oratoria sagrada, forense, etc., la de las composiciones históricas y poéticas, como tambien lo relativo á la belleza ó la estética, al curso de literatura, etc.

Omitimos tambien de este Manual, como es ya comun hacerlo, el tratado de la *Pronunciacion*, sobre la cual se puede consultar el de *Declamacion* que formará parte de esta serie de Manuales.

CAPÍTULO X.

TRATADO DE LAS COMPOSICIONES ORATORIAS.

1. *Definicion.* — 2. *Division.* — 3. *Composicion del discurso.* — 4. Exordio. — 5. Proposicion. — 6. Narracion. — 7. Confirmacion. — 8. Epílogo. — 9. *Diferentes clases de composiciones oratorias.* — 10. Oratoria forense. — 11. Oratoria sagrada. — 12. Oratoria parlamentaria. — 13. Medios de adelantar en la oratoria.

1. *Pertenecen al género oratorio* todas las composiciones pronunciadas de viva voz delante de un auditorio mas ó menos numeroso. Estas composiciones se llaman oraciones, discursos ó arengas.

2. En la oratoria hay que considerar 1.º la composicion del discurso en general; 2.º la clase á que el discurso pertenece.

3. Composicion del discurso. *Toda composicion oratoria* empieza generalmente por algunos pensamientos que preparan el ánimo de los oyentes (*exordio*); propónese despues el asunto de que se va á hablar (*proposicion*); sigue algunas veces la relacion de hechos concernientes al asunto (*narracion*); *pruébase luego lo que se ha propuesto* (*confirmacion*) y esta es la parte principal y la única indispensable en el discurso; y se concluye con los pensamientos que parezcan mas oportunos para dejar en el ánimo de los oyentes una impresion eficaz y duradera de cuanto se les ha dicho (*epílogo*.

4. *Exordio.* El exordio ha de ser sencillo, modesto y esmerado para lograr el objeto que se propone, que es *reddere sibi auditores, benevolos, attentos et dociles.* Debe nacer del asunto, sin que anticipe las materias que se deben tratar despues. Hay algunos exordios en que se procura desvanecer las preocupaciones que pueden existir contra el orador ó el asunto, haciéndolo de una manera indirecta que *constituye el exordio oblicuo ó por insinuacion.* Hay otros, aunque poco frecuentes, llamados *ex abrupto*, en que se deja la marcha tranquila y templada propia de la mayor parte de los exordios, para empezar desde luego con el mayor fuego y animacion.

5. *Proposicion.* Puede ser simple y compuesta: es simple cuando consta de una sola parte, y compuesta cuando de dos ó mas. En este último caso se llama *division*, la cual debe ser, no arbitraria, sino nacida del asunto, completa ó que abrace toda su estension, clara y de un corto número de partes.

6. *Narracion.* La narracion oratoria debe ser *breve, cla-*

ra, *probable* ó *verosimil* y *agradable*. Puesto que se ha de considerar como una preparacion para la parte principal del discurso ó confirmacion, deben escogerse aquellos hechos que pueden luego servir para apoyar los argumentos, es decir, para probar la proposicion.

7. *Confirmacion*. La confirmacion tiene por objeto el *convencer* á los oyentes que alguna cosa es verdadera, útil ó buena é influir en su conducta por medio de este *convencimiento*. La confirmacion se llama tambien la *parte argumentativa* del discurso.

Para lograr el convencimiento son necesarias las pruebas, y estas deben inventarse, disponerse y espresarse.

Para la invencion ó hallazgo de las pruebas no es posible dar reglas, por mas que lo pretendieron los antiguos retóricos. Los argumentos sacados de los medios artificiales que ellos proponian bajo el nombre de *lugares comunes* ú *oratorios* eran triviales, vagos y generales, no nacidos del fondo y conocimiento del asunto, *ex visceribus rei*, como deben ser los verdaderos argumentos.

Se dan algunas reglas para la recta disposicion de los argumentos, es decir, para que léjos de embarazarse unos á otros, se proporcionen un ausilio mutuo y vayan encaminados á un fin: 1.ª que no se mezclen pruebas de distinta naturaleza; 2.ª que se guarde la gradacion en los diferentes argumentos, es decir, que se espongan al principio los mas débiles y se termine por los mas concluyentes: *ut augeatur semper et increscat oratio*, escepto en los casos en que se pongan algunos débiles en medio, para que queden ocultos y como defendidos por los que preceden y siguen; y 3.ª que se distingan y separen completamente unos de otros, sobre todo si son de diferente especie.

Para la espresion de las pruebas ó argumentos debe atenderse á los preceptos y observaciones que hemos dado en la Elocucion.

Como parte de la confirmacion puede contarse la refutacion que es aquella en que el orador deshace ó rechaza las objeciones ó argumentos del contrario. Parte muy importante en muchas oraciones, esencial y de primer interés en la oratoria forense, debe ser siempre completa y satisfactoria, pues dejar en pié una objecion formal contra nuestra proposicion, bastaria para que los oyentes negasen á esta su asentimiento.

8. *Epílogo*. En la conclusion del discurso entra algunas veces, es decir, cuando el asunto lo exige, la *parte patética* ó *mocion de afectos*. Para esta la mejor regla es la dada por Horacio:

Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

El fingir afectos que no se sienten, el pretender comunicarlos, espuesto y casi imposible en una obra escrita, es absurdo y ridículo en una oracion pronunciada en que la menor mirada, el menor gesto revelarian la frialdad y la afectacion del orador.

Muchas veces cuando el discurso no tiene otra mira que la de *convencer*, cuando no aspira á *persuadir* ó á mover los afectos y por medio de ellos disponer de la *voluntad* de los oyentes, el *epílogo* consiste simplemente en una recapitulacion animada, breve y clara de los argumentos espuestos en la confirmacion.

9. Diferentes especies de composiciones oratorias. La oratoria puede dirigirse simplemente á *agradar* (como en algunos *panegíricos ó alabanzas de personas superiores*, en *algunas oraciones inaugurales*, etc.); á *convencer* (como generalmente en las oraciones destinadas al foro y algunas veces en las oraciones sagradas y políticas); ó á *convencer* y á *persuadir* (como en la mayor parte de las verdaderas composiciones oratorias destinadas al púlpito ó á la tribuna.)

Los antiguos dividian la oratoria en *demostrativa* ó destinada á vituperar ó alabar (de la cual conservamos ejemplos en los panegíricos de los santos); en *judicial* que corresponde á la moderna forense, y en *deliberativa* ó de discusion, nombre que conviene tambien á la moderna parlamentaria.

Los modernos toman su division 1.° del lugar donde se pronuncia la oracion, 2.° del asunto y 3.° de la clase de oyentes. Así la elocuencia *forense* tiene lugar en el foro sobre asuntos sujetos á la decision de los jueces que forman el verdadero auditorio de esta clase de discursos; la *sagrada* en el púlpito, versa sobre asuntos religiosos y se dirige á los fieles; y la *parlamentaria*, que tiene lugar en los cuerpos gubernativos deliberantes, trata de los asuntos é intereses públicos y se dirige á todas las personas que constituyen el cuerpo á que pertenece el orador.

Hay otras especies de oratoria menos importantes, como la militar, la profesoral, la académica, la tribunicia, que forma, como la parlamentaria, *parte de la política*, etc.

10. Oratoria forense. Se comprenden en ella todos los discursos pronunciados delante de los tribunales con el objeto de que se absuelva ó condene una ó mas personas, en una demanda civil ó criminal de cualquier especie que sea.

Adviértese en ella que el exordio puede abreviarse ú omitirse del todo algunas veces, que la proposicion ha de

hacerse con mucha distincion é individualidad, que en la esposicion de los hechos y de las pruebas, no menos que la refutacion de las del contrario debe reinar la franqueza y buena fe, y que la *mocion* de afectos debe reservarse para las causas criminales, y que aun en estas no puede tener tanto lugar ni el mismo calor que entre los antiguos, cuyos tribunales carecian del carácter severo y altamente respetable de los modernos y cuyas costumbres daban mas lugar á los medios dramáticos de persuasion, como el presentarse los acusados vestidos de luto implorando la clemencia de los jueces, etc.

En cuanto al estilo forense se exige, 1.º que sea claro y no recargado de términos legales, sin que se advierta la afectacion de evitarlos siempre que valgan ó sean necesarios, y 2.º que se evite la *verbosidad*, defecto de muchos abogados.

En general el estilo de la elocuencia forense es, mayormente entre los modernos, modesto, templado y ajeno á los grandes movimientos oratorios: « semejante á la virtud, dice un sabio abogado, se engrandece con las privaciones á que se sujeta. »

11. Oratoria sagrada. Esta clase de oratoria cuyos asuntos, á pesar de haber sido tratados innumerables veces, presentan siempre en boca del hombre piadoso y elocuente la alta dignidad é importancia que les son propias, y que á pesar de carecer del estímulo que da á la parlamentaria el calor de la discusion, puede y debe elevarse frecuentemente á la mas sublime elocuencia, se propone, no tan solo convencer como es general en la forense, sino al mismo tiempo persuadir ó disponer de los afectos y de la voluntad.

El asunto elegido por el orador sagrado debe ser preciso, es decir, limitado y circunscrito, sin que se proponga abrazar en él sino un cierto número de verdades relacionadas entre sí y sujetas á un solo punto de vista; no debe además apurarlo ó agotarlo, y ha de cuidar que guarde relacion con las necesidades espirituales del auditorio á que se dirige.

El estilo debe ser popular, es decir, accesible á todo género de personas; lo que se opone al uso de los términos, de las clasificaciones y de las alusiones científicas, pero no al de los movimientos oratorios ó grandes manifestaciones de los afectos, que son al contrario muy propios de esta clase de elocuencia, y que logran mover los ánimos incultos de la muchedumbre en tanto ó en mayor grado que el de las personas instruidas. Debe además cuidar de unir la gravedad que exige la materia con el calor que debe inspirar el celo, resultando de esta feliz mezcla el tono grave é insinuante que se conoce bajo el nombre de *uncion*. El estilo de

la sagrada Escritura proporcionará al orador religioso las mejores fuentes para sus figuras, imágenes y alusiones.

12. Oratoria parlamentaria. La oratoria parlamentaria y en general la política no tiene entre los modernos el mismo grado de calor y de pompa que entre los antiguos, dotados de mayor sensibilidad y de instintos poéticos y musicales mas eficaces. Elévase frecuentemente sin embargo al tono de la mas apasionada elocuencia, como lo demanda no pocas veces la importancia de los asuntos que se ventilan, es decir, el destino y el honor de los imperios que forman el asunto de muchas arengas públicas.

En esta clase de elocuencia no tienen generalmente lugar los discursos compuestos de antemano, ni los exordios artificiosos ni las proposiciones formales; nada de esto permite *la marcha rápida é imprevista de la discusion que obliga á* improvisar las oraciones, ó al menos á dar nuevo giro y esposicion á los argumentos que se pensaban aducir.

Débense además tener presentes las reglas que siguen: 1.ª El fin de la oratoria parlamentaria es la persuasion, pero esta, tanto en ella como en los demás géneros de elocuencia, debe fundarse en el convencimiento, es decir, en pruebas sólidas y concluyentes. 2.ª El orador debe ser siempre sincero, es decir, empeñarse por los sentimientos y por las ideas que le son propias. 3.ª Deben meditarse de antemano los pensamientos y no deben perderse de vista el método y órden en su esposicion. 4.ª La espresion debe ser fervorosa y animada, sin perder tampoco de vista los respetos que debe el orador á sí mismo, al cuerpo deliberante y al público que le escuchan, etc.

13. *Medios de adelantar en la oratoria. Además de* la imaginacion viva y fogosa, de la sensibilidad, de la inteligencia ó talento, de los dotes de figura y de voz, y de la presencia de ánimo, sin las cuales no puede sobresalirse en la elocuencia, será necesario: 1.º La práctica de la virtud, que en primer lugar da al hombre el carácter mas respetable y mas propio para persuadir; en segundo lugar dispone y deja el ánimo tranquilo y desembarazado para los estudios honrosos, y en tercer lugar es el único medio para alimentar y sentir con eficacia los afectos nobles y generosos que dictan los mejores rasgos de elocuencia. Los antiguos definian al orador *vir bonus dicendi peritus*. 2.º Es necesario adquirir un buen caudal de conocimientos, *omnibus disciplinis et artibus debet esse instructus orator*. El orador deberá ser profundo en los asuntos de que trata y mas que medianamente *instruido en los conocimientos relacionados con la elocuencia* en general, como la historia, poesía, etc., y en los ausi-

liares de la materia particular sobre que suelen versar sus discursos. 3.º Debe además acostumbrarse á una aplicacion continua al trabajo. 4.º Estudiará los modelos que no imitará servilmente, pero cuyas bellezas procurará convertir en sustancia propia. 5.º Se ejercitará frecuentemente en improvisar y componer; y 6.º no descuidará finalmente el estudio de los buenos preceptistas.

CAPÍTULO XI.

COMPOSICIONES HISTÓRICAS.

1. Definicion.—2. Cualidades del historiador.—3. Composicion historica.—4. Plan.—5. Narracion.—6. Retratos.—7. Arengas.—8. Máximas.

1. Historia es la narracion de sucesos pasados hecha para instruccion de los hombres actuales y venideros.

2. Las cualidades de un verdadero historiador son: *instruccion* ó conocimiento completo de los hechos que debe referir y de todo lo que puede contribuir á ilustrarlos; *fidelidad* ó completa *exactitud* en la narracion de los hechos sin desfigurarlos, ni por espíritu de partido, ni por deseos de exagerar, ni por miedo ó amor á ciertas clases ó personas, ni por escesivo candor, ni por estremada malicia; *discernimiento* ó acierto en escoger los hechos interesantes y conducentes al fin que se propone la historia, de entre muchos otros insignificantes y de poco provecho: *moralidad* ó sea sentimiento de lo *justo* é *injusto* que no debe abandonar el historiador en medio de las varias acciones que presentan los anales del género humano.

3. En la composicion histórica debe atenderse: 1.º al plan; 2.º á la narracion; 3.º á los retratos ó caracteres; 4.º á las arengas; 5.º á las máximas ó reflexiones.

4. En cuanto al plan, sea la historia *universal*, sea *general* de una nacion ó provincia, sea *particular* de un suceso, ó bien *simples anales*, *fastos* ó *crónicas* de una época cualquiera, ó bien *memorias históricas*, ó bien *biografías* ó *vidas* es necesario guardar la *unidad*, que será de diverso género segun la clase á que la historia pertenece.

5. Las cualidades de la narracion deben ser las siguientes: *claridad*, *rapidez*, *nobleza* y *elegancia*.

6. Los *retratos* ó *caracteres* deben ser, como dice el primer nombre, parecidos, y el talento del historiador aparecerá no en inventarlos, sino en saber describirlos.

7. Las arengas eran muy comunes en los historiados de

los pueblos griego y romano, en los cuales el arte de la palabra decidia frecuentemente de los asuntos públicos. A imitacion suya las han usado muchas veces inoportunamente los modernos. Solo se emplearán cuando la forma de gobierno de la época y del pais en que acaecieron los sucesos lo consientan, y aun entonces debera constar que el personaje histórico dijo sustancialmente lo mismo que se le atribuye.

8. *Las reflexiones*, sentencias, máximas ó aforismos morales ó politicos deberán ser nuevos y no prodigarse. Convendrá muchas veces embeberlos en la narracion, y aun en ocasiones se dejará que los hechos hablen por sí mismos y produzcan naturalmente la impresion que de ellos debe nacer.

CAPÍTULO XII.

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS Y EPISTOLARES.

1. Definicion de las composiciones didácticas.—2. Sus reglas.—3. Definicion de las composiciones epistolares.—4. Sus reglas.

1. Son composiciones didácticas todas las destinadas á enseñar, como las obras científicas, los tratados sobre un arte cualquiera, los escritos filosóficos, las disertaciones académicas, etc.

2. Los tratados elementales (ó destinados á los principiantes *en un arte ó ciencia*) *piden sencillez*, *método riguroso*, la observancia del precepto general de *pasar de lo conocido á lo desconocido*, y algunas veces definiciones y esplicaciones algo detenidas; los tratados magistrales (ó destinados á personas ya impuestas en los principios del arte ó ciencia) permiten mayor holgura y libertad, mientras no se falte á la claridad y á la precision, y en las disertaciones sueltas, especialmente en las destinadas á la lectura pública, el estilo puede ser mas adornado de lo que generalmente consienten las composiciones didácticas, pero nunca estremadamente *pulido ni tampoco patético*.

3. Son composiciones epistolares las cartas, las cuales se han llamado *conversacion entre ausentes*.

4. La naturalidad, sencillez y familiaridad que exigen tales composiciones y la especie de negligencia ó amable descuido que consienten, no escluyen cierta viveza en los pensamientos y aliño en la locucion, y sí solamente los adornos brillantes y las cláusulas muy numerosas y estudiadas.

CAPÍTULO XIII.

PARTE TERCERA.

POÉTICA Ó TRATADO DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS.

1. Poesia.—2. Cualidades del poeta.—3. Principales especies de poesia.

1. La poesia puede definirse: «el lenguaje de la pasion ó imaginacion animadas, sujeto generalmente á ciertos periodos musicales, que constituyen el metro;» ó bien «el sentimiento de lo bello espresado y producido por medio de palabras.»

2. Las cualidades del poeta son las siguientes: imaginacion, sensibilidad, inteligencia y memoria, las que reunidas y poseidas en alto grado constituyen el *Genio*. Es además necesaria al poeta en el momento de escribir aquella disposicion particular que se llama inspiracion.

3. Las principales especies de poesia, son: 1.º Poesia lírica. 2.º Poesia pastoral ó bucólica. 3.º Poesia didáctica ó doctrinal. 4.º Poesia épica ó narrativa. 5.º Poesia dramática ó activa. Esta division es aun susceptible de mayor sencillez, reduciendo la poesia á tres clases capitales, 1.ª aquella en que el poeta espresa sus propios sentimientos, 2.ª aquella en que refiere hechos ajenos, y 3.ª aquella en que desaparece y presenta en lugar suyo los personajes ideales que le deben el ser.

CAPÍTULO XIV.

ELOCUCION POÉTICA.

1. Libertades poéticas.—2. Prosaismo.

1. Las principales diferencias de lenguaje entre la prosa y el verso, ó sean las libertades de analogia y sintáxis permitidas á los poetas son las siguientes:

1.ª Alteracion de alguna palabra, ya (1) añadiendo una letra al fin (casi siempre es la *e*), ya (2) suprimiendo alguna al principio, medio (3) ó fin (4).

Ejemplos: (1) Cuando te falte en ella el pece raro.
(2) Cuando la *ruga* enojosa.
(3) Que vió *desparecer* la blanca aurora.
(4) El verde *saux* de Flérida es querido.

2.ª Infraccion de las reglas de sintáxis (1), suprimiendo ó (2) alterando el artículo, ó bien (3) separándose algun tanto del régimen usual de los verbos, ó (4) lo que es sumamente raro, faltando al régimen ó concordancia de los nombres.

Ejemplos: (1) Despeña airado en (el) Etna cavernoso.
(2) Traspasa de los montes el (la) altura.
(3) Y sus mármores abre á (para) recibirme.
(4) *Orilla el mar (á orillas del mar) arrastrado*

3.ª Arcaismos ó (1) palabras y (2) modos anticuados.

Ejemplos: (1) De la inmortal corona que le atiende (aguarda.)
(2) Contaros lo he? ¿que númen me arrebata?

4.ª Latinismos, ya (1) tomando voces del idioma romano, ya (2) principalmente imitando su inversion.

Ejemplos: (1) En sus techos las *áncoras* (anclas) aferra.
(2) Doliente cierva que el herido lado
De ponzoñosa y cruda yerba lleno.

5.ª *Formacion de nuevas palabras (1) y supresion de alguna ó elipsis. (2)*

Ejemplos: (1) El *flamígero* rayo se desata.
(2) Do (*está*) el corazon seguro y la osadía?

2. El prosaismo que es el mayor defecto en que puede incurrir la elocucion de un poeta, consiste en la ausencia de los modos rápidos y vivos y de las metáforas mas atrevidas que caracterizan á la última, en la enumeracion de circunstancias sin interés ni belleza, como tambien en todo lo que descubre artificio gramatical, lógico ú oratorio.

CAPÍTULO XV.

ARTE MÉTRICA CASTELLANA.

1. Metro. — 2. *Elementos del verso castellano.* — 3. *Número de sílabas* — 4. Colocacion de los acentos. — 5. Rima. — 6. Varios metros.

1. En la primera definicion que se dió de la poesía, se dijo que el lenguaje de la poesía se reviste generalmente de números regulares: estos constituyen el metro, ó versificacion que es el distintivo esterior pero no esencial de la poesía. La novela, muchas veces la comedia, algunas el drama y la fábula se escriben en prosa, sin que desmerezcan por esto el título de composiciones poéticas.

2. Constituyen el verso castellano [1] 1.º el número de

1 Colocamos la métrica castellana antes de la latina por ser mas senci-

silabas; 2.° la colocacion de los acentos, y 3.° la rima.

3. *Número de silabas.* Se cuenta por el de vocales, así en *se-ñor mi-o* hay cuatro; en *el cer-co de Za-mo-ra*, siete; *en can-ta con voz su nom-bre pre-go-ne-ra*, once.

Esceptúase 1.° cuando hay colision de vocales en una misma palabra ó sea diptongo ó triptongo. Así en *quie-ro mu-cho* hay cinco vocales y solo cuatro silabas. Rige sin embargo la regla general cuando aunque se encuentren dos vocales seguidas en una misma palabra no hay diptongo, v. g. en *habia, sea* (escepto si por una licencia poética, se contraen y se forma diptongo de lo que no lo es), y cuando aunque haya diptongo se disuelve, como si contásemos cinco silabas en *ar-mo-ni-o-sa.*

2.° Cuando hay colision de vocales en diferentes dicciones, es decir, cuando se comete sinalefa por terminar una palabra y empezar la siguiente por vocal, diptongo ó *h*. Así solo valen por cuatro silabas las palabras *dul-ce a-mi-go*, por cinco *cons-tan-cia a-ma-ble*, por seis *pre-cia-da de her-mo-sa*, etc.

3.° No se cuenta el número de silabas sino hasta la última acentuada y se añade una. Así los tres versos *ó co-ra-zon*, *jó-ven a-ma-ble*, y *el fu-ror bé-li-co* son de cinco silabas cada uno.

Los versos castellanos pueden ser de cuatro, cinco, seis, siete, ocho, diez, once y doce silabas.

4. *Colocacion de los acentos.* El acento que se toma en cuenta en la versificacion es el pronunciado ó prosódico, no el escrito. Así la vocal *a* de *albo* es tan acentuada como la de *bárbaro.*

No tiene valor para la acentuacion métrica el acento prosódico sumamente débil que cae sobre algunos monosilabos y disilabos, etc. v. g. *de*, *su*, *como*, *sobre*, etc.

En un corto número de palabras puede el poeta tomarse la libertad de dislocar el acento. Así se dice océano, impío.

Solo en los versos de diez y de once silabas es obligatoria la colocacion de los acentos, sirviendo en los demás de realce pero no de elemento constitutivo. En los de diez debe caer en la tercera y sexta, v. g. *qué me pí-des za-gAl que te cuente.* En los de once, ó bien en la sexta, v. g. *el dulce la-men-tAr de dos pastores*, ó bien en la cuarta y octava juntamente, v. g. *serena el ci-Elo con su r-Ayo amado.*

5. *Rima.* La rima es la igualdad ó semejanza en la ter-

lla, y mas indispensable su conocimiento. Por lo demás aconsejamos á quien desee formarse una idea clara y exacta del verso español que olvide enteramente todo lo que sabe y que malamente se ha aplicado á nuestro idioma, sobre cantidad, pies, etc.

minacion de las palabras, la cual empieza á contarse desde la última vocal acentuada. La igualdad se llama consonancia; la semejanza, es decir, la igualdad de la vocal acentuada y de la que mas suena entre las otras, si hay dos ó mas, se llama asonancia. Así son consonantes *aman*, *claman* ó *infaman*, *amor* y *loor*; y *asonantes amor* y *atroz*, *cama* y *alta*, como tambien bárbara y sátira; faraute y donaire; breva, lengua y comedia.

6. *Metros*. Se llaman metros las diferentes combinaciones que se forman por medio de la calidad ó número de sílabas de cada verso, del número de versos, de la colocacion de los consonantes, etc.

Se dan por ejemplo algunos metros indicando con letras la colocacion de las rimas.

Ejemplo de pareado: A. A.

Aunque se vista de seda . . . . . A.
La mona, mona se queda. . . . . A.

Ejemplo de cuarteto: A. B. B. A ó bien A. B. A. B.

De libros un gran caudal . . A.
Aquí un ético dejó; . . . . B.
No temais comprarlos, nó. . . B.
Que no se les pegó el mal. . . A.

Ejemplo de tercetos (versos de once sílabas) A. B. A—B. C. B.—C. D. C. etc.

No es de roca engendrada alpestre y dura . A.
Es blanda y cortesmente piadosa . . . . B.
Y causa mi pasion mi desventura . . . . A.
En color de suave y pura rosa, ... B.
Dulces ojos y angélica armonía . . . . . C.
Y trato noble y gracia deleitosa. etc. . . . B.

Ejemplo de quintilla (versos de ocho sílabas) A. B. A. A. B. ó bien A. B. A. B. A.

Tu crítica majadera . . . . . A.
De los dramas que escribí, . . B.
Pedancio, poco me altera; . . A.
Mas pesadumbre tuviera . . . A.
Si te *gustáran* á tí. . . . . B.

Ejemplo de octava real (versos de once sílabas) A. B. A. B. A. B. C. C.

Quedó elevado así como se encanta . . . A.
El que escuchó la voz de la sirena; . . . B.
Helósele la voz en la garganta . . . . . A.
Como cercado de engañosa hiena; . . . . B.
No tanto á vírgen temerosa espanta . . . A.
Serpiente negra que pisó en la arena, . . . B.
Ni al yerto labrador en noche triste . . . C.
Rayo veloz que de temor le embiste. . . . C.

Ejemplo de soneto; dos cuartetos de once sílabas con los mismos consonantes, seguidos de dos tercetos: C. D. C—D. C. D. ó bien C. D. E.—C. D. E.

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

Versos asonantados: llámanse romancillos de cuatro, cinco, seis y siete sílabas, romances de ocho, romances heróicos, etc.; colocan siempre el asonante en los pares y dejan libres los intermedios.

Tal ventura desde entonces . . . . A.
Me legaron los planetas . . . . . ea.
Que puede servir de tinta . . . . B.
Segun ha sido de negra; . . . . ea.
Porque es tan feliz mi suerte . . . . C.
Que no hay cosa mala ó buena . . . ea. etc.

Versos endecasílabos libres de once sílabas sin rima de ninguna especie.

Yo vi del polvo levantarse audaces
A 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
Vencido y vencedor, hijos de España
Y el trono desplomándose al vendido
Ímpetu popular De las arenas
Que el mar sacude en la Fenicia Gades
A las que el Tajo lusitano envuelve
En oro y conchas, uno y otro imperio,
Iras, desórden esparciendo y luto,
Comunicarse el funeral estrago, etc

CAPÍTULO XVI.

ARTE MÉTRICA LATINA.

1. Elementos del verso latino. — 2. Pié. — 3. Cantidad de las sílabas. — 4. Acento agudo. — 5. Diferentes pies. — 6. Elision. — 7. Cesura. — 8. Ultima sílaba del verso. — 9. Diferentes versos. — 10. Diferentes metros.

1. Constituyen el verso latino: 1.º el número de pies; 2.º la calidad de cada pié.

2 Pié es un grupo de sílabas cuya calidad depende: 1.° del número de sílabas; 2.° de la cantidad de cada sílaba.

3. La cantidad de las sílabas dependia del tiempo único ó doble que se gastaba en pronunciarlas: así para la sílaba *et* breve empleaban un tiempo y para la *nAm* larga, dos.

La prosodia da reglas para conocer las sílabas que eran largas y breves y que se hallan y deben usarse en los versos latinos como tales [1]: cuando aquellas reglas no bastan se dice que la sílaba es larga ó breve *a natura*.

4. No debe confundirse la cantidad con el acento agudo: así en el dativo *placidO*, la primera sílaba acentuada es breve, la última no acentuada es larga [2]. Existe sin embargo relacion entre cantidad y acento en la *penúltima sílaba de las palabras de tres ó mas*, la cual si es larga toma dicho acento, v. g. *MecÉnas*, y si es breve la rechaza sobre la anterior, v. g. *Átavis*.

5. Los pies mas usuales son los siguientes: *Espondeo*, compuesto de dos largas, v. g. *mUsE*; *Pirriquio*, de dos breves, v. g. color; *Yambo*, de una breve y una larga, v. g. tuO; *Troqueo ó Coreo*, de una larga y una breve, v. g. mUsa; *Dáctilo*, de una larga y dos breves, v. g. cOgimur; *Anapesto*, de dos breves y una larga, v. g. *placidO*; *Tribraco*, de tres breves, v. g. *legere*, etc.

6. No solo se comete sinalefa entre dos vocales seguidas, como sucede en español, sino que se elide la *m* cuando media entre dos vocales: así *ille aget* y *illum aget* se cuentan como si dijese: *ill' aget*. Las pocas anomalías contra estas y otras reglas se aprenden fácilmente por medio de la práctica.

7. Cesura es una sílaba larga final de diccion que sobra de algun pié, v. g. *cOnveniEns* es un dáctilo y una cesura. Son muy frecuentes en el verso latino, especialmente despues del segundo pié.

8 La última sílaba de todo verso es indiferente, es decir, puede ser larga ó breve.

9. *Diferentes versos*. Hay clases de versos que tienen constantemente el mismo número de sílabas, v. g. la de los sáficos

1 Para las aplicaciones mas útiles de la métrica latina, como por ejemplo para percibir la cadencia que aun subsiste en sus versos, para facilitar su recordacion, etc. basta por lo general con algunas de las reglas mas sabidas, v. g. vocal antes de vocal y las terminaciones a (nominativo), e, b, d, l, r, is (genitivo), us, son generalmente breves; diptongo, vocal antes de dos consonantes mudas (aunque se hallen estas en distintas dicciones) y las terminaciones a (ablativo), i, o (dativo y ablativo), u, c, m, as, es, os, son generalmente largas; y vocal antes de muda y líquida y la terminacion o (nominativo y verbo) indiferentes.

2 Y precisamente se cita la palabra *plácido* como ejemplo de *Dáctilo* castellano.

(en general todos los líricos) y otras cuyos versos pueden tener distinto número. Empezarémos por los primeros como mas fáciles.

Verso asclepiadeo: consta de 1.º un Espondeo; 2.º un Dáctilo; 3.º una Cesura; 4.º y 5.º dos Dáctilos.

v. g. sUnt quOs cUrricu lO pulverem o lImpicum.

Glicónico: 1.º Espondeo; 2.º y 3.º dos Dáctilos.

v. g. sIc tE dIva po tEns Cypri.

Sáfico: 1.º Troqueo; 2.º Espondeo; 3.º Dáctilo; 4.º y 5.º dos Troqueos.

v. g. jAm sa tIs tEr|rIs nivis|Atque dIræ.

Adónico: 1.º Dáctilo; 2.º Espondeo.

v. g. tErruit Urbem.

Alcaico: 1.º Yambo ó Espondeo; 2.º Yambo; 3.º Cesura; 4.º y 5.º dos Dáctilos.

v. g. vidEs ut Al tA stEt nive cAndidum.

ó bien: dUx In quiE ti tUrbidus Adriæ.

Yámbico alcaico: 1.º Espondeo ó Yambo; 2.º Yambo; 3.º Espondeo; 4.º Yambo; 5.º Cesura.

v. g. sIlvÆ labO rAntEs gelU que.

ó bien: ad Ar|ma cEs|sÁntEs ad Ar ma.

Dactílico alcaico: 1.º y 2.º dos Dáctilos, 3.º y 4.º dos Troqueos.

v. g. flUmina cOnstite rInt a cUto.

Yámbico puro; consta de solos yambos.

v. g. beA tus Ille qui|procU|negO tiis.

Los mas usuales entre los versos que pueden constar de diferente número de sílabas son el Exámetro, el Pentámetro y el Yámbico impuro.

Exámetro: 1.º 2.º 3.º y 4.º Dáctilos ó Espondeos; 5.º Dáctilo; 6.º Espondeo.

v. g. Arma vi|rUmque ca|nO TrO|yÆ qui primus ab Oris.

ó bien: Itali Am fA tO profu|gUs lA|vInaque|vEnit, etc.

Para medir los cuatro primeros pies de estos versos, debe hacer el principiante un tanteo que le facilitarán las siguientes proposiciones deducidas de la contestura del Exámetro: no puede ser breve la primera sílaba de ningun pié; no puede hallarse una breve entre dos largas; no pueden hallarse tres breves seguidas, etc.

Pentámetro: 1.º y 2.º Dáctilo ó Espondeo; 3.º Cesura; 4.º y 5.º Dáctilos; 6.º Cesura.

v. g. HEU mihi quO domi nO nOn licet Ire tu|o.

ó bien: nOn Est cOnveni|Ens|IUctibus Ille co|lor, etc.

Yámbico impuro: Admite en los pies impares el Espondeo y aun el Anapesto, el Dáctilo ó el Tribraco, y en el segundo y cuarto admite algunas veces un Tribraco.

v. g. rEx U nivEr si rE giOs cUiUs fugit.

ó bien: nOn pEs tilEns Invidi a nOn fragilis favor, etc.

10. *De los diferentes metros.* Algunos versos se usan sin mezcla de otro en toda una composicion, como sucede frecuentemente en los Exámetros, v. g. en la *Eneida de Virgilio y en el Arte poética de Horacio; en los Asclepiadeos, v. g. en* la oda *Mecenas atavis edite regibus*, etc.; en los Yámbicos de seis pies, v. g. en la oda *Jam jam efficaci do manus scientiæ.*

Otras veces se combinan diferentes versos y forman los varios metros ó estrofas de las cuales las mas comunes son las siguientes:

Distico de Exámetro y Pentámetro en que están escritos las Elegias de Ovidio, Tibulo, etc.

Estrofa sáfica compuesta de tres sáficos y un adónico, v. g. la que empieza *Jam satis terris nivis atque diræ.* (Horacio.)

Estrofa alcaica compuesta de dos alcaicos, un yámbico alcaico y un dactilico, como la que empieza *Justum et tenacem propositi virum.* (Horacio.)

Estrofa de tres asclepiadeos y un glicónico, como la que empieza *Pastor cum traheret per freta navibus.* (Horacio.)

Estrofa de un glicónico y un asclepiadeo, como la que empieza *Sic te diva potens Cypri*, etc. (Horacio.)

Estrofa de un yámbico de seis pies y de otro de cuatro, como la que empieza *Beatus ille qui procul negotiis*, etc. (Horacio.)

Estrofa de un exámetro y de un yámbico puro, como la que empieza *Altera jam teritur bellis civilibus ætas*, etc.

CAPÍTULO XVII.

POEMAS MENORES (POESÍA LÍRICA, DIDÁCTICA Y BUCÓLICA.)

1. Poesia lírica.—2. Carácter de la poesia lírica.—3. Poesia lírica cultivada en España.—4. Lírica nacional.—5. Imitada de los antiguos.—6. Imitada de los italianos.—7. Elegia, Himno, Madrigal.—8. Poesia bucólica.—9. Poesia didáctica.

1. Poesia lírica es la que se destina ó supone destinada al canto, y cuyo objeto es espresar afectos, no referir sucesos ó acciones.

2. La poesia lírica mas que otro género de poesia, esqui-

va las frases triviales, los giros prosaicos y mas que otro alguno requiere fuego y elevacion y una no interrumpida serie de vivas imágenes y conceptos sorprendentes.

3. La poesía lírica cultivada en España ha sido propiamente nacional ó bien imitada de los antiguos ó de los italianos.

4. La lírica nacional comprende las letrillas, letras para cantar, romances cortos, cantilenas, etc.

5. La imitada de los antiguos comprende las diferentes odas religiosas ó sagradas, heróicas, filosóficas ó morales, amorosas y festivas.

6. La imitada de los italianos comprende la cancion y el soneto.

7. Compréndense en el género lírico la Elegía destinada á lamentar sucesos dolorosos y cuya marcha es mas lánguida y pausada que la de la oda; el Himno, nombre que antiguamente solia aplicarse á las odas religiosas y que ahora se da á los cantos patrióticos; el Madrigal, composicion ingeniosa de pocas líneas, etc.

8. La *poesía bucólica* ó pastoral es la destinada á pintar la vida campestre. Las composiciones de esta clase se llaman Églogas é Idilios.

9. La *poesía didáctica* es destinada á enseñar, y comprende: *El poema didascálico* que es un tratado poético sobre un arte ó ciencia; la *epístola* ó carta en verso sobre asuntos morales, etc.; la *sátira*, la *fábula*, etc.

CAPÍTULO XVIII.

POESÍA ÉPICA Ó NARRATIVA.

1. Composiciones comprendidas en la poesía épica. — 2. Poema épico. — 3. Novela. — 4. Romance.

1 La poesía épica ó narrativa comprende el poema épico, la novela y el romance narrativo.

2. El poema épico ó epopeya es la relacion poética de una empresa esclarecida, que generalmente tiene un interés particular para la nacion en que se escribió. La accion del poema épico debe ser una, grande é interesante (consintiendo la unidad episodios ó sucesos accesorios á la accion principal); admite la máquina ó circunstancias maravillosas y presenta generalmente un personaje principal que es el héroe del poema.

3. La novela es una relacion de acontecimientos imagina-

rios, hecha en prosa ó en verso, y que interesa por medio de aventuras imprevistas. Innumerables son las formas y los caracteres de que puede revestirse la novela, que por otra parte *debe respetar siempre* las leyes de la moral y del buen gusto.

4. El romance épico es una corta narracion poética escrita generalmente en asonantados de ocho sílabas.

CAPÍTULO XIX.

POESÍA DRAMÁTICA Ó ACTIVA.

1. La poesía dramática contiene una accion como la épica, *pero en lugar de contarse ó referirse, se representa*. La forma esterior de la composicion dramática es el diálogo.

2. La accion del drama exige por su naturaleza una unidad mas estricta que el poema épico.

3. Las principales especies de composicion dramática son: 1.° la *tragedia que atiende solo á lo grave y serio* de la vida humana; 2.° la *comedia* que mira solo al lado festivo y ridículo de la misma, y 3.° el *drama* en que entran en partes considerables lo trágico y lo cómico aunque domina lo primero. El drama histórico se diferencia de la tragedia llamada clásica: 1.° en la diferente inteligencia de la unidad de accion; 2.° en la no admision de las unidades de lugar y tiempo (*un solo lugar y un dia*); 3.° en la eleccion de asunto; 4.° en la introduccion de personajes subalternos; 5.° en la esposicion, que es la parte en que el autor entera indirectamente á los espectadores de los antecedentes de la accion; 6.° en las caracteres ó el modo de pintar á los personajes; 7.° en lo que se llama color ó colorido histórico, y 8.° en la mezcla de trágico y cómico.

FIN DEL MANUAL DE RETÓRICA.

ÍNDICE.

		Pag.
CAP. I.....	*Preliminares.*	3
CAP. II.....	*Elocucion.*	4
CAP. III....	*Del lenguaje.*	*ibid.*
CAP. IV.....	*De las espresiones.*	10
CAP. V.....	*De las cláusulas.*	15
CAP. VI.....	*Lenguaje figurado ó accidentes de la espresion.*	19
CAP. VII....	*De los pensamientos.*	31
CAP. VIII...	*Estilo.*	35
CAP. IX.....	SEGUNDA PARTE.—*Tratado de las composiciones prosaicas.*	38
CAP. X.....	*Tratado de las composiciones oratorias.*	39
CAP. XI.....	*Composiciones históricas.*	44
CAP. XII....	*Composiciones didácticas y epistolares.*	45
CAP. XIII...	PARTE TERCERA.—*Poética ó tratado de las composiciones poéticas.*	46
CAP. XIV...	*Elocucion poética.*	*ibid.*
CAP. XV....	*Arte métrica castellana.*	47
CAP. XVI...	*Arte métrica latina.*	50
CAP. XVII..	*Poemas menores (poesia lírica, didáctica y bucólica.)*	53
CAP. XVIII.	*Poesia épica ó narrativa.*	54
CAP. XIX...	*Poesia dramática ó activa.*	55

FIN DEL ÍNDICE.

(S.q.4-VII-22 cat.) R.2.251

BIBLIOTECA DE CATALUNYA
1001224935

Biblioteca de Catalunya
Adq. C-SJ4
CB. 1001224935
Top. 2000-8
17052

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
BC 27