





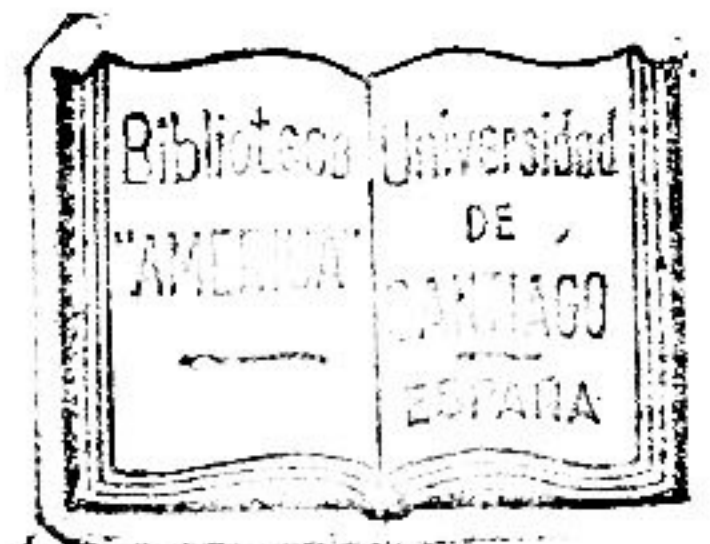
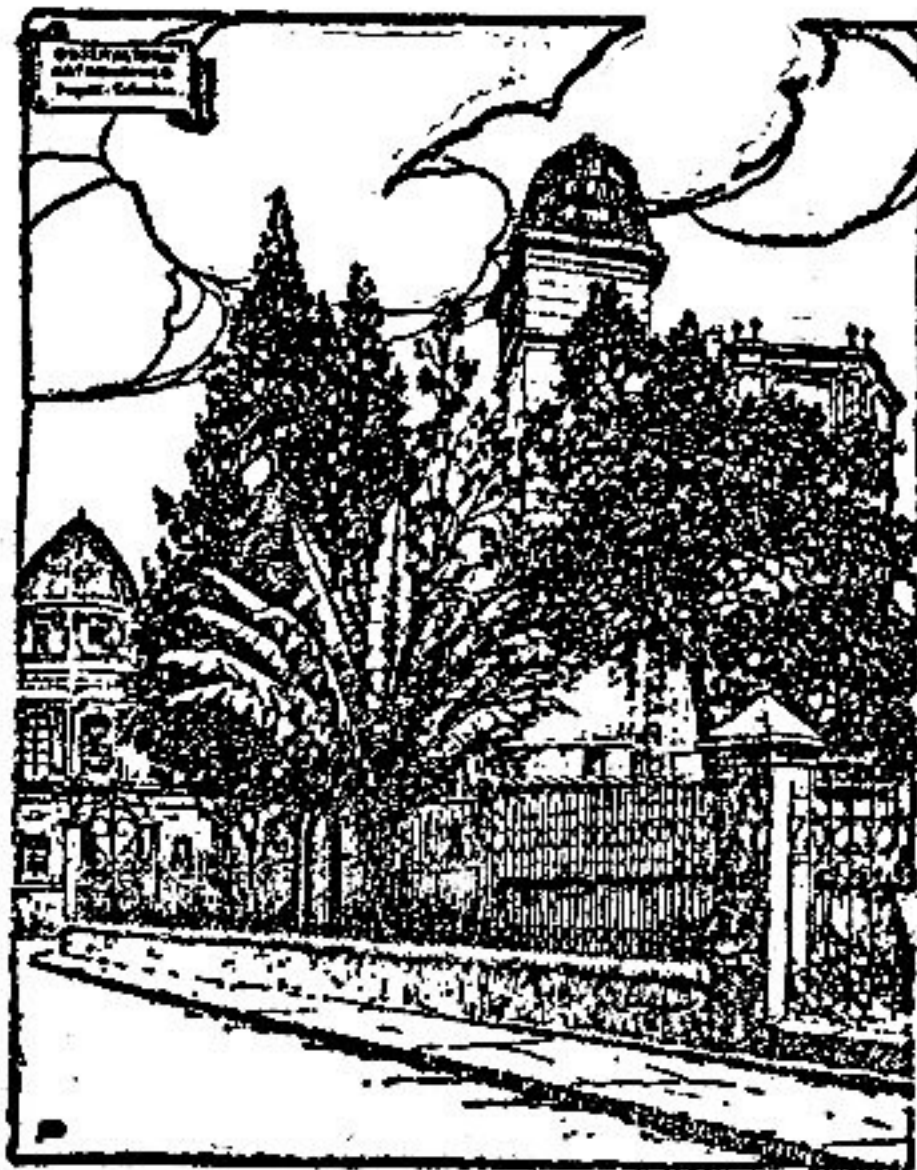
R. 11. 834

BIBLIOTECA ALDEANA DE COLOMBIA

RETORICA Y POETICA

POR

JOSE MANUEL MARROQUIN



SELECCION SAMPER ORTEGA DE  
LITERATURA COLOMBIANA

Editorial Minerva, S. A.  
1935

## DON JOSE MANUEL MARROQUIN

A riesgo de cerrarme todas las puertas que suele abrir entre nosotros la fraternidad política, declaro que nunca he sentido fervor por las grandes figuras del partido liberal... ni por las que venera el partido conservador. Las hay en uno y otro campo que me cautivan por su inteligencia, su rectitud o su patriotismo: pero nunca ganaron mi admiración, ni siquiera mi respeto, aquellas cuyo mérito estriba en ser paladines de su causa. Era tan señalada mi familia paterna en uno de los campos, cuanto la de mi madre en el opuesto; de modo que entre los amigos de mi casa figuraban no sólo partidarios sino también adversarios políticos de mi padre y de mis tíos. Recuerdo haber oído contar que uno de ellos, perseguido por los sabuesos de Aristides Fernández, ministro de guerra del señor Marroquín en la época de más enconada bandería, pudo escapar de ellos escondiéndose donde no era presumible que nadie le fuese a buscar: en casa del propio señor Marroquín. En la mía, pues, no se hablaba nunca de política, profesión a que siempre he tenido un asco instintivo y cordial. En consecuencia, mi añeja afición a la lectura pudo enseñarme a admirar la inteligencia de un Núñez, un Caro, un Martínez Silva, un Marroquín, antes

que me hubiese tocado oír declamar contra ellos a los oradores políticos de la otra parcialidad.

He consignado las anteriores líneas autobiográficas para que se tomen en su valor mis conceptos sobre hombres como don José Manuel Marroquín, tan agria e intensamente discutidos en política, que resulta herético, desde el punto de vista liberal, no ya encariñarse (como me ha sucedido a mí) con su excelsa figura literaria, sino aun siquiera reconocerles ingenio y originalidad. Créanmelo o no los conservadores y cóbrenmelo o no los liberales, yo declaro que al presidente Marroquín—como a otras figuras de su mismo partido—no he podido apreciarlo colocándome para ello en campo distinto del literario, porque me lo impide la verdadera devoción que profeso al autor de «El Moro» y de «La Perrilla». Cedo, pues, la palabra a los doctores José Joaquín Casas y Luis López de Mesa, quienes pueden dar al lector una idea de cómo se juzga a Marroquín, según se le mire desde uno u otro campo.

De José Joaquín Casas: «No sé por qué misterioso designio, de esos que desconciertan los cálculos humanos, tocó al señor Marroquín, como quien dice, al más benévolo de los hombres, al colombiano más ajeno a las luchas y manejos de la política, al que no conoció la ambición de mando, al que hizo del ejercicio de la caridad una profesión, gobernar la república en los días más turbulentos y calamitosos de nuestra historia; como si siendo demasiada para un mortal... *trop pour qui doit mourir*, en expresión de Lamartine, la felicidad estudiosa, la amena laboriosidad, entre letra-

da y campesina, entre académica y labriega, en que había vivido lo más de sus años, hubiera debido pagarla con inauditas contradicciones, como si la fe y la confianza en Dios, el amor al prójimo, la ecuanimidad y la templanza, y todas aquellas virtudes de que fuera apologista doctrinario y modelo vivo en una larga serie de pesares domésticos, hubieran debido ser sometidas en la vida pública al crisol de terribles y no imaginadas pruebas; como si en fuerza de cierta arcana ley de reparación, que para satisfacer por ciertos delitos sociales exigiera el ho'ocausto de víctimas no contaminadas con ellos, cumplierse al colombiano pacífico por excelencia expiar en su persona una centuria de contiendas civiles. Hombre de arraigadas convicciones de las que se mostró siempre celoso defensor y propagandista, y muy caracterizado miembro de un partido político era sin embargo, por su índole, profesión y festivo talento, bienquisto de todos los partidos. Desencadenadas las pasiones con estrépito de guerra civil inminente, muchas voces llegaron hasta su retiro, en demanda de su intervención conciliadora. Sorprendido con tal novedad y como azorado en su modestia, no cedió a tan angustiosos llamamientos sino con la esperanza de lograr mediante sus esfuerzos el beneficio inmenso de la paz, y cuando se hubo persuadido de que su apartamiento mismo de las contiendas políticas y el ascendiente que tal circunstancia y su innata benevolencia le granjeaban entre todos los colombianos le ponían ahora en la obligación ineludible de sacrificarse al bien público... Fue el señor Marroquín en la mayor fuerza de la palabra un hombre representativo; y lo

fue de una raza y clase, de que por desdicha no sobreviven muchos ejemplares, de gentilísimos caballeros que, chapados a la antigua y penetrados hasta los tuétanos del espíritu de la patria vieja, se hallaban muy bien dispuestos para recibir cuanto de más selecto y verdaderamente progresivo pudieran comportar los tiempos nuevos; hombres de gran carácter, sinceros hasta la ingenuidad, leales hasta el sacrificio, más cuidadosos del fondo que de las apariencias, acostumbrados a decir la verdad, tan graves como festivos, capaces de convertir en cualquier momento su sencillez en heroísmo, provistos de sólida, sino siempre muy variada cultura, adquirida con profundos estudios en medio del sosiego colonial, hechos lo mismo a las asperezas del campo que a las vigiliadas del pensamiento, y en quienes el amor a la tradición corría parejas con el anhelo por adelantos de toda especie».

De Luis López de Mesa: «El señor Marroquín (18-27-1908), hijo espiritual de la literatura picaresca española, llegó inesperadamente al poder, anciano ya, mediante el sistema de adopción política, un poco a la manera del imperio romano, que quiso implantar la escuela del doctor Núñez; dejése llevar y traer como una carta humilde de naipes por el círculo conservador revolucionario de entonces, y cuando vióse y hallóse bien en la primera magistratura alzó la cabeza, al ejemplo de un Sixto V, rióse de sus antiguos consejeros, de los liberales en armas, de las leyes humanas y divinas, fusiló, despiadado, unos cuantos, después de prometer que no lo haría, sin interrumpir su sueño ni su leal digestión de pedagogo y campesino. El doctor

Núñez había creído en algunos hombres, el señor Caro siquiera en sí mismo, ahora «El poder generador de los principios» cayó en manos del que no creía en nadie, ni aún en él. De esta manera apareció al fin el fruto sazonado de un error fundamental. Aquel anciano venerable que había sido por lustros y décadas hermano de San Vicente de Paúl, discreto e ingenioso de trato, suave y fino de maneras, erudito en arte, adorno de la hidalguía bogotana, de la Congregación de San José y correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, parece que tenía eclipses del sentido moral, esa emotividad normativa en la conducta y en el juicio de las acciones humanas, baluarte de la sociedad y del espíritu. Cuéntase que en las horas de estupor nacional en que un grupo de estadistas y negociantes norteamericanos, franceses y panameños desgajaron el itismo del hogar común y mientras hervía en la capital de la república la muchedumbre agolpada en demanda de una acción de dignidad y de presencia siquiera fuese ineluctable el sacrificio e inútil toda hazaña, llegóse al Palacio de San Carlos un caballero de la buena sociedad que tenía expedita la entrada a él: el Salón Amarillo estaba lleno de gentes que esperaban la opinión del primer magistrado de la república en peligro; deslizóse hacia uno de los corredores y vio un par de ojillos vivaces y una voz a la sordina que le llamaba. «Entra le dijo. He ordenado decir a esa gente que no estoy aquí, para que no nos interrumpen y molesten. Vamos a ensayar la comedia». La comedia era un sainete gracioso que estaba preparando para una tertulia familiar. ¿Sería el caso de que la historia revi

sara este proceso en busca de una patología recóndita? Aquí hay, probablemente, un corazón enfermo en que la melancolía hereditaria se revelara por estados de escepticismo moral y mudez invencible de los sentimientos».

\* \* \*

He dicho ya que no quiero juzgar al señor Marroquín situándome en terreno distinto del literario: pero mi conciencia de colombiano y mi orgullo de bogotano se resisten a estampar sin glosa alguna el comentario de López de Mesa, tan impropio de la ponderación y el equilibrio característicos de este pensador. En el magnífico estudio sobre la cultura colombiana, de donde he tomado sus conceptos sobre el señor Marroquín, no se explica la anécdota del ensayo de la comedia. Quiero creer que el filósofo antioqueño, sintiendo su corazón en añicos al reestudiar la desmembración de la patria, se descargó en su dolor de patriota—cual la nube en el pararrayo—sobre el infortunado gobernante en cuyo tiempo se cumpliera tamaña desgracia. Porque la anécdota a que me refiero, para tener el más remoto viso de realidad, presupondría en el señor Marroquín, aparte de una inconsciencia casi mineral, la certidumbre de que por sus venas no corrió jamás un sólo glóbulo de la sangre de los Nariños y Ricaurtes a quienes debemos, no sólo la libertad de Colombia, sino el señorío que es peculiar a Bogotá.

\* \* \*

Existe un retrato de don José Manuel Marroquín en que el viejo aparece con un sobretodo de seda puesto

al desgaire, de manera que a primera vista se diría la toga que visten los profesores de las tradicionales universidades inglesas para entrar a su cátedra. A través de la barba y el crecido bigote que ocultan sus labios, se alcanza a adivinar una sonrisa que se dijera que confirma el brillo de los ojos.

Así es el único recuerdo que tengo yo de don Manuel: un recuerdo vivísimo, fijo, invariable, que se remonta a los primeros años de mi vida. Le veo en actitud de bajar del coche presidencial—¡un coche entonces!—cuando iba de visita a casa de su sobrina y mi tía doña Ana Ortega de Osorio. Poco me importaba entonces el señor Marroquín: atraíanme muchísimo más el coche y el gendarme que acompañaba al presidente. Pero hoy, después de haber estudiado la figura literaria de ese gran señor de las letras, reconozco que el retrato y mis recuerdos concuerdan a maravilla con el concepto que me he formado de esa compleja personalidad, mezcla de hidalgo español y de «sir» inglés, de ingenio y de erudición, de regocijo por la vida y de santo temor por la muerte.

Hablan mucho sus biógrafos de dos aspectos en apariencia contrapuestos de la personalidad de don Manuel: la melancolía y la burla. Es por ello que para mí en el señor Marroquín existió el regocijo por la vida: sólo los melancólicos pueden escanciar los íntimos deleites del placer que nos brinda recordar un dolor y del dolor que nos causa experimentar un placer; sólo así se vive con toda conciencia cada minuto, se paladea cada sensación, se adquiere ese agradable escepticismo que permite valorar las cosas y las ideas en lo que tienen de cómico

y divertido; de ahí lo que pudiéramos llamar el sentido de la caricatura, tan fino en Rendón como dibujante de formas y en don Manuel como dibujante de conceptos. No lo digo por sus «Estudios sobre la historia romana», donde es la enormidad del contraste lo que nos mueve a risa; lo digo por mil toques dispersos en sus escritos *serios*, de una sutileza tan extraordinaria, que hay que conocer a fondo la época para no pasarlos por alto; lo digo por lo que don Manuel ha sobrevivido en sus descendientes, en quienes los hechos que hieren la sensibilidad general de una determinada manera se reflejan con aspectos de penetración y de síntesis que nos desconciertan.

No sólo en don Manuel, sino por lo común en todos los hombres educados a la española, el santo temor a la muerte sirve de eje al sentimiento religioso, que de esta manera viene a resultar un poco utilitarista. En el más allá esperan el premio o el castigo eternos, y las acciones del hombre tienden a merecer ese premio o a eludir ese castigo. Nosotros no comprendemos bien a las claras ese maravilloso concepto que los ingleses, sean de la secta que fueren, tienen del Creador: «Dios es amor». Nuestra religión no ha cristalizado por ley natural a la manera de la humedad que se convierte en gota de rocío, sino que fue forjada, con fuego y martillo, en el yunque de la Inquisición. Hay razas donde la muerte es el último episodio de la vida; en la nuestra, la vida no es sino un prólogo de la muerte.

Con un poco de buena voluntad cualquiera de nosotros puede encontrarse en don Manuel Marroquín: lo que significa que, por lo menos para los bogotanos, don

Manuel resulta prototipo por muchísimos aspectos. Del mismo modo, dentro de la pléyade del Mosaico, no es don Manuel la más brillante figura, pero sí la que cifra las cualidades que en grado más o menos eminente caracterizaron a las restantes; aparte, desde luego, haber sido sin disputa el más importante de todos desde el punto de vista literario. Está muy por encima, en cuanto a preparación intelectual, del emotivo y fascinador Vergara y Vergara, del fogoso e infatigable Samper, del reposado Quijano Otero, del chispeante Manuel Pombo, de los ingeniosos Carrasquilla y Silva, de los desgarrados Guarín y Díaz. Sin embargo, Marroquín no alcanzó en su tiempo la misma popularidad, porque era del grupo el que tomaba más a lo serio las letras y el que fue más en serio tomado por la vida.

\* \* \*

No sé si he podido definir el don Manuel Marroquín que yo siento. Intentaré ahora, de acuerdo con las normas que me he impuesto para todas estas líneas preliminares, bosquejar a grandes rasgos su vida.

Nació en la fecha clásica de Bogotá, el 6 de agosto, de 1827. Fueron sus padres don José María Marroquín y doña Trinidad Ricaurte, hija ella de don Bernardino Ricaurte y doña Dolores Nariño, de quienes le venía a don Manuel sangre de próceres.

Debilitada doña Trinidad, acaso por el nacimiento de don Manuel, padeció frecuentes ataques de melancolía en que le daba por huír hacia los más soledosos rincones de la hacienda y deambular sola por ellos; para no contrariarla limitábanse sus familiares a seguirla de le-

jos con el objeto de prevenir todo peligro. Pero una noche de fines de 1828 la triste castellana de Yerbabuena, la Ofelia de nuestros Andes, salió sin ser vista de la casa y, a poca distancia de ella, en un potrero de los que inunda frecuentemente el río cayó de bruces entre dos mogotes donde, sin poderse valer, a causa de su misma debilidad, perdió la vida. Afectado hasta lo sumo por el trágico suceso, don José María Marroquín, murió dos años después, y el huérfano hubo de crecer, por tanto, en manos de unas tías entregadas por completo a Dios, en el brumoso ambiente de aquella casona poblada de tristezas y de oraciones, al modo de esos legendarios castillos medioevales que se arruinaron esperando por años y por años a que su dueño regresase de alguna cruzada a Jerusalén. De aquella mística y dolorosa niñez, de aquellos atormentados recuerdos surgió, como lo anota Pombo, el espíritu de don José Manuel «tocado de viejo, si nó de muerto, melancólico de puertas adentro, barrido de toda fe y de toda ilusión en las cosas de este mundo, prodigiosamente incapaz de pasión, a usanza de espíritu puro; y al mismo tiempo disfrazado perpetuamente de sonrisas y de chistes como un elegante ataúd cubierto de flores».

La primera enseñanza que recibió don Manuel fue el ejemplo de su tío don Juan Antonio Marroquín, personaje de gran interés y del cual nos ha dejado aquél una semblanza encantadora. Más así que cumplió los diez años sus tías lo consignaron para que aprendiese latinidad en manos de don Mateo Esquiaqui. Huído del colegio, porque no resistía los rudimentarios sistemas pedagógicos de entonces, entró al seminario en 1840 y

seis años después a San Bartolomé, donde estudió jurisprudencia bajo la rectoría del doctor José Ignacio de Márquez, bien que no llegó a graduarse, porque una epidemia de cólera morbo puso en fuga a los habitantes de Bogotá el año mismo que don Manuel terminaba sus estudios. En 1851 fundó el famoso colegio de *Yerbabuena* con la cooperación del presbítero don Luis Lizarralde y del señor José de la Cruz Restrepo. De aquellos años arrancan tanto su orientación definitiva en la vida, pues a la enseñanza la consagró casi por entero, como su fama literaria, porque «La Perrilla» es de 1851. Fue también hacia esos años (1853) cuando contrajo matrimonio con doña Matilde Osorio.

Alternando sus labores educativas con las literarias, transcurrían en medio de las luchas que caracterizaron la segunda mitad del siglo pasado las horas del señor Marroquín. Desde el año 58 habían comenzado a reunirse los contertulios del Mosaico, entre los cuales el señor Marroquín ocupaba, como he dicho atrás, el sitio de mayor prestancia intelectual. Años después le tocó ser fundador de la Academia Colombiana de la Lengua, correspondiente de la Española, en unión de los señores Caro y Vergara y Vergara. El acuerdo que autorizó la fundación de las academias filiales lleva fecha del 24 de noviembre de 1870, y la primera reunión de la colombiana se verificó a las 11 de la mañana del día 10 de mayo del año siguiente, en la casa del autor de «Las Tres Tazas», situada en la carrera Túquerres, número 1. Don José Manuel Marroquín fue el primer secretario de nuestra Academia.

Rector de la Universidad Católica en 1883, y del Co-

legio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de 1887 a 1890, se retiró Juégo a su hacienda de Yerbabuena con ánimo de acabar allí sus días. Pero otra cosa había dispuesto el destino, y en 1898 hubo de encargarse del Poder Ejecutivo en su carácter de vicepresidente mientras subía a Bogotá el doctor Sanclemente. Subió éste en efecto, pero para volver a bajar en seguida a otro clima más propicio a su salud. La época era excepcionalmente revuelta. La guerra se había desencadenado desde octubre de 1899. Una buena parte de la opinión pública hacía responsable de tantas calamidades al gobierno y a la dislocación a que daba lugar la circunstancia de que el presidente no residiese en Bogotá, y el miedo, el chisme y el odio señoreaban la ciudad y el país.

En tal situación, el señor Marroquín se encargó nuevamente del poder en 31 de julio de 1900 mediante un golpe audaz e imperdonable, según los unos, por un acto sobrehumano de sacrificio, según los otros, pero de todos modos no por ambición, pues un momento tan crítico mal podía brindar halagos, sino muy por el contrario, toda suerte de contrariedades, a quien entrase a luchar contra la tormenta. Comienza entonces para el señor Marroquín aquella página de su vida en que le denigran con los más terribles dicterios sus enemigos, le abandonan sin lealtad muchos de sus amigos y se despedaza entre sus manos la patria. El senado de 1903 rechazó por unanimidad el tratado Herrán-Hay. El gobierno americano estaba resuelto a abrir de todos modos el canal de Panamá, porque de ello dependía su seguridad en la costa del pacífico, amenazada por la

preponderancia que estaba cobrando minuto a minuto el Japón. En Colombia continuábamos despedazándonos. La situación del departamento de Panamá era imponderablemente delicada y espinosa. ¿Se puede, en justicia, cargar sobre los hombros del mandatario en cuyo tiempo se cumplió la gran desgracia, toda la responsabilidad? Me limito a formular el interrogante, porque creo que una de las tragedias del señor Marroquín es la de que sus actos fueron extensamente comentados de palabra antes de serlo por escrito. De él se ha hablado mucho, se ha escrito poco: y bien sabido es que no se pesan con el mismo rigor los conceptos que tenemos que respaldar con nuestra firma, que los que echamos a volar en el corrillo o en el café.

El eminente escritor don Carlos Arturo Torres, cuya ecuanimidad es axiomática, se refiere en los siguientes términos a esta página de la historia nacional:

«Cuando se debatió en uno de nuestros congresos la cuestión más grave, acaso, que se haya presentado nunca a la representación nacional del pueblo colombiano, tuvimos una revelación de la manera como se forma y modela la mentalidad colectiva en los momentos de las crisis decisivas de las naciones. La fatalidad de las circunstancias, mucho más que la iniciativa de los gobiernos y de las cancillerías, había impuesto un tratado gravísimo con una nación poderosa y absorbente; habría sido preferible que el tratado no se firmase por el representante colombiano, pero estaba firmado; no era ni con mucho todo lo que el patriotismo podía ambicionar, pero era acaso lo más que la dura realidad de las cosas permitía obtener; el deber supremo de la representación nacional no

era el reproche retrospectivo, siempre fácil y siempre estéril, sino la confrontación firme y serena de la situación real ya creada y el buscar dentro de ella la vía que asegurara a la República el «máximum» de ventajas o si se quiere el «mínimum» de males, no era lamentar lo que podía haber sido, pero no era, sino el descubrir, dentro de lo que era, la mejor solución, no deseable, sino posible. Si había lugar a sanciones contra los creadores de la situación (cuestión por demás compleja) quedaba tiempo para imponerlas, pero no se podían gastar en eso los preciosos momentos que la patria reclamaba para su salvación. En el ánimo de los congresales, dicho sea en honor suyo, pesaban sin duda las consideraciones de celo patriótico y de respeto a su concepto del estatuto nacional; pero pensaban más, dicho sea en honor de la verdad, las consideraciones políticas y las pasiones del momento; las primeras hubieran podido en rigor conciliarse y encontrarse al fin un temperamento que armonizara los fueros de la integridad nacional con los intereses eminentes de la otra potencia signataria y la imposición de las circunstancias; las segundas fueron inconciliables e irreductibles. Juzgóse que el desventurado pacto implicaba un interés primordial del gobierno, y se enarboló su negativa como flamante bandera de oposición; para los congresales— todos ellos individualmente personas respetables—la consideración del incalculable mal que podía sobrevenir al país desapareció ante los dictados del odio banderizo; llegaron a imaginarse, por una de esas alucinaciones tan frecuentes en los momentos de exaltación, que el daño que podía resultar de su actitud alcanzaba al presidente

y no a la patria; no se detuvieron a reflexionar que el mandatario, hombre anciano, rico y sin ningunas ambiciones, nada perdería personalmente con ello y que a la República sí podría colocársela al borde de un abismo, exponiéndola a las humillaciones y a la mutilación; procedieron como la tripulación que para hacer mal al capitán hundiese el barco que los llevase a todos, y el mal se consumó». (Idola Fori, página 95 de la edición «Prometeo»).

Anciano, viudo, fatigado, presa de la melancolía que le persiguiera toda la vida, el señor Marroquín se retiró a Yerbabuena en agosto de 1904. Pero sus achaques le forzaron a volver a Bogotá, a bajar a Villeta unas veces, otras a Fusagasugá. De sus labios no salió nunca una queja contra los hombres que lo atacaban. Entre sus labores literarias y sus obligaciones de católico fueron corriendo sus días en el seno de su familia, hasta que el 19 de septiembre de 1908, sentado en una silla a la antigua manera castellana, dejó de existir rodeado por sus amigos, en la casa número 46 de la calle 16.

Si, como creen los indios goajiros, cada vez que se nombra a un muerto su espíritu abandona el reino de las sombras y acude a ver quién le llama, el señor Marroquín no tendrá reposo. De un lado, su nombre sigue siendo blanco de iras políticas, de conjeturas, de sangrientos comentarios. Del otro, su firma se aquilata cada día más en la conciencia colombiana y a medida que se disipan las nieblas de rencor que envuelven los primeros años del siglo, se perfila más nítidamente la

clásica y cervantesca figura del castellano de Yerbabuena

---

Bibliografía de don José Manuel Marroquín:

Tratado de Ortografía Castellana, Tratado de Ortología, Tratado de Métrica, Diccionario Ortográfico, Obras Escogidas, publicadas por «El Tradicionista», El Moro, Entre Primos, Blas Gil, Nada Nuevo, En Familia.

LECCIONES ELEMENTALES DE RETORICA  
Y POETICA

POR

JOSE MANUEL MARROQUIN

Director de la Academia Colombiana de la lengua e individuo  
correspondiente de las españolas de la lengua y de la historia.



## PROLOGO

Los modernos nos inclinamos en demasía a desechar el estudio de todo aquello en que haya de dejarse algo al discernimiento del aprendiz; esto es, el estudio de ciencias, artes, sistemas y doctrinas que no contengan principios y reglas precisos, terminantes, fijos y demostrables, como los de las matemáticas y los de la química o la mecánica; y aquella inclinación nos va llevando a la ignorancia de muchas cosas que nuestros mayores miraron como asuntos dignos de servir de objeto a las especulaciones del ingenio, y como artes o ciencias tan serias e importantes como aquellas cuyos principios y reglas tienen aplicación práctica en el mundo.

La propia inclinación hace que reine hoy la mayor confusión de ideas en orden a la literatura, y que aunque esta progresa, no puedan entenderse los críticos acerca del modo de juzgar las producciones, ni los maestros bandearse para ilustrar a los principiantes.

Poseemos hoy los mejores escritos sobre crítica; y bastaría que poseyésemos los de Villemain y los de Lord Macaulay para que pudiéramos preciarnos de haber aventajado infinito a los antiguos en esta materia; pero tales escritos no son cuerpos de doctrina, ni mu-

cho menos textos de enseñanza. No son más que disertaciones en que ciertos autores han expuesto su dictamen, con mayor o menor acierto, sobre el mérito de los autores cuyas obras han juzgado.

Para formar un cuerpo de doctrina literaria es forzoso ordenar las materias, definir, clasificar y formular preceptos. Así lo hicieron nuestros antepasados, en lo que mira al arte de hablar y de escribir, y del estudio de sus tratados sacaron los contemporáneos que han alcanzado más fama, muchos de los conocimientos a que deben el haberla ganado.

Apenas podrán creer los que hoy condenan como vejeces las antiguas obras de Retórica, que Lamartine, Víctor Hugo y Byron, en cuyas producciones originales no parece hallarse rastro ni vestigio de tales estudios, nutrieron su inteligencia con esas vejeces y ejercitaron y fecundizaron su ingenio y disciplinaron su imaginación con el estudio de los clásicos, hecho por el antiguo método.

Este método consiste en hacer que los escolares se familiaricen con los autores clásicos y que aprendan las reglas que del estudio de los mismos se deducen. Ninguna de las reglas que contienen los buenos tratados de retórica es arbitraria. Cada una es resultado de la observación que se ha hecho de que en determinado punto han procedido de una misma manera todos los autores cuyas obras se leen con placer o con provecho.

Para exponer y para explicar estas reglas, así como para que no falten expresiones propias a los que emiten opiniones razonadas sobre composiciones literarias, ha sido forzoso dar nombre a cada una de las cosas

que pueden ser materia de la crítica o de aquellas reglas; y de ahí viene que en los tratados de retórica se halla abundancia de términos técnicos como se halla en cualquier obra didáctica. Los de la retórica y de la poética hacen quizás enojoso el estudio del arte a los que quisieran adquirir a poca costa los conocimientos que otros no han podido conseguir sino a costa de laboriosas vigiliass; pero el estudio de la literatura resultaría, sin el uso de términos técnicos, mucho más pesado de lo que es, cuando por medio de ellos se evitan la vaguedad, los rodeos y la confusión que serían inevitables si se desterrasen aquellos términos.

Aunque los principios y los preceptos de la retórica fuesen puramente convencionales, su estudio sería siempre necesario, porque sólo él da ocasión para que los principiantes aprendan a juzgar las producciones del ingenio, a distinguir y admirar sus bellezas, a discernir las que son verdaderamente tales, de las falsas y deslumbradoras, a conocer los artificios de que se ha valido siempre el ingenio para realzar sus concepciones y para superar dificultades, y, en fin, para no correr el riesgo de imitar a los escritores ilustres en aquello en que no deban ser imitados.

La imitación viene a ser, en definitiva, lo que guía a un joven que cultiva alguno de los géneros de la literatura; pero la imitación no hará sino descarriarlo si no ha aprendido a distinguir lo que es digno de imitación de lo que es de censura. Ni puede suceder, sino en muy raros casos, que cuando se consagre al cultivo de las letras haya tenido ya a la vista modelos de todos los géneros, y especialmente de aquel en que, sin

que él pueda saberlo todavía, está llamado a ejercitarse con lucimiento. Sólo el estudio teórico del arte puede darle en poco tiempo, y sin gran trabajo, idea completa de lo que es la literatura, y de cuáles son los ramos en que ella se divide.

Por tanto, mientras haya de escribirse; mientras haya de haber quien aspire a ser orador, historiador o poeta; mientras haya necesidad de que se compongan obras de todo género, la habrá del estudio de lo que siempre se ha llamado *Retórica* y *Poética*.

El texto de esta materia, de que más uso se ha hecho en los países en que se habla castellano, ha sido el *Arte de hablar* de Gómez Hermosilla. La severidad con que este autor juzga ordinariamente a ciertos poetas, su parcialidad en favor de algunos y su inclinación a adoptar entre todos los dictámenes y entre todos los preceptos los más rigurosos, los más estrechos y los de más difícil observancia, le ha hecho objeto de amargas censuras y de general aversión; pero cuantos, después de él, han intentado componer textos castellanos de retórica y poética, siguiendo casi servilmente sus doctrinas y su método, han dado testimonio de que él es quien ha conseguido reducir a sistema y exponer con claridad y precisión lo que, antes que él escribiése, se hallaba esparcido en multitud de libros, y lo que, en general, será observado mientras imperen el sentido común y el buen gusto. En una obra como la de Gómez Hermosilla nada importa que algunas doctrinas sean hipotéticas, improbables o exageradas: lo interesante es que a los que la estudian se les dé ocasión de discurrir sobre todos

los puntos que la materia abraza y que la exposición y el método sean lo que deben ser en cualquiera obra destinada para texto. Los que después de estudiarla no hayan de seguir cultivando las letras, no pierden cosa ni gravan su conciencia con vivir persuadidos, v. gr., de que en la tragedia ha de haber rigurosa unidad de lugar; los que sigan dados a estudios o trabajos literarios no tardarán en rectificar, a muy poca costa, opiniones que en la actualidad no sean generalmente recibidas.

En vista de todas estas cosas, nosotros, al intentar la formación de un texto elemental de retórica y poética, hemos juzgado que nada podíamos hacer mejor que reducir a un brevísimo epítome el *Arte de hablar*, no sin alterar varias de las doctrinas que contiene, a fin de acomodarnos a lo que hoy está admitido por la generalidad de los críticos. También nos hemos tomado la libertad de agregar bastantes preceptos y doctrinas de nuestra propia cosecha o de otros autores, y de sustituir varios pasajes citados por Hermosilla, con otros más breves o más oportunos.

Siendo nuestro propósito ofrecer a la juventud un texto de fácil adquisición, y tal, que sin esfuerzo pueda ser aprendido en un año, nos ha sido preciso mostrarnos sumamente parcos en materia de ejemplos ilustrativos de las reglas y teorías expuestas en nuestra obrecilla. A los maestros toca presentarlos abundantes a los que hayan de manejarla.

Habiéndose compuesto y publicado nuestras *Lecciones de Métrica* para uso de la juventud colombiana, sería inútil que en este libro tratásemos sobre la parte material de las composiciones en verso.

## NOCIONES PRELIMINARES

En nuestra alma hay tres facultades: la *inteligencia*, la *voluntad* y la *sensibilidad*.

La *inteligencia* juzga de lo *verdadero* y de lo *falso*; lo *verdadero* es objeto de la *ciencia*.

La *voluntad* elige entre el *bien* y el *mal*; es la fuente de las buenas y de las malas acciones, el *bien* es objeto de la *moral*.

La *sensibilidad* aprecia lo que es agradable o desagradable; se complace en lo que es *bello*, o sea en la *belleza*, y desecha lo que es *feo*; lo *bello*, o sea la *belleza*, es objeto del *arte*.

Hay dos especies de *belleza*: la *belleza física*, que se dirige al alma más particularmente por medio de los sentidos; y la *belleza moral*, que se dirige al alma sin que los sentidos intervengan.

Una estatua, un cuadro, una pieza de música nos complacen halagándonos los ojos o los oídos, y decimos: He aquí una estatua bella, bello cuadro, bella música. Pero también solemos decir: bella demostración, bella acción, cuando leemos, por ejemplo, un razonamiento que nos convence, cuando vemos que se ejecuta un noble acto de abnegación o generosidad.

La belleza física, que es objeto especial del *arte o de las bellas artes*, no se percibe sino por medio de la vista y del oído: las bellas artes no se dirigen sino a estos dos sentidos; la *arquitectura*, la *escultura*, la *pintura*, el *grabado*, el *dibujo* y el *baile* se dirigen a la vista; la *música*, al oído.

Se ha indagado qué es lo que produce en nosotros la impresión propia de la belleza, en estas diferentes artes, y se ha hallado que todas obran por dos medios principales: la *variedad* y la *unidad*, de donde resulta la *armonía*. La belleza física no es, pues, solamente una sensación agradable: para percibirla la sensibilidad obra en unión y de concierto con la inteligencia, que juzga de las relaciones entre los medios y el fin, entre la variedad y la unidad.

\* \* \*

Cuando la palabra, escrita o hablada, tiene por principal objeto servir de expresión a lo bello, hacer resplandecer la verdad, hacer amar el bien, y aun hacer patente la belleza física describiendo lo que el arte nos pone a la vista o hace llegar a los oídos, da nacimiento a ciertas producciones cuyo conjunto constituye lo que se llama la *literatura* o las *bellas letras*.

Así, podemos definir las bellas letras diciendo que son la *expresión de lo bello por medio de la palabra*. La literatura es el conocimiento de las bellas letras.

Se da también el nombre de literatura a cualquier conjunto de obras escritas. Cuando decimos, v. gr., *literatura griega*, designamos todas las obras de autores que han escrito en griego.

Suele llamarse *literato* al que posee los conocimientos que se adquieren mediante el estudio de los autores clásicos antiguos y de los notables de los tiempos modernos.

En un sentido general, la palabra *literatura* comprende todos los escritos, cualquiera que sea el género a que pertenezcan. Así, en la literatura inglesa, v. gr., se comprende todo lo escrito en inglés. En un sentido menos amplio, la palabra *literatura* designa las producciones que van dirigidas a la imaginación y a la sensibilidad, como las poesías de todo género, las novelas y los cuentos.

Aun aquellas producciones que no se dirigen sino al entendimiento, y hasta aquellas que son y que deben ser las más áridas, como los códigos de leyes, pueden quedar incluídas entre las producciones literarias, pues si es cierto que por su sustancia nada tienen que ver con las bellas letras, pueden agradar o desagradar por la forma, esto es, por el lenguaje y por el estilo empleados en ellas.

El conocimiento de las bellas letras supone dos especies de conocimientos: el de las producciones literarias de todos los tiempos y de todos los países, y el de las reglas que han dirigido a los autores de estas producciones.

Lo limitado del entendimiento humano nos hace contemplar *la perfección*, que es aquello a que siempre y en todo aspira nuestra naturaleza, por tres aspectos o en tres formas diferentes. De ahí viene que se nos presenten como separadas las nociones de lo verdadero, lo bueno y lo bello; pero éstas, que parecen tres cosas, son una sola y una misma cosa.

Las letras y las bellas artes deben proponerse el mismo fin que la ciencia y la moral. La ciencia busca la verdad y la demuestra, con lo que satisface la razón; la moral busca el bien y lo enseña, y así guía la voluntad; las bellas artes y las bellas letras buscan la expresión de lo bello, y así hacen amar el bien y la verdad, halagando la sensibilidad.

\* \* \*

Lo bello no se presenta de ordinario en todo su brillo, y cuando se trata de reproducirlo, el artista y el escritor se sienten incapaces de presentárselo a los demás tal como lo conciben o como se les ha presentado. Esta belleza que concebimos y que no alcanzamos a representar, que es la belleza sin mezcla y sin defectos, es el *ideal*.

\* \* \*

*Retórica* es una serie de principios fundados en la naturaleza del hombre, los cuales nos enseñan lo que debemos hacer y lo que hemos de evitar para hablar y escribir de la manera más acomodada al fin que nos proponemos.

*Poética* es el arte de escribir bien en verso. Mas hay que advertir que la poética propiamente dicha, es el arte que mira a la parte sustancial de las composiciones en verso. El arte que concierne a la forma o parte material de ésta se llama *métrica*.

El estudio de la retórica y de la poética no da la facultad de hacer buenas composiciones. Su utilidad consiste en que enseña a juzgar los escritos y comunica ti-

no y discernimiento para imitar a los buenos autores. Enseña también a evitar los defectos en que, como lo demuestra la experiencia, incurren hasta los mayores ingenios, cuando desprecian los recursos y los auxilios del arte.

\* \* \*

Se ha declamado mucho contra los principios y las reglas; pero todo lo que contra ellos se ha dicho, se debe decir solamente contra los principios falsos y las malas reglas.

Los principios y las reglas que recomendamos son resultado de la observación de lo que constantemente y con feliz suceso han practicado los buenos autores.

Al establecerse, v. gr., que en el drama ha de haber unidad de acción, lo que se hace es afirmar que todos los buenos dramaturgos han tratado de dársela a sus producciones, y que a nadie agrada un drama que carezca de ella.

## PRIMERA PARTE

### REGLAS COMUNES A TODAS LAS COMPOSICIONES

Estas reglas son relativas: 1.º, a los pensamientos; 2.º, a las formas bajo las cuales pueden ser presentados; 3.º, a las expresiones con que deben enunciarse; y 4.º, a la coordinación de las cláusulas en que están distribuídos.

#### *De los pensamientos*

*Pensamiento* es todo lo que el hombre quiere comunicar cuando habla o escribe.

Todos los pensamientos que han de entrar en una composición deben ser verdaderos, claros, nuevos, naturales, sólidos y acomodados al tono dominante de la obra.

La *verdad* consiste en que los pensamientos sean conformes con la naturaleza de las cosas.

No siempre ha de exigirse la verdad absoluta. Puede bastar la verdad relativa, que es la conformidad de los pensamientos con las cosas cuales deben ser, admitida cierta suposición.

En las obras históricas y en las científicas se exige verdad absoluta. En novelas y dramas basta la relati-

va. Si un novelista introduce un personaje que no ha existido, y lo hace hablar y obrar como es naturalmente posible que obre y hable, respetará la verdad relativa.

En las composiciones jocosas no siempre se puede condenar la falsedad de los pensamientos.

Puede servir de ejemplo de pensamientos falsos este de Cervantes (*Quijote*, parte I, Capítulo 27): «Y en entrando por estas asperezas, del cansancio y del hambre se cayó mi mula muerta; o, lo que yo más creo, por desechar tan inútil carga como en mí llevaba».

Los pensamientos son claros cuando el oyente o el lector puede entenderlos sin esfuerzo.

Pensamientos profundos son los que inducen a meditar.

No por ser profundo un pensamiento debe dejar de ser claro.

Los pensamientos profundos introducidos oportunamente, hermocean una composición. Los oscuros, los confusos, los embrollados y los enigmáticos, deben desecharse.

Cítase como pensamiento profundo aquel de Virgilio (ocasionalmente traducido por Bello):

«Aleccionado por mi propia pena  
Aprendí a condolerme de la ajena».

Pensamientos nuevos son los que no han sido empleados por nadie; y también los que, habiéndolo sido por alguno, se presentan con forma nueva.

Los que carecen de novedad se llaman vulgares y triviales.

Horacio, teniendo que expresar que todos hemos de morir, dio ejemplo de cómo puede darse novedad al pensamiento más trivial, diciendo: «La pálida muerte toca igualmente a la puerta de la cabaña del pobre y a la de los alcázares de los reyes».

Pensamientos naturales son los que nacen del asunto sobre que versa la composición.

Pensamientos violentos, forzados o estudiados (de los que debe huírse siempre) son los que parecen haber sido hallados con esfuerzo.

Hay también pensamientos agudos, finos y delicados, los cuales pueden agradar si se emplean con moderación y con oportunidad.

Difícil es distinguir bien unas de otras estas diferentes clases de pensamientos. De los finos se puede decir con cierto autor, que son aquellos que no muestran el objeto sino por un punto de vista, a fin de que al lector le quede el placer de adivinar algo.

Pensamientos ingeniosos (que se diferencian poco o nada de los agudos) son los que suponen en quien los emplea la facultad llamada penetración.

El exceso de ingeniosidad en los pensamientos los hace llegar a ser sutiles o alambicados, y por consiguiente oscuros.

Ejemplo de pensamiento natural, tomado de Garcilaso (Egloga III):

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

Aquí todo es natural y aun fácil; pero aquello de *más sabrosa que la fruta del cercado ajeno*, es, además, ingenioso.

El mismo poeta (Egloga I) hace decir a un pastor, hablando de su rival:

«Y, cierto, no trocara mi figura  
Con ese que de mí está riendo;  
¡Trocará mi ventura!»

Esto es natural y fino.

Delicado y natural es aquello de Virgilio en su Egloga III:

«Tírame una manzana Galatea  
jugando, y en los sauces va a esconderse,  
y déja, antes de entrar, que yo la vea».

De lo profundo, fino y delicado ofrece un ejemplo el mismo Virgilio (*Eneida*, libro IV), cuando dice que Dido, atravesado ya el pecho, levanta los moribundos ojos,

«Busca en el cielo luz, y al verla gime».

Veamos un ejemplo de pensamiento sutil, tomado de la Egloga *Tirsis*, de Francisco de la Torre:

«Las aguas aumentaba  
con las que derramaba

*Tirsis* cuitado, de quien es temida,  
más que la muerte, su cansada vida,  
cuya probada y rigurosa suerte  
le acrecienta la vida por la muerte».

Que Tirsis teme más su cansada vida que la muerte, es pensamiento sutil. Que su suerte le acrecienta la vida por la muerte, es alambicado.

Pensamientos sólidos son los que prueban lo que el autor intenta. Los que no lo prueban se llaman fútiles.

Ejemplos de pensamiento fútil. Un escritor, queriendo persuadirnos de cuánto debemos contener nuestra lengua, alega por razón que ella está en parte muy húmeda, y fácilmente se desliza; y para demostrar que conviene oír mucho y usar con circunspección de la lengua y de los ojos, da la razón siguiente: «La naturaleza puso puertas a los ojos y a la lengua, y dejó abiertas las orejas para que a todas horas oyesen».

Los pensamientos son acomodados al tono dominante de la composición en que se introducen, si en las destinadas a agradar, esto es, a producir impresiones apacibles, son bellos; en las de tono elevado, sublimes, y en las jocosas, graciosos, chistosos, etc.

Pensamientos bellos son los que producen una sensación apacible, semejante a la que nos causa la vista de un objeto físicamente hermoso.

Todo pensamiento ha de ser bello, en su género, cualquiera que sea la clase a que pertenezca.

Sublimes son los que sobrecogen y arrebatan el ánimo con una admiración semejante a la que excita la contemplación de las escenas grandiosas o terribles de la naturaleza.

Cítanse como pasajes sublimes, entre otros muchos, el *Sea la luz* del Génesis; el *Y enmudeció la tierra en su presencia*, del libro de los Macabeos, con relación a

Alejandro Magno; el de Homero (*Ilíada*, libro XVII) cuando hace decir a Ajax:

«Líbra ya, padre Jove, a los Aquivos de niebla tan oscura, haz que veamos sereno el cielo, y a la luz del día destrúyenos a todos, si te place».

Llámase pasaje sublime aquel en que se acumulan varios pensamientos sublimes.

### *Formas de los pensamientos*

Las formas de los pensamientos se reducen a cuatro clases:

- 1.ª Las que empleamos para dar a conocer los objetos en sí mismos;
- 2.ª Las que usamos para comunicar simples raciocinios;
- 3.ª Las que sirven para expresar los movimientos de las pasiones;
- 4.ª Las que pueden convenir para presentar los pensamientos con cierto disfraz o disimulo.

De esta clasificación resulta que *formas* son las varias modificaciones que reciben los pensamientos de la imaginación, de la razón, de la situación moral y de la intención del que habla.

Las de la primera clase son la descripción y la enumeración.

La descripción científica de un objeto, nada tiene que ver con la de que vamos a tratar. Esta ha de contener en sí alguna belleza y ha de ser capaz de herir la imaginación.

*Descripción.*—La de objetos materiales, la de hechos o sucesos pasados o futuros, ya verdaderos, ya fingidos, la de una época de tiempo y la de edificios, sitios y paisajes, han de ser verdaderas y animadas.

La de una persona ha de ser también exacta; pero quien trata de hacerla ha de saber elegir los rasgos propios para caracterizarla, y omitir todo lo que no sirva para distinguirla de las demás personas.

La de una persona ficticia, tal como una virtud personificada, ha de componerse de rasgos que verdaderamente convengan al objeto descrito.

Hácese también descripciones de las cualidades morales de un individuo y de las de una clase entera. Estas descripciones, que han de tener las cualidades que en todas se exigen, no pueden hacerse sin conocimiento práctico y profundo de los hombres y de todos los móviles que pueden obrar en su ánimo.

La descripción de seres abstractos, que ha de ser verdadera y concisa, consiste en una exposición de los efectos que se atribuyan al objeto descrito y de las causas que se asignen: éstas y aquéllos han de serle peculiares.

*Descripción de seres materiales.* La cama que dieron a Don Quijote en la venta «sólo contenía (dice Cervantes) cuatro mal lisas tablas sobre dos no muy iguales bancos, y un colchón que en lo sutil parecía colcha, lleno de bodoques, que a no mostrar que eran de lana por algunas roturas, al tiento en la dureza semejaban de guijarro; y dos sábanas hechas de cuero de adarga, y una frazada cuyos hilos si se quisieran contar, no se perdería uno de la cuenta».

El caballo impaciente  
del freno y del reposo,  
se indigna, escarba el suelo polvoroso,  
impávido, insolente,  
demanda la señal, bufa, amenaza,  
tiemblan sus miembros, su ojo reverbera,  
enarca la cerviz, la alza arrogante,  
de prominente oreja coronada;  
y al viento derramada  
la crin luciente de su cuello enhiesto,  
ufano da, en fantástica carrera,  
mil y mil pasos, sin salir del puesto.

(Olmedo, *Oda al General Flórez*)

Y luégo sobrevenga  
el juguetón gatillo bullicioso,  
y primero medroso,  
al verte, se retire y se contenga,  
y bufe y se espeluce horrorizado;  
y alce el rabo esponjado,  
y el espinazo en arco suba al cielo,  
y con los pies apenas toque el suelo.

(Fr. Diego González, *El Murciélago alevoso*).

Inclinando la espada,  
tu brazo triunfador parece inerme;  
terciado el grave manto, la mirada  
en el suelo clavada:  
mustia en tus labios la elocuencia duerme.

(Miguel Antonio Caro, *A la estatua de Bolívar*).

Descripción de sucesos pasados. Melo describe así la marcha del ejército castellano sobre Monjuich:

«A la señal del clarín empezó a moverse el ejército, que, tendido por toda la campaña, presentaba a los ojos la más hermosa visión. Tremolaban los plumajes y tafetanes vistosamente, relucían con reflejos los pechos en los escuadrones, oíanse mover las tropas de los caballos con destemplado rumor de las corazas; los carros y bagajes de la artillería, ordenados en hileras a semejanza de calles, figuraban una caminante ciudad populosa; las cajas, los pífanos, trompetas y clarines despedían todo el temor de los bisoños, dando a cada uno nuevos bríos y alientos; el orden y reposo del movimiento del ejército aseguraba el buen suceso de la empresa; y el coraje de los soldados prometía una gran victoria».

De sucesos futuros o imaginados. Cicerón, en la cuarta Catilinaria, pinta el incendio de Roma por los conjurados, que no llegó a verificarse, en los términos siguientes:

«Me parece que veo a esta ciudad, la lumbrera del orbe, alcázar de todas las naciones, ardiendo de repente por todos lados, y arruinándose; mi imaginación me presenta montones de míseros ciudadanos insepultos entre las ruinas de la patria; y estoy mirando el semblante furioso de Cetego, loco ya de alegría al veros a vosotros degollados».

Descripción de una época de tiempo, que no es sino la de lo que en ella pasa:

«Al volver ascendiendo por los tortuosos senderos de la ribera, la noche estaba engalanada con todos los es-

plendores del estío. Las espumas del río tenían una blancura brillante y las ondas mecían los cañaverales como diciendo secretos a las auras, que venían a peinarnos los plumajes. Los remansos no sombreados del río reflejaban en su fondo temblorosas las estrellas; y donde los ramajes de la selva de una y otra orilla se enlazaban, formando pabellones misteriosos, el fondo sombrío reflejaba la luz fosfórica de las luciérnagas errantes. Sólo el zumbido de los insectos nocturnos turbaba aquel silencio de los bosques soñolientos..

(Jorge Isaacs, *María*)

De un fenómeno de la naturaleza. La siguiente de una erupción del Vesubio, es, a juicio de Hartzenbusch, «de lo mejor que tenemos en castellano»:

«Suenan un rumor confuso en la caverna de la gran montaña, sale humo espeso por su boca, le agita el aire, y esparce oscuridad y fetor por los campos vecinos; se aumenta el estruendo, revienta el monte, y entre una espesa lluvia de ceniza ardiente que cubre la atmósfera y sepulta en tinieblas a la populosa Nápoles, con estampidos y relámpagos, sale una columna altísima de fuego arrojando al aire enormes piedras candentes, que se precipitan a los valles; brama impetuoso el viento, se altera el mar, tiembla la tierra, inflámase por todas partes el monte y derrama torrentes de agua entre las lavas que desde su altura bajan ardiendo al mar, abrasando y reduciendo a cenizas los árboles, las mieses, los edificios, las ciudades, que al pasar aniquila o sepulta: irritados los elementos, anun-

cian el estrago final del mundo, y en un solo momento desaparecen naciones enteras».

(Moratín, *Viaje a Italia*)

Descripción del exterior de una persona verdadera o fingida.

He aquí la que hace Cervantes de sí mismo, imaginando que la escribe al pie de su retrato:

«Este que veis aquí de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada, las barbas de plata, que no há veinte años fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, el cuerpo ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas... éste digo, es el rostro del autor de la *Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*».

(Prólogo de las *Novelas ejemplares*).

El mismo Cervantes describe así el exterior y ademán de un escritor pensativo: «Muchas veces tomé la pluma para escribilla (la prefación), y muchas la dejé por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, etc.»

Ejemplo de descripción de persona ficticia. Veamos ésta de la Envidia, hecha por Ovidio (Libro II de las *Metamorfosis*):

«Pálido rostro, cuerpo descarnado  
atravesada vista, negro diente,

hiel en el corazón, lengua bañada  
 en veneno mortal, risa ninguna;  
 sino cuando se goza y se sonríe.  
 en ver ajenos males y dolores».

Ejemplo de la descripción de las cualidades morales de un individuo. Cervantes (*Quijote*, cap. 13. parte I) describió así la de Crisóstomo: «Fue único en el genio, solo en la cortesía, extremo en la gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza, y finalmente primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo, en todo lo que fue ser desdichado».

Ejemplo de descripción de las cualidades morales de una clase entera: «Los vanagloriosos, dice don Francisco Quintana (*Hipólito y Aminta*), son aquellos a quienes el viento de la jactancia levanta sobre sí mismos; los que procuran que injustamente los veneren; los que favorecen a los aduladores; los que quieren enseñar, cuando para sí no saben; los que intentan ser tenidos por doctos en lo que no entienden; los que se huelgan de que se crean de ellos cosas grandes; los que en las palabras son tan graves, que se escuchan; los que son en prometer veloces, y en dar limitados, etc».

Ejemplo de una descripción de sér abstracto:

«La gloria, dice Cicerón (*Oración Pro Marcelo*), es una brillante y muy extendida fama que el hombre adquiere por haber hecho muchos y grandes servicios, o a los particulares, o a su patria, o a todo el género humano».

*Enumeración.*—La enumeración es una serie de objetos o de ideas concernientes a un mismo asunto, que el escritor enuncia.

Ejemplo de simple enumeración. He aquí la de las circunstancias que favorecen a un escritor, hecha por Cervantes cuando se hallaba en una cárcel, *donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido tiene su habitación*: «El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas».

### *Paralelos*

*Un paralelo* es una especie de descripción que se hace comparando a una persona con alguna otra, esto es, oponiendo a cada cualidad o circunstancia de la una, alguna cualidad o circunstancia de la otra, para hacer notar las semejanzas y las diferencias que haya entre las dos. Mucho puede ayudar esta comparación a hacer interesante y exacta la descripción de las personas; pero quien la hace ha de cuidar de no incurrir en el error en que han caído muchos autores de paralelos, que, no contentándose con señalar las semejanzas y los contrastes reales que pueden observarse en los dos personajes, se empeñan en no dejar en ninguno de ellos cualidad o circunstancia alguna sin oponerle otra. Este empeño da ocasión a que en los paralelos se ocurra a ingeniosidades, a rebuscamientos y sutilezas opuestos al buen gusto y casi siempre a la verdad.

En segundo lugar, hay formas de pensamiento propias del que raciocina o discurre.

No se trata aquí de las formas lógicas del raciocinio. Trátase de las formas oratorias que emplea para presentar sus pensamientos un hombre que se propone instruir a los demás o exponer sus opiniones, más bien que conmover.

*Antítesis.*—Significa contraposición. Consiste en contraponer ideas opuestas.

Ejemplo tomado de Arguijo:

«¡ Oh variedad común, mudanza cierta!  
¿Quién habrá que en sus *males* no te *espere*?  
¿Quién habrá que en sus *bienes* no te *tema*?».

*Concesión.*—Consiste en conceder o admitir como cierto algo que parece nos convendría negar.

Veamos un ejemplo tomado de una composición festiva de Lupercio de Argensola:

«Yo quiero confesar, don Juan, primero,  
que aquel blanco y carmín de doña Elvira  
no tiene de ella más, si bien se mira,  
que el haberla costado su dinero;

Pero también que me confieses quiero  
que es tanta la *verdad* de su *mentira*,  
que en vano a competir con ella aspira  
belleza igual de rostro verdadero».

*Epifonema.*—Significa exclamación final, y se llama así la reflexión que colocamos al fin de un pasaje.

Virgilio, recapitulando los motivos que tenía Juno para oponerse al establecimiento de Eneas en Italia, concluye con esta sentenciosa reflexión;

«¡Tan alta empresa y tal difícil era fundar de Roma el poderoso imperio!»

*Amplificación.*—La hay cuando extendemos un pensamiento, presentándolo por diferentes aspectos, para imprimirlo con más fuerza en el ánimo o para exonerarlo.

*Gradación o clímax.*—Consiste en presentar una serie de ideas en progresión ascendente o descendente.

Ejemplo de Cicerón: «Nada tratas, dice a Catilina, nada maquinas, nada piensas que yo no sepa, no vea, no adivine». Aquí hay, como se ve, dos gradaciones.

*Paradoja.*—Consiste en ofrecer unidas y amalgamadas cosas inconciliables o contradictorias.

Boileau habla de la *estéril abundancia* de ciertos escritores.

Valdivieso llama al tiempo:

«*Aquel avaro franco y joven viejo*»

Otro ejemplo de Bartolomé de Argensola:

«Este que llama el vulgo estilo llano encubre tantas fuerzas, que quien osa tal vez acometerle, suda en vano.

*Y su facilidad dificultosa también convida y desanima luego, en los dos corifeos de la prosa*» (1).

---

(1) Demóstenes y Cicerón.

Caro (J. E.), al hablar del *zumbido del silencio*, ofrece otro bello ejemplo de paradoja.

*Semejanza, símil o comparación.*—Consiste en expresar que dos objetos son semejantes entre sí.

Hay símiles que se emplean para probar algún hecho por su analogía con otro, los cuales no deben emplearse en pasajes patéticos.

Otros sirven para ilustrar, hermohear o hacer sensible un objeto.

Ejemplo de los de la primera clase.

Una esfera colocada sobre un plano no lo toca sino en un punto; pero el plano resiste el peso de toda la esfera; el réprobo, en cada instante de su existencia, siente las penas de toda la eternidad.

Don Andrés Bello, describiendo un incendio, ofrece ejemplo de los de la segunda clase:

«Cual león que descuartiza  
descuidada presa hambriento,  
tal encrespado se eriza,  
tal ruge el fiero elemento  
que te reduce a ceniza».

Víctor Hugo (*Cantos del Crepúsculo*) compara a una pobre joven, confiada en su virtud y en la inmortalidad, con el ave, que aun viendo que la rama en que está posada va a desgajarse, canta porque sabe que tiene alas para elevarse al cielo.

Los símiles no deben tomarse de objetos que tengan una semejanza demasiado cercana con el que se quiere ilustrar, ni tampoco de los que la tengan demasiado remota.

El objeto de donde se tome el símil no ha de ser desconocido, ni tampoco de aquellos que sólo los muy instruídos puedan conocer, ni tal que pocos puedan percibir la semejanza.

En composición seria no se han de tomar de objetos bajos o innobles, pues con el empleo de los símiles debe procurarse engrandecer la cosa de que se trata y darle realce o brillo. Contra esta regla pecó Théophile Gautier cuando comparó la luna que brillaba sobre una torre, con un punto sobre una *i*.

Nunca han de acumularse muchos símiles.

*Sentencia* es una reflexión profunda y luminosa que el escritor presenta como sugerida por algo que acaba de decir.

Si es puramente especulativa, se llama *principio*; si se dirige a la práctica, *máxima*; si el dicho es tomado de otro autor, *apoteigma*; si es vulgar *adagio*.

\* \* \*

En tercer lugar, hay formas propias para expresar las pasiones.

*Apóstrofe*.—Consiste en dirigir la palabra, no a los lectores u oyentes, sino a otros objetos o personas.

Don Salustiano Olózaga, enseñando la influencia de los buenos y generosos sentimientos en los triunfos oratorios, exclama de pronto: «¡Oh elocuencia! yo te bendecía porque eras compañera de la libertad; ahora te bendigo doblemente, porque eres hija de la virtud.

*Conminación.*—Dáse este nombre a toda amenaza.  
Ejemplo tomado de Virgilio:

«Véte, pues, y camina en seguimiento  
de esa Italia entre fieros aquilones;  
y surcando las ondas ambicioso,  
Búscas dónde reinar. Mas... sí, lo espero.  
Si algo pueden los númenes piadosos,  
en medio los escollos el castigo  
hallarás de tu bárbara perfidia,  
y a Dido muchas veces por su nombre  
en vano llamarás. Abandonada,  
yo te perseguiré, de humosa tea  
la mano armada; y cuando ya la fría  
muerte arrancado de los miembros haya  
el ánima infelice, en todas partes  
tendrás mi sombra pavorosa al lado,  
y así, perjuro, pagarás tu crimen.  
Yo lo sabré en el Orco, y esta nueva  
consolará mis manes afligidos».

*Corrección.*—Consiste en corregir lo que uno mismo acaba de afirmar.

*Deprecación.*—La emplea quien sustituye las súplicas al simple razonamiento.

*Exclamación.*—Es la expresión de un afecto tal como la sorpresa, el temor, la esperanza, la alegría, etc.

*Hipérbole.*—Llámase vulgarmente ponderación o exageración, y consiste en atribuir a alguna cosa cierta

cualidad que le corresponde, pero no en tan alto grado como supone el que habla.

Ejemplo de hipérbole suministra Cicerón cuando dice (*Orat. pro Archi*) que no sólo las fieras, sino hasta las soledades y peñas, son sensibles a la armonía del canto.

*Histerología.*—Consiste en decir primero lo que, según el orden lógico de las ideas, debería decirse después.

«Muramos y arrojémonos en medio de las armas enemigas», hace decir Virgilio a Eneas.

*Optación.*—Es la manifestación de un deseo. Cuando éste es de que a otro le suceda algún mal, la optación toma el nombre de *imprecación*; y el de *execración*, cuando nos le deseamos a nosotros mismos.

*Permisión.*—La hay cuando damos licencia a alguno para que nos haga males mayores de los que ya nos ha hecho.

En las *Geórgicas*, el pastor Aristeo dirige a su madre Cirene un discurso en que se queja de que le haya esta diosa abandonado en sus tristes cuitas, y agrega:

«Si no estás sastifecha, por tu mano  
arránca mis lozañas arboledas,  
cual enemigo, incéndia mis establos,  
la mies destrúye, los sembrados quéma, etc.»

*Prosopopeya o personificación.*—Consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados y corpóreos, a los inanimados, a los incorpóreos y a los abstractos.

Los grados de la prosopopeya son cuatro:



1.º Cuando se dan a objetos inanimados o incorpóreos epítetos que sólo convienen a los animados y corpóreos, como cuando decimos que la ignorancia es atrevida o que la avaricia es insaciable.

2.º Cuando se introducen los inanimados obrando como si tuviesen vida, como se ve en los siguientes versos de la Epístola moral a Fabio:

«La codicia, en las manos de la suerte,  
se arroja al mar, la ira a las espaldas  
y la ambición se ríe de la muerte».

3.º Cuando se les dirige la palabra. Cicerón, hablando del paraje en que mataron a Clodio, apostrofa así a los collados y bosques de Alba: «A vosotros invoco, collados y bosques de Alba, a vosotros os pongo por testigos, etc.» En Racine se halla aquella apóstrofe de Fedra:

«A verte vengo, oh sol, la vez postrera».

4.º Cuando los introducimos hablando ellos mismos, como lo hizo Cicerón poniendo en boca de la patria un discurso dirigido a Catilina y otro al mismo Cicerón.

*Reticencia.*—Consiste en dejar incompleta una frase, sin acabar de enunciar el pensamiento.

Ejemplo:

¡Oh, quién tuviera la robusta vena  
de aquel insigne historiador romano  
que en libros inmortales encadena  
los fieros monstruos del linaje humano!  
Mi lira entonces... Pero no, la pena  
que envilece al león honra al gusano...

*Imposible o adínaton.*—Es una especie de juramento que se hace asegurando que primero se trastornará alguna ley de la naturaleza que verificarse o dejarse de verificar algún suceso.

Dice el padre Granada, hablando de los réprobos: «En cuanto Dios viviere, ellos morirán; y cuando Dios dejare de ser lo que es, dejarán ellos de ser lo que son».

*Interrogación.*—Consiste en hablar preguntando, no para que nos respondan, sino para dar más fuerza a lo que decimos.

En cuarto lugar, hay formas propias para presentar los pensamientos con cierto disfraz.

*Alegoría.*—Es una metáfora continuada. La hay cuando todas las expresiones del pasaje son metafóricas.

*Metáfora.*—Es una figura que consiste en sustituir el signo de una idea al de otra semejante.

Puede decirse también que la alegoría es un símil en que no se menciona el objeto que con él se quiere ilustrar.

La oda XIV del libro I de Horacio ofrece un buen ejemplo: bajo la imagen de un bajel hace ver el poeta a los romanos los males que amenazaban a la nación.

*Alusión.*—Consiste en llamar la atención hacia alguna cosa por medio de cierta expresión que haga pensar en ella indirectamente.

Para que una alusión pueda ser entendida, se necesita que el lector tenga noticia de cierta cosa. Ejemplo: «Yoha-

bía formado proyectos y concebido esperanzas; pero, cuando menos lo pensaba, se me rompió el cántaro». El que no conozca la fábula de *La Lechera* no penetra el sentido de estas frases.

*Dialogismo*.—Consiste en referir textualmente un discurso fingido de persona verdadera y viva que habla con otra también viva y verdadera. Si habla con sí mismo se llama *soliloquio*.

Después del paso del Mar Rojo, entonó Moisés su cántico, en el cual se halla este ejemplo de dialogismo: «Dijo el enemigo: seguiré el alcance y alcanzaré; repartiré despojos, se hartará mi alma».

*Dubitación*.—Consiste en que quien habla se manifieste dudoso sobre lo que ha de decir o hacer, cuando en realidad lo tiene resuelto.

Ejemplo tomado del padre Granada: «Para hablar de este misterio de nuestra redención... ni sé por donde comience, ni donde acabe, ni qué deje, ni que tome para decir».

*Atenuación*.—Consiste en rebajar artificiosamente las buenas o malas cualidades de algún objeto, no para que el lector tome por verdadero lo que decimos, sino para que aprecie el objeto en su justo valor; como cuando, para llamar hermoso a un objeto, se dice que no es feo.

*Parresia*.—Consiste en aparentar que uno se excede diciendo algo de que parece debería ofenderse aquel a quien que se habla.

Halláse un buen ejemplo en la *Oración pro Ligario*, que puede verse en el original.

*Perífrasis o circunlocución.*—Consiste en sustituir a una idea particular otra genérica y vaga, pero que pueda dar a conocer suficientemente nuestro pensamiento. Ejemplo:

Temístocles para no decir claro a los atenienses que huyesen de Atenas, les dijo: «Confiamos la ciudad a los dioses».

*Preterición.*—Consiste en fingir que pasamos en silencio lo mismo que estamos diciendo.

Cicerón, hablando de una batalla en que se había perdido todo el ejército, dijo: «Permitid, romanos, que pase en silencio nuestra derrota, la cual fue tan grande, que no llegó a oídos de Lúculo por aviso que recibiese del ejército, sino por el rumor público».

*Ironía.*—Consiste en atribuir a un objeto cualidades contrarias a las que tiene, pero de modo que se conozca que no le convienen sino las opuestas.

Puede cometerse la ironía cuando damos a una cosa un nombre que indique cualidades contrarias a las que la distinguen y entonces se llama *antífrasis*, como cuando, hablando de un cobarde, decimos: «¡Qué valiente!»; *asteísmo*, cuando fingimos vituperar lo que queremos alabar, como cuando se dijo de Condé, a propósito de una victoria que, siendo joven, había alcanzado sobre un ejército mandado por viejos: «La gente está incomodada al ver que un novel capitán haya tenido poco respeto a unos generales antiguos»; *carientismo*, cuando,

para burlarnos de una cosa, empleamos expresiones que no parezcan burlescas, como el del Duque de Alba, cuando preguntándole el rey si era cierto que en la batalla de Elba se había renovado el prodigio de pararse el sol, le respondió: «Yo estaba ese día tan embebido en las cosas de la tierra, que no pude observar las que pasaban en el cielo»; *cleuasmó*, cuando, para burlarnos de alguno, le atribuimos buenas cualidades que nos convienen a nosotros, o nos atribuimos las malas que son propias de él, como el que Homero pone en boca de un jefe ilustre, dirigiéndose a Drances, que carecía de todo mérito:

Truena, por tanto, en elocuentes voces,  
como sueles hacerlo, y de cobarde  
me acusa, ¡oh Drances! puesto que tu diestra  
de cadáveres teucros este campo  
dejó sembrado y tu valor publican  
erigidos en él tantos trofeos».

*Diarsismo*, cuando de un modo maligno, pero disimulado, despertamos en otro una idea que puede mortificarle. Ejemplo. Como Luis XIV hubiese dicho con muestras de enojo a un embajador español: «Yo iré a Madrid», el embajador (aludiendo a que Francisco I estuvo prisionero en aquella ciudad) le contestó: «No hay inconveniente: también estuvo allí S. M. Francisco I»; y *mímesis*, finalmente, cuando remedamos a otro refiriendo un discurso suyo. Puede verse un ejemplo en el Quijote, capítulo en que se refiere la aventura de los batanes.

Para emplear todas las figuras dichas con discerni-

miento y oportunidad, conviene observar las reglas generales siguientes:

1.<sup>a</sup> En el uso de las figuras, es necesario atender siempre a lo que permiten o no el genio de la lengua, y la práctica de los buenos escritores.

2.<sup>a</sup> Han de ser oportunas, atendidas las circunstancias de persona, lugar, tiempo, situación, etc.

3.<sup>a</sup> Han de ser acomodadas al género en que se escribe, y al tono general y dominante de la obra.

4.<sup>a</sup> Deben serlo igualmente al fin que se propone el que habla, es decir, que han de ser propias para producir el efecto que se desea.

5.<sup>a</sup> Deben convenir sobre todo al pensamiento particular que se enuncia bajo aquella forma; esto es, deben presentarse con toda la claridad, fuerza, energía y gracia que sea posible.

6.<sup>a</sup> Además es menester no repetir una misma muchas veces, porque la monotonía en las formas es una de las cosas más fastidiosas y molestas para los lectores u oyentes.

Sobre todo, es necesario no poner en boca de una persona a quien hemos de suponer agitada por una pasión, ninguna figura de las que exigen y revelan artificio y labor esmerada.

#### *De las expresiones*

*Expresión* es el signo total de una idea, compuesto de una o muchas palabras. Toda expresión ha de ser pura, correcta, propia, precisa, exacta, concisa, clara, natural, enérgica, decente, melodiosa, y acomodada a la naturaleza de la idea que representa.

*Pureza* es la conformidad con el uso (1). Esta cualidad ha de hallarse en cada palabra y en el modo de combinar las palabras. Opónese, entre otras cosas, a la pureza el dar a ciertos vocablos la significación que tienen sus semejantes en una lengua extranjera, como si se dijese *unido* por *terso*; el usar de diccionese o modos de decir notoriamente anticuados o enteramente nuevos; y el usar de construcciones opuestas a la índole del idioma, como «Calipso se paseaba sobre los floridos céspedes», «Pueda el cielo concederme tal cosa».

Las palabras usadas actualmente se llaman usuales o castizas; las que se usaron en otro tiempo y han dejado de emplearse se llaman *anticuadas*, y el usar de voces o construcciones anticuadas se llama *arcaísmo*; los vocablos y las construcciones que no han sido empleados todavía se llaman *nuevos*, y su uso se llama *neologismo*.

Entre las voces y frases anticuadas, hay unas, como *jurenco* (novillo), *chancellor* (cancelar), *destruicto* (destruído), que en ningún caso es permitido emplear; y otras, como *asaz* (bastante), *cabe* (junto a), *me acusa* (acúsame) *darte hé* (te daré), que pueden usarse, sin que por eso dejen de llamarse anticuadas.

Quien toma palabras o construcciones del griego, del latín, del francés y del inglés, comete *helenismo*, *latinismo*, *galicismo* y *anglicismo*, respectivamente.

En poesía y en escritos jocosos es muchas veces oportuno el arcaísmo; pero ha de servir para hacer la ex-

---

(1) Véase lo que acerca del uso se dice en el Apéndice.

presión más hermosa o más enérgica, y no ha de parecer afectado.

Hay neologismos necesarios, cuyo empleo es permitido. Tales son los nombres que damos a las cosas recién descubiertas.

Debe condenarse todo neologismo que se introduce cuando ya existe en la lengua una palabra que expresa lo que con él se pretende designar, como sucede con *panfleto* y *tiquete*, que se han introducido no obstante que ya teníamos *opúsculo*, *cédula*, *boleta*, etc.

Hay neologismos felices, aunque no necesarios, con que los grandes escritores enriquecen a veces el idioma; pero a nadie se debe perdonar que introduzca voz o construcción nueva sino cuando sus ventajas sean notorias.

Cuando Rafael Pombo dio a la palma el epíteto *úbera*, introdujo un neologismo feliz. Lo son también *editar* y *burgués*, voces que hacían falta.

El arcaísmo, el neologismo, el galicismo, etc., pueden consistir en que a un vocablo castizo se le dé cierta aceptación que no tiene en el idioma a que pertenece.

*Obligado* es término castizo y antiguo. Pero deja de ser castizo cuando se le hace significar *inevitable* o *preciso*.

Al introducir un neologismo se han de respetar la índole del idioma y las reglas de su gramática.

*Altiplanicie* es nombre mal formado: sólo cuando un compuesto lo es de sustantivo y adjetivo, se hace terminar en *i* el primer componente; nunca cuando el adjetivo va primero. *Burocracia* es voz defectuosa, porque su primer elemento es tomado del francés, y el se-

gundo del griego. *Alfonsíes*, que dijo Lope de Vega por *alfonsinas*, no tiene la terminación que debería tener.

La *Corrección* consiste en que en lo material de las palabras, en su concordancia y en su régimen, se observen las reglas gramaticales.

*Propiedad*.—Una expresión es propia cuando representa la idea que queremos enunciar, y no otra.

La propiedad supone el acertado empleo de los sinónimos. No pueden usarse indistintamente, v. gr., lloro y llanto, alentado y sano, pleno y lleno, amar y estimar, educar e instruir, etc., etc.

Es fácil pecar contra la propiedad pretendiendo dar a un vocablo un significado que parece tener, pero que no es el que el buen uso le atribuye. Insano, v. gr. no significa no sano, sino loco.

*Precisión*.—Expresión precisa es aquella que no declara la idea en términos genéricos que convengan también a otras ideas.

*Exactitud*.—Consiste en que la expresión no añada ni quite circunstancia ninguna a la idea que queremos representar.

Peca contra la propiedad, por ejemplo, quien dice que una persona tiene imaginación, cuando lo que quiere expresar es que tiene talento o ingenio; contra la precisión, quien en lugar de decir que un artista retrata a las personas, afirma que las pinta o representa; y contra la exactitud, el que hablando de un particular que sale temporalmente de su patria, dice que la desampara.

*Concisión.*—Es concisa la expresión que enuncia la idea con sólo las palabras necesarias para su cabal inteligencia. La que contiene otras no necesarias se llama redundante.

No hay que confundir la concisión con la precisión. El triunfador llevaba una cosa en la cabeza. Esta expresión es concisa, pues no se puede suprimir en ella palabra alguna; pero está lejos de ser precisa, porque *cosa* comprende infinidad de objetos. El triunfador llevaba en la cabeza una especie de aro formado de ramas de laurel y entretejidas unas con otras. Esta expresión es precisa, porque hace distinguir el objeto que se quiere designar de todos los demás objetos; pero no es concisa.

*Claridad.*—Se llama clara una expresión cuando no ofrece sino un solo sentido y éste no puede dejar de ser entendido por aquellos a quienes se habla. Las expresiones que a un mismo tiempo ofrecen dos o más sentidos se califican de *equívocas* o *ambiguas*.

Nada se opone tanto a la claridad como el uso de términos técnicos.

*Naturalidad.*—Son naturales las expresiones cuando el lector u oyente juzga que él mismo las habría hallado sin trabajo, y que al autor no le ha costado ninguno el encontrarlas.

Regularmente emplea expresiones *rebuscadas* o *estudiadas* quien escribe sobre asunto que no conoce bien y quien se esfuerza por singularizarse.

*Energía.*—Una expresión es *enérgica* cuando presenta

las cualidades más importantes del objeto, y las presenta de una manera capaz de hacer impresión. Las expresiones que carecen de energía se llaman *débiles*.

Se consigue hacer enérgicas las expresiones mediante el acertado empleo de los *epítetos*, o introduciendo palabras que formen lo que se llama *imagen*.

Pero los epítetos y el empleo de las imágenes no son los únicos medios de dar energía a la expresión.

Epíteto es un adjetivo, un sustantivo adjetivado o un complemento circunstancial, que no se emplea para determinar o completar la idea principal, sino para caracterizarla o para presentarla con más gracia o con más energía. Suprimido un epíteto, queda íntegra la idea principal.

Ejemplo: de adjetivo y de complemento:

«El rico avaro, *en el angosto* lecho,  
haz que, temblando, *con sudor* despierte».

(L. de Argensola)

De sustantivo adjetivado:

«Con caravanas de ayuno,  
haciendo esta penitencia  
un sabañón ermitaño  
en una mano *cuaresma*».

(Gil Polo)

Los adjetivos tampoco son epítetos cuando sirven de atributo en una proposición. Lo son los sustantivos cuando están en aposición, esto es, agregados a otros; y también cuando van como términos de preposición o

complementos indirectos; v. gr., *Escipión, el rayo de la guerra; llorar con amargura.*

Los epítetos han de ser oportunos y para serlo han de expresar cualidades que tengan relación directa con el punto de vista en que se está considerando el objeto.

Inoportuno sería el epíteto *fría* si se dijese: *Le cayó una fría roca y lo aplastó.*

Los epítetos han de ser propios, esto es, han de expresar cualidades que convengan realmente al objeto a que se aplican.

Tan oportuno como propio es el empleado por Ferrari en este pasaje:

«Aquel gozoso despertar, apenas  
llamaba a las domésticas faenas  
el *desvelado* gallo en los corrales».

No han de ser *vagos*, esto es, no han de expresar cualidades que sean comunes a muchos objetos; ni repugnantes al objeto, o contrarias a la idea que excita su nombre.

No han de ser inútiles; o, lo que es lo mismo, no han de expresar una cualidad cuya idea excite el nombre del objeto por sí solo.

Sin embargo, cuando ésta es precisamente la idea que se quiere hacer resaltar, puede el epíteto no ser útil.

Caso que se acumulen varios epítetos, es necesario que expresen cualidades análogas. Por ejemplo, cuando un poeta dice al Océano Atlántico:

«Tú eres el mar sin término ni calma»,

*Sin término y sin calma* son dos circunstancias incoherentes que presentadas juntas y como de un golpe, producen mal efecto en la mente del lector.

Deben evitarse los epítetos demasiado comunes.

Los epítetos no deben multiplicarse con exceso, ni distribuirse con estudiada simetría, como los distribuyen aquellos que a cada sustantivo le agregan su adjetivo, anteponiéndolo o posponiéndolo constantemente.

*Imágenes.*—Todas las ideas que se refieren a objetos corpóreos pueden llamarse imágenes. Pero imágenes son asimismo las formas que damos a las ideas abstractas para hacerlas sensibles.

Veamos algunos ejemplos. Debiendo Cicerón expresar esta idea: *Si Milón después de la muerte de Clodio ...*, no lo expresó así sino que dijo: *Si Milón, con la espada ensangrentada...* de esta suerte hizo entrar la idea por los ojos.

Caro (J. E.), queriendo decir que en el destierro pediría limosna, se expresó del modo siguiente:

«De una en otra puerta el golpe sonará de mi bastón».

Y así presentó su idea de modo que nuestra imaginación la recibe como percibida por el oído.

Isnard, en vez de decir: «Decid a la Europa que el pueblo francés, una vez que se rompan las hostilidades con las potencias, no desistirá», dijo: «Decid a la Europa que el pueblo francés, si saca la espada arrojará la vaina».

Tener un pie en la sepultura, poner la cabeza en el tajo por la libertad de la patria, levantar el estandarte de la rebelión, son también formas por medio de las cuales ciertas ideas abstractas se someten a la acción de los sentidos.

Las palabras que forman imagen pueden estar tomadas, ya en sentido propio, ya en sentido figurado.

*Decencia.*—Las expresiones han de ser *decentes*, de modo que no exciten ideas asquerosas, ni sean contrarias al respeto debido a los oyentes, o capaces de ofender el pudor.

*Melodía.*—Expresión *melodiosa* o *suave* es la que hace en el oído una impresión agradable.

La melodía consiste, ya en la elección de palabras suaves, ya en el modo de coordinar las palabras.

Las expresiones cuyas partes están distribuídas con cierta proporción musical, que se llama *ritmo* o *número*, se llaman *sonoras* o *numerosas*.

Las expresiones, cuando por la naturaleza de los sonidos, o por la distribución de los acentos, o por ambas causas, tienen cierta analogía con los objetos que representan, se califican de *armoniosas*.

Opónese a la melodía o suavidad:

1.º La colocación inmediata de dos o más palabras que rimen entre sí;

2.º La concurrencia de muchas vocales, defecto que se llama *hiato*;

3.º La reunión de consonantes ásperas y aun de cualesquiera consonantes, cuando, terminando una dicción en una, principia la siguiente por esa misma.

Han de ser conformes las expresiones con el tono de la obra, y así en los escritos serios y elevados, no han de emplearse las familiares, y menos las bajas, vulgares y triviales.

Cuando una palabra se emplea para designar el objeto a cuya significación fue destinada en su origen, está tomada en sentido propio. Cuando se usa para designar un objeto distinto del primero que ha estado destinada a significar, se halla tomada en sentido figurado.

Este uso de palabras en significación secundaria, se llama *tropo*.

### *De los tropos*

El uso de los tropos se debe a la facultad del alma llamada *asociación de las ideas*, mediante la cual, al acordarnos de una cosa, nos acordamos también: 1.º, de sus cualidades y circunstancias, del lugar que ocupaba, de otras cosas que la rodeaban, etc.; 2.º, de lo que sucedió antes y después de verla; y 3.º, de otras semejantes que hemos visto.

La necesidad que ha obligado a dar varias significaciones a una palabra, es de tres clases: 1.ª, la *necesidad gramatical*, por la cual se ha extendido la significación primitiva de una palabra, desde un solo individuo a la especie entera; 2.ª, la *necesidad ideológica*, que ha obligado a trasladar los nombres de los objetos materiales a los inmateriales; 3.ª, la *necesidad moral*, la cual hace que los signos de las ideas coasociadas se sustituyan unos por otros.

Ejemplo de la primera clase. Suponiendo que Adán

hubiera dado el nombre de *león* al animal que hoy conocemos con este nombre, podemos suponer también que del individuo que él vio pasó el nombre a toda la especie.

De la segunda clase. Las palabras *espíritu* y *corazón*, que significaron *soplo* la primera, y cierta *entraña* la segunda, han venido a tener además la significación de los objetos inmateriales que todos sabemos.

Ejemplo de la tercera. Este se presenta siempre que llamamos a un ministro o a otro hombre importante *columna del estado*.

La significación secundaria que algunas palabras han tomado constantemente, ha llegado a ser la suya propia, como ha sucedido con la de la voz *espíritu*.

Hay diferentes especies de tropos, la primera de las cuales se llama *sinécdoque*, y comprende todas las traslaciones de significación fundadas en la relación de coexistencia.

Hay sinécdoque:

1.º Cuando el nombre de un todo se pone por el de una de sus partes, y cuando el de una de éstas se pone por el del todo, como cuando decimos: el hombre ha sido formado de barro, donde se ve que la palabra hombre, que significa el compuesto de cuerpo y alma, designa solo el cuerpo; y como cuando decimos tantas velas han salido del puerto, en lugar de tantos navíos, en donde la parte, que son las *velas*, está tomada por *navíos*, que son el todo.

2.º Cuando se toma el género por la especie, o al contrario. Vemos ejemplo de lo primero cuando con la

palabra *mortal*, que conviene a todos los vivientes, designamos únicamente al hombre; y ejemplo de lo segundo, cuando se dice Fulano no sabe ganar su pan, aquí *pan* designa todo alimento.

3.º Cuando se toma la especie por el individuo, como cuando decimos, v. gr. el *orador* por Cicerón; o el individuo por la especie, como cuando, con el nombre propio *Mecenas*, designamos a todo el que es protector de las letras.

4.º Cuando se toma el plural por el singular, y al revés. Sirva de ejemplo de lo primero, el *nosotros* que emplea cualquier autor; y de lo segundo *el español, el inglés*, cuando se quiere designar a todos los españoles o a todos los ingleses.

5.º La materia de que está hecha una cosa por la cosa misma; v. gr., *el acero* por la espada.

6.º El continente por el contenido; o, lo que es lo mismo, el nombre del lugar donde se halla una cosa, por el de ésta. Así, los nombres *Francia, Italia, etc.*, se emplean para designar los habitantes de estos países.

7.º El signo por la cosa significada, como cuando se designa la dignidad real por el cetro, o la España por el león.

8.º El abstracto por el concreto, v. gr., *la ignorancia es atrevida*.

La segunda especie de tropos es la *metonimia*, que consiste en emplear el signo de una idea por el de otra con la cual está enlazada, por precederle o seguirle.

Hay metonimia: 1.º Cuando se toma el antecedente

por el consiguiente, o al contrario. Ejemplo: *Fue Ilión* en donde el *fue* significa *dejó de existir*.

2.º Cuando se pone la causa por el efecto o el efecto por la causa, de lo que ofrecen ejemplo las expresiones *vivir uno de su trabajo*, y *ganar el pan con el sudor de su frente*.

3.º El inventor por la cosa inventada, como cuando a Ceres se le hacía significar *el pan*.

4.º El autor por sus obras; v. gr., *leo a Virgilio*, por *leo las obras de Virgilio*.

5.º El instrumento con que se hace alguna cosa por la manera de hacerla, o por la persona que la hace.

Así, porque los antiguos escribían con un punzón llamado *estilo*, esta palabra se toma por la manera de escribir; y porque nosotros escribimos con plumas, decimos *Fulano tiene buena pluma*.

La *metáfora* consiste en sustituir al signo de una idea el de otra semejante. Una sola palabra puede formar *metáfora simple*; dos, tres y aun algunas más *metáfora continuada*, si van interpoladas con voces que se tomen en sentido propio. Una frase en que todos los términos sean metafóricos viene a ser una alegoría.

La metáfora no es otra cosa que un símil en que no se menciona uno de los objetos que se comparan. Si se dice: *La primavera de la vida*, se comete una metáfora. Si se dice: *La juventud es como la primavera*, habrá una comparación. Por consiguiente son aplicables a las metáforas muchas de las reglas relativas a los símiles. Ejemplos de metáforas: en *un buen ministro es la columna del estado*, hay una metáfora simple. En *un ministro es la columna que sostiene el edificio del*

estado, hay metáfora continuada. Si para expresar que el ministro murió se dijese: cayó la columna que sostiene el edificio, tendríamos una verdadera alegoría.

Una metáfora ha de ser sostenida, y no ha de encerrar ideas que no puedan amalgamarse. Toma el rayo oh Luis, dijo un autor dirigiéndose a Luis XIV, y vé como un león a dar el último golpe, etc. En este pasaje se zurcieron cosas eterogéneas, pues ni los leones manejan rayos, ni con los rayos se dan golpes.

Los tropos bien empleados contribuyen a hacer las expresiones más claras y más concisas, y a dar energía al estilo; enriquecen el lenguaje, comunican nobleza, hermosura y gracia a las composiciones, y son el principal recurso que tenemos para dar novedad a las ideas comunes.

### *De las cláusulas*

Las expresiones se deben colocar del modo más ventajoso para que el pensamiento total pueda producir completo el efecto que se desea. ¡Colocarlas así es lo que se llama componer o coordinar la cláusula.

*Cláusula* es una reunión de palabras que presentan un pensamiento completo.

Algunos llaman *sentencia*, otros *período* y otros *frase* lo que nosotros llamamos cláusula.

Hay cláusulas cortas y cláusulas largas, las que deben mezclarse en debida proporción.

Hay estilos que se caracterizan por el uso más frecuente de las cláusulas de una de las dos especies.

Divídense también las cláusulas en simples y compuestas.

Cláusula simple es la que consta de una sola proposición principal, incluya ésta o no expresiones secundarias que ilustren o modifiquen algunas de sus partes.

Las modificaciones del sujeto deben colocarse inmediatas a éste, como se ven las siguientes en esta cláusula simple con modificaciones, que hallamos en el *Quijote*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no há mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor».

Las que recaen sobre el verbo, si son adverbios o frases adverbiales, le siguen o le preceden inmediatamente, como en el ejemplo anterior la frase adverbial *no há mucho tiempo que*.

Si hay varios complementos que expresen el objeto, el término, el motivo, el lugar, etc., conviene anteponer, como lo hizo Cervantes en el mismo pasaje, alguno de estos últimos, porque, colocados todos después del verbo, harían arrastrada la cláusula.

Cuando los complementos que siguen al verbo son poco más o menos de una misma extensión, su orden es el siguiente: 1.º, el objeto o acusativo; 2.º, el término o dativo; y 3.º, los complementos circunstanciales, v. gr. voy a enviar este libro a un amigo por el correo.

Mas si alguno de ellos es más largo que los otros, se dejará para el último lugar. En esta cláusula: El rey no confía los negocios a gente sin devoción, está bien observado el orden; pero si se hubiera dicho: el rey no confía el mando de sus ejércitos a impíos, la

cláusula no estaría tan bien construída como esta: El rey no confía a impíos el mando de sus ejércitos.

Cláusula compuesta es la que contiene dos o más proposiciones principales, como ésta: Romanos, en tal día como este, vencí yo a Aníbal y sujeté a Cartago: vamos a dar gracias a los dioses inmortales.

Las diferentes proposiciones principales de que consta una cláusula se llaman miembros; las incidentes y los complementos, incisos.

Si las proposiciones principales no están ligadas entre sí por medio de conjunciones, relativos, gerundios, etc., la cláusula se llama suelta; tal es la que acabamos de ver.

Si están enlazadas, la cláusula se denomina periódica o período.

El estilo en que dominan las primeras se llama estilo *cortado*, y aquel en que abundan las segundas, *periódico*.

\* \* \*

A cinco pueden reducirse las cualidades de una cláusula bien construída, y son: claridad, unidad, energía, elegancia y armonía.

La *claridad* consiste en que se evite toda oscuridad y toda ambigüedad en el sentido.

Las reglas para la claridad son:

1.ª Los adverbios y las frases adverbiales que limitan el significado de alguna expresión deben colocarse inmediatamente después de ella. Si se dice: Por grandeza no entiendo solamente el tamaño de un objeto, sino la extensión de toda una perspectiva, el adverbio *sola-*

*mente* modifica al verbo *entiendo*, contra la intención del autor de la cláusula. Lo que él quiso decir no se expresa sino colocando dicho adverbio después de la palabra objeto.

2.ª Los complementos, las prosiciones incidentes y, en general, todas las circunstancias de lo enunciado por el verbo, deben ponerse en el paraje que mejor indique cuál es la idea a que se refieren. En el siguiente pasaje hay una coordinación un poco anfibológica.

«Me propongo sólo decir lo que a la historia no compete, por ser demasiado humilde».

Aunque por el contexto se descubrió bien el sentido, no deja de ser viciosa la colocación del adverbio *sólo* y del último complemento *por ser demasiado humilde*. Por el sentido, *humilde* se refiere a *lo*; gramaticalmente podría también referirse a *la historia*, y aun al escritor. La perspicuidad pedía que se dijese: «Me propongo decir únicamente lo que por ser demasiado humilde no compete a la historia».

3.ª Los *relativos* *quien*, *que*, *cual*, *cuyo*, etc., deben colocarse después de su antecedente. A esta regla falta la siguiente cláusula: *Locura es armarnos contra los accidentes de la vida amontonando tesoros, contra los cuales nada puede protegernos sino la mano de Dios*. Lo corriente sería: «*Locura es armarnos amontonando tesoros, contra los accidentes de la vida, contra los cuales nada puede protegernos*», etc.

4.ª Lo mismo debe decirse del pronombre *él*, *ella*, *ellos*, *ellas*, y del posesivo *su*, *sus*, *suyo*, *suya*, *suyos*, *suyas*: es menester que se coloquen de manera que por el lugar que ocupan se vea a quién se refieren. En es-

ta cláusula: César quiso sobrepujar a Pompeyo, y las inmensas riquezas de Craso le hicieron creer que él podría igualar la gloria de estos grandes hombres. El contexto muestra que *le* y *él* se refieren a Craso, pero por la colocación los referiríamos a César.

Dice Quevedo a un escollo:

«De amenazas del Ponto rodeado  
y de enojos del viento sacudido,  
tu pompa es la borrasca, y su gemido  
más aplauso te da que no cuidado».

¿El *su* de *gemido* (pregunta un crítico) se refiere a la borrasca, al viento o al Ponto? ¿O se refiere a todos juntos? No basta, observa Quintiliano, que otros entiendan bien lo que decimos nosotros: es necesario que lo expresemos bien para que en ningún caso pueda entenderse mal. La penetración del lector no disculpa la negligencia del escritor.

La *unidad* consiste en que todas las partes de una cláusula estén tan ligadas entre sí, que hagan en el ánimo la impresión de un solo objeto y no de muchos. Para conseguirlo se observarán las reglas siguientes:

1.ª Dentro de cada cláusula no se mudará la escena, y se pasará de una cosa o de una persona a otra lo menos que se pueda. Si yo dijese: Después que nosotros anclámos, ellos me desembarcaron, y yo fui saludado por mis amigos, quienes me recibieron con muestras de cariño. . . . *nosotros, ellos, yo y quienes* aparecerían desunidos y casi sin conexión. Refiriéndolo todo a la primera persona, se diría: Habiendo anclado, desembarqué y fui saludado por mis amigos y recibido, etc.

De este modo tendría la cláusula la debida unidad.

2.ª Jamás deben acumularse en una misma cláusula pensamientos tan inconexos entre sí que cómodamente pudieran distribuírse en dos o más cláusulas. En el siguiente pasaje: En este estado incómodo de su vida pública y privada, Cicerón se vio angustiado de nuevo por la muerte de su amada hija Tulia, acaecida poco después de haberse divorciado de Dolabela, *cuyas costumbres y mal genio le desagradaban en extremo*, siendo el objeto principal la angustia de Cicerón ocasionada por la muerte de su hija, la circunstancia de haber ésta fallecido poco después de su divorcio, puede entrar en la cláusula; pero la añadidura relativa al carácter de Dolabela destruye la unidad.

3.ª Es menester no introducir en las cláusulas paréntesis que cómodamente y sin menoscabo de la claridad puedan evitarse.

4.ª Toda cláusula ha de cerrarse plena y perfectamente, lo cual quiere decir que deben acabar todas en aquella palabra en la cual el ánimo parece que desee reposar, y que no se añada ninguna circunstancia, que o debió omitirse, o pudo colocarse en otra parte.

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

Las reglas sobre energía son las siguientes:

1.ª Limpiar las cláusulas de toda palabra inútil, es decir, que no añada algo al sentido. En obligó a que el labrador le preguntase le dijese qué mal sentía, es inútil el *le dijese*.

2.ª Deben limpiarse de todo miembro que diga lo mismo que alguno de los precedentes, Garcilaso dice:

«¡Ay cuán diferente era,  
y cuán de otra manera»,

repitiendo en el segundo verso lo dicho en el primero, con perjuicio de la energía.

3.ª No se multipliquen sin necesidad las palabras demostrativas y relativas. Así, en lugar de decir: En esta parte no hay una cosa que nos disguste más que la vana pompa, será mejor: Nada nos disgusta más, etc.

4.ª Las palabras capitales, que son las que representan la idea más interesante, colóquense en el pasaje en que puedan hacer más impresión.

Ejemplos:

«En un castaño aragonés, brioso,  
de carnosa cerviz, crin guedejuda,  
anca redonda y relevado pecho,  
que receloso y comprimido bufa;  
esparciendo la arena por el aura  
al estampar el casco y herradura  
en la tierra a compás, *entra Velásquez*  
y la tención universal subyuga».

(D. ANGEL SAAVEDRA)

Aquí se dejó con grande acierto lo principal para el fin, y con igual habilidad se colocó hacia el medio en el siguiente trozo:

Quedó entretanto, a su pesar, el fuego  
de su alma noble conteniendo el Conde;  
como el lebre! gallardo, en la traílla,  
cuando ve al jabalí cruzar el monte».

(D. ANGEL SAAVEDRA).

5.ª Estén las palabras capitales desembarazadas de las otras que pudieran hacerles sombra. Así, si hay circunstancias de tiempo, lugar, etc., u otras modificaciones, se han de colocar de modo que no oscurezcan el objeto principal, regla bien observada en esta cláusula de un autor que, hablando de ciertos poetas, dice: Si al paso que sólo prometen agradar, aconsejan secretamente e instruyen, pueden acaso ahora también como antes, ser tenidos con justicia por los más ilustres autores. Contiene las modificaciones *sólo, secretamente, acaso, ahora, también, como antes, con justicia*; y están colocadas de modo que no debilitan la cláusula, y que el objeto capital *ser tenidos, etc.*, viene a ocupar el lugar más distinguido.

6.ª Cuando hay varios complementos circunstanciales o modificativos, procúrese no poner muchos de seguida; interpónganse, si es posible, palabras de otra clase. Ejemplo: Lo que hace algún tiempo tuve la honra de indicar a usted en la conversación, no era un pensamiento nuevo. Las dos circunstancias *hace algún tiempo y en la conversación* están aquí hábilmente separadas por las palabras *tuve la honra de indicar a usted*.

7.ª Las palabras homólogas colóquense en una gradación racional. Así, si se habla de cosas que admiten cierto orden, como varias naciones que han existido en distin-

tas épocas, deben colocarse primero las más antiguas

8.ª cuando haya una cláusula de miembros desiguales, déjese el más largo para el último lugar. En vez de decir, v. gr., «nos lisonjamos creyendo que hemos abandonado nuestras pasiones cuando ellas nos abandonan», sería más enérgico invertir el orden de los miembros y decir: Cuando nos abandonan las pasiones, nos lisonjamos creyendo que las hemos abandonado.

Para dar variedad al estilo pueden emplearse de cuando en cuando finales muy breves. Ejemplo: después de hablar de la comedia *El Señorito Mimado*, añade Moratín: «Si ha de citarse la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica, ésta es».

9.ª Si es posible, no se concluyan las cláusulas, ni aun cada uno de sus miembros, con un pronombre, un adverbio u otra de las partes menores del discurso, a no ser que éstas sean las palabras capitales.

Véase un pasaje en que el período termina deplorablemente: «Y si a esto se agrega que la nobleza whig lo consideraba por su jefe.. y que los cargos públicos rebosaban de protegidos suyos, la importancia se transformaba en omnipotencia casi».

10.ª Cuando en los diferentes miembros de una cláusula se comparan o contraponen entre sí varias ideas, se debe observar igual contraste en las palabras y en su colocación, como en el pasaje siguiente: Homero era el mayor genio, Virgilio el mayor artista; en el uno admiramos el hombre, en el otro la obra.

11.ª Cuando en los miembros de una cláusula hay

ideas que se corresponden entre sí, colóquense en orden paralelo las palabras que las expresan. Por ejemplo: «El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, no los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera».

La *elegancia* de las cláusulas consiste en que se las construya con cierta belleza y gracia.

Hay elegancias que consisten en omitir o no omitir ciertas palabras, como cuando se repite, por convenir así, la conjunción, o cuando ésta misma se omite pudiendo usarse.

Otras consisten en repetir una palabra, ya al principio, ya al fin de diferentes miembros o incisos, v. gr., llevemos en nosotros la mortificación de Jesús, para que aparezca en nosotros la vida de Jesús.

Otras en empezar dos o más incisos con palabras tomadas del antecedente, lo que se llama *concatenación*.

Así como a veces la elegancia consiste en que se repita el vocablo al fin, en otros casos consiste en que en el último miembro se invierta el orden de las palabras, para que el vocablo que se repite no quede al final, v. gr.: «Para que viviendo con él y viviendo por él, con él muramos».

Es elegante anteponer un adjetivo y posponer otro, en la forma en que lo vemos en estos ejemplos: «Sus palacios eran magníficos, espléndida su mesa». «Como la Persia estaba en una sujeción excesiva, Atenas experimentó las consecuencias de una excesiva libertad».

Lo es igualmente alterar el orden de los sustantivos que se repiten, como lo hizo Donoso Cortés en el pasaje siguiente: «En su primera página se cuenta el principio de los tiempos y el de las cosas, y en su última página el fin de las cosas y el de los tiempos».

En una cláusula compuesta de dos partes, es elegante suprimir el verbo en la primera para expresarlo solamente en la segunda: «Las que alegres esperanzas en la juventud, son tristes memorias en la vejez».

De semejante manera se omite el verbo en una frase incidente que se coloca al principio: «Esperemos que nuestra madre, ya que no la felicidad, hallará al menos en sus últimos días el reposo que tiene tan merecido».

El reproducir los sustantivos por medio de pronombres para no repetirlos, es en los más de los casos de necesidad; pero hay algunos en que tal reproducción es elegante, como cuando, estando el sustantivo en plural, se hace la reproducción por medio de un pronombre en singular, y como cuando, empleado un sustantivo en cierta acepción, se reproduce con otra algo diferente. Ejemplo: «No les guardaré a ustedes consideraciones, por la de que, si se las guardase, seguirían abusando». El sustantivo *consideraciones* está en plural, y la reproducción se hace por medio del pronombre *la* en singular; además, cuando está expreso, significa *miramientos*, y en la reproducción quiere decir *motivo*.

Sirva de ejemplo para la reproducción de una palabra en acepción diferente de la que se le da al expresarla, el siguiente pasaje del Quijote (Parte II, capítulo 24): «Pidiéronle de lo caro. Respondió que su amo

no lo tenía; pero que si querían agua barata, que se la daría de muy buena gana. Si yo la tuviera de agua, respondió Sancho, pozos hay en el camino donde la hubiera satisfecho». Aquí, *gana* significa voluntad cuando está expresa, y *apetito* en la reproducción.

El mismo Cervantes, como hubiese terminado el capítulo III de la primera parte del *Quijote* con la palabra *hora*, dio principio al IV de la manera siguiente: «La del alba sería cuando Don Quijote salió de la venta»; y en el título del capítulo XXXVIII de la segunda parte del *Quijote*, habiendo empleado la voz *cuenta* como inflexión del verbo *contar*, la reproduce con inevitable donaire con calidad de sustantivo: «Donde se cuenta la que dio de su mala andanza la Dueña Dolorida».

La supresión de palabras que fácilmente suple el lector, supresión que suele constituir elegancia, es lo que se llama *elipsis*.

Es no sólo inelegante, sino contrario a los más elementales principios del arte de escribir, el empezar por una misma conjunción dos o más miembros de una cláusula como en los ejemplos que siguen: «Pero no pudimos detenernos porque el viento nos impelía con violencia; pero aun andando, pudimos auxiliar a los naufragos». «Porque el clima de todo el territorio es mortífero para los naturales del interior, porque la temperatura cambia muy a menudo».

Todos saben que por regla general dentro de una frase no debe repetirse una palabra; pero muchos ignoran que es gran yerro emplear en la frase dos vocablos de un mismo origen; y esto aunque el un vocablo sea en

lo material muy diferente del otro. Ejemplos: «*Difícil* sería la interpretación del manuscrito, cuando un hombre como éste, a quien nada se *dificulta*, no pudo entenderlo». «Entre las cosas que *dijo* a los circunstantes, que le oían con sorpresa, se le escaparon *dictérios* que debían sonar muy mal en aquellas *circunstancias*». «Hizo *referencia* a muchas cosas, pero no a lo *relativo* a nuestro pleito».

Sólo el que sabe latín no ignora, o ignora raras veces, qué palabras son las que tienen un mismo origen y expresan la misma idea abstracta que otras, y huye de mezclar en una frase a *referir* o *referencia* con *relación* o *relativo*; a *obra* con *cooperar*; a *contexto* con *tejer*; a *dar* con *datos*, etc.

En la *armonía* de las cláusulas hay que considerar: 1.º, el sonido o modulación agradable en general; y 2.º la disposición artificiosa de los sonidos para que expresen o imiten alguna cosa. Lo primero se llama *melo-día* o *suavidad* o *armonía*; y lo segundo *armonía imitativa*.

En cuanto a la primera, lo que puede enseñarse se reduce a que los miembros de todas las cláusulas, y en cada uno de ellos sus respectivos incisos, estén distribuídos de modo que la respiración no se fatigue para recitarlos.

Conviene también que las pausas de sentido mayores y menores caigan a tales distancias, que traigan entre sí cierta proporción musical que se llama ritmo.

En cuanto a la cadencia final, que es la parte que pide mayor cuidado, la regla que puede darse es la de que en las composiciones oratorias el sonido debe ir crecien-

do hasta el fin; que cada miembro se termine con las palabras más llenas y sonoras, y que (salvo raros casos de intencional energía) se evite colocar monosílabos en el final de las cláusulas.

Véase cuán desagradable cadencia tiene esta cláusula: Repentina mudanza, confusión y peligro, unió de los mayores en que jamás Castilla se vio.

Está bastante acreditada la regla de que las cláusulas y los párrafos han de terminar en voz grave, y no en aguda ni esdrújula. Esta es la más segura para los principiantes; pero hay casos como puede observarse en buenos escritores, en que es conveniente acabar en voz esdrújula o aguda.

La *armonía imitativa* tiene dos grados: el primero es cierta conveniencia vaga del sonido dominante en una cláusula con la naturaleza del pensamiento que contiene; el segundo consiste en la analogía que tienen con algún objeto los sonidos empleados para describirlo.

En cuanto a la armonía imitativa debe saberse que las cosas que pueden ser imitadas por medio de los sonidos son: 1.º, otros sonidos; 2.º, el movimiento sensible de los cuerpos; y 3.º, las conmociones del ánimo, o sea las pasiones.

Por la reunión de ciertas palabras y su combinación podemos imitar bien algunos sonidos. Esta clase de imitación se llama *onomatopeya*.

Los poetas pueden darnos idea del movimiento por medio de sonidos que en nuestra imaginación tengan con él alguna analogía. Así, las sílabas largas y la abundancia de acentos dan idea de un movimiento pausado,

como en los siguientes versos, relativos al andar de los bueyes:

«Que con paso tardío y perezoso  
con gran trabajo va trazando un zurco..»

Hay sílabas breves y otros accidentes con que puede representarse felizmente un movimiento rápido, como el del siguiente pasaje:

«... La bandera  
que al aire desplegada va ligera».

### *Estilo, tono y lenguaje*

Estilo es lo que nos hace distinguir los escritos de un autor de los escritos de otro. Puede definírsele diciendo que es el carácter dominante que dan a una composición y a cada una de sus partes los pensamientos de que consta, las formas bajo las cuales están presentados, las expresiones que los enuncian, y el modo como están construídas las cláusulas. Hay, por ejemplo, estilo original, hinchado, afrancesado, correcto, conciso, duro, pesado, flojo, grandioso, florido, cortado, etc.

Como nunca se reúnen todas las perfecciones en un solo autor, sucede que en algunos se hallan unas, y otras en otros; que en ciertos autores faltan muchas de las que hemos enumerado, pero resplandecen algunos en grado eminente; y que en otros se mezclan las perfecciones con los defectos en diferentes proporciones. De todo esto resulta que los estilos son innumerables, y que cada escritor puede tener uno propio.

Cuando el estilo de un escritor viene a ser demasiado

conocido, y lo es hasta tal punto, que al empezar a leer una obra suya nos parezca que ya la conocemos, se dice que ese escritor es *amanerado*. El *amaneramiento* consiste en el uso constante y frecuente de unos mismos recursos literarios.

A caer en este vicio se exponen los que, después de haber empezado a escribir, no tratan de aumentar por medio del trabajo, el estudio y la meditación, el caudal de sus ideas y el repuesto de vocablos y de expresiones de que pudieron disponer en los principios.

Para que los principiantes aprendan a conocer lo que es estilo y lo que lo distingue del tono y del lenguaje, conviene hacerles conocer algunos estilos.

El de los Evangelios se distingue por una sencillez tal, que cualquiera al leerlos, cree poderlo imitar sin esfuerzo alguno. No hay en ellos epítetos ni artificios de ningún género para dar alta idea de los objetos que se pintan o de los sucesos que se narran, ni para deslumbrar a los lectores, ni para hacerles amable ni aborrecible cosa alguna. Los sucesos más maravillosos y sorprendentes, como la resurrección de Lázaro, están referidos del propio modo que los más simples y comunes, esto es, como los contaría un niño que pudiera manejar su idioma.

Sin embargo, nunca pluma humana ha podido imitar el estilo de los Evangelistas, ni hay escrito alguno que excite la admiración más que los Evangelios, que penetre más en el alma, que mueva más los afectos, que más persuada y que eleve más el espíritu.

El estilo de los orientales, señaladamente el de los árabes, se distingue por la excesiva abundancia de me-

táforas y de todo linaje de adornos, y por el uso constante de la hipérbole.

El estilo de Donoso Cortés en sus discursos de tono muy levantado, es conocido por las amplificaciones. En su discurso sobre la Biblia, puede observarse que pocas veces se contenta con expresar la idea de una sola manera.

El de Selgas y Carrasco es cortado y sentencioso. Sus escritos en lo general se componen de párrafos breves, cada uno de los cuales es una sentencia, y aunque el pensamiento que encierra no lo sea, lleva aires de tal por la énfasis con que está presentado.

En Trueba descubrimos siempre el propósito de decirle al público, sin miedo de críticas ni de burlas, lo que otros no se atreven a decir sino en conversaciones íntimas con personas buenas y sencillas, y esto, sirviéndose de expresiones que otros mirarían como demasiado caseras para ser puestas en letra de molde.

Entre los estilos malos, el peor es el ampuloso o hinchado, que es el del escritor u orador que se violenta para parecer original, que recarga su composición de metáforas, de imágenes, de comparaciones, de antítesis, de apóstrofes, y de todas las figuras que, según lo imagina, pueden dar pompa y esplendor a sus obras.

Los grandes talentos producen obras en que se ve derramado profundamente todo lo que puede adornar el el estilo y darle brillantez y majestad; pero un talento mediano cae tanto más lastimosamente cuanto más quiere encumbrarse.

Una de las prendas del buen estilo es la pureza, que consiste en lo puro y castizo de los términos y lo co-

recto de las frases. En punto a pureza pecan por exceso de *puristas*, que son los que tratan de ceñirse, y pretenden que los demás se ciñan con nimia escrupulosidad, a lo prescrito y enseñado por los lexicógrafos y los gramáticos. Bueno y aun necesario es respetar la gramática, el diccionario y el uso de los escritores universalmente estimados; pero si nunca hubiera libertad para introducir novedades en un idioma, éste permanecería estacionario, como permanecen actualmente las lenguas muertas; y no es esto lo natural, pues ninguna ha habido que mientras ha sido usada como viva, no se haya ido perfeccionando y enriqueciendo. Si la lengua castellana es hoy tan hermosa, lo debe a que de siglo en siglo ha ido admitiendo modificaciones.

Para no merecer el mote de purista, cada escritor debe seguir la corriente del uso, sin meterse a innovador y sin condenar todo lo nuevo sólo por ser nuevo.

Tono es la conveniencia que los pensamientos, las formas, las expresiones y la construcción de las cláusulas pueden tener con la naturaleza del asunto y con la intención y situación del que habla. Hay, por ejemplo, tono majestuoso, familiar, burlesco, dogmático, amenazador, amoroso, etc.

Puede haber composición en que el estilo sea intachable, y en que al mismo tiempo el tono sea inadecuado al asunto; así como puede un autor escoger el tono más adecuado a su asunto, siendo pésimo su estilo.

*Lenguaje* en una obra, es la colección de las expresiones con que el autor enuncia sus pensamientos. Será bueno si las expresiones son puras, correctas y propias.

## PARTE SEGUNDA

### COMPOSICIONES LITERARIAS

Las composiciones literarias en prosa se dividen en oratorias, históricas, didácticas y epistolares.

Las oratorias son los *discursos*, *arengas* u *oraciones* que se pronuncian delante de un auditorio.

Todas deben principiar por un *exordio* que prepare el ánimo de los oyentes y haga que escuchen con atención y benevolencia.

En el exordio el orador debe hablar con modestia de sí mismo.

El exordio debe ser sencillo; pero en él ha de dejar ver el orador la valentía que le inspira el creerse con la justicia de su parte.

Debe ser trabajado con esmero y corrección; ha de nacer del asunto mismo sobre que se va a hablar, y ha de corresponder en género y duración al resto del discurso.

Después del exordio viene ordinariamente la *proposición*. Esta sirve para instruir a los oyentes del objeto del discurso. Suele llamarse *narración*, y este nombre le convendrá en los casos en que efectivamente haya que

*narrar* hechos para declarar cuál es el objeto del discurso.

La *confirmación* es la tercera parte de un discurso. En ésta propone el orador los pensamientos capaces de inclinar el ánimo de los oyentes a abrazar una opinión o a adoptar una resolución.

Los pensamientos que se emplean para probar una verdad, se llaman *argumentos*.

La *peroración* o el *epílogo* es la cuarta y última parte del discurso. En ella se coloca generalmente la moción de afectos; mas esto no quiere decir que no puedan también moverse en las otras partes.

El objeto de la peroración o epílogo es dejar fuerte impresión en los ánimos.

Para conseguirlo, se recapitulan los principales argumentos, añadiendo reflexiones que realcen lo que ya se ha probado.

Hay oratoria *forense*, *política* y *sagrada*.

La primera comprende todos los discursos pronunciados delante de tribunales o de jueces para hacer que se condene o se absuelva a alguno, ya en causa criminal, ya en causa civil.

La oratoria *política* comprende los discursos pronunciados en las reuniones en que se deciden cuestiones relativas al gobierno de los pueblos.

Pudiera formarse clase aparte de la *popular*, la cual comprende las arengas dirigidas a una concurrencia que se supone estar compuesta de gente de todas las clases sociales, y pronunciadas siempre para excitar o calmar algún sentimiento.

También podría formarse otra clase de las arengas

militares, composiciones concisas, enérgicas y brillantes, encaminadas a despertar el entusiasmo bélico.

A la *oratoria sagrada* pertenecen los discursos sobre asuntos de religión pronunciados delante de cierto número de oyentes.

\* \* \*

De las muchas reglas que se han dado para la composición de todo género de discursos, sólo expondremos dos, por ser las más interesantes.

1.ª El asunto de un discurso ha de ser siempre *uno*. Un punto capital y genérico puede dividirse en otros que estén comprendidos en él; pero lo que de ellos se diga ha de encaminarse a probar o a ilustrar el principal.

2.ª El asunto no ha de ser demasiado general y vago, sino que se ha de circunscribir e individualizar.

#### OBRAS HISTORICAS

Entiéndese por *historia verdadera* la narración de sucesos pasados, hecha para instrucción de los hombres actuales y venideros.

Las calidades del historiador pueden reducirse a cuatro: *instrucción, fidelidad, discernimiento y moralidad*.

La *instrucción* consiste en el conocimiento completo de los hechos que ha de referir, juntamente con el de las personas que han intervenido en ellos; los lugares en que han pasado; las causas que los han producido; el estado, cultura y circunstancias de la nación o naciones en que han ocurrido; y sobre todo, consiste en

el conocimiento de la naturaleza humana en sí misma.

La *fidelidad* comprende otras cualidades, que son la *veracidad*, la *exactitud*, la *imparcialidad*, la *libertad* y el *candor*.

La *veracidad* consiste, no sólo en ajustarse rigurosamente a la verdad, sino en abstenerse de añadir a los hechos reales algo que parezca propio para hacerlos más interesantes, pero que sea imaginario.

La *exactitud*, en no arrogarse el derecho de omitir circunstancias, o para disminuir la gravedad de las acciones vituperables, o para menoscabar el mérito de las dignas de elogio.

La *imparcialidad*, en que el historiador no trate de hacer formar mejor idea de los hombres con quienes está ligado por afecto o por comunidad de opiniones, que de aquellos con quienes no lo está.

La *libertad* es la situación en que se halla un hombre que escribe historia, cuando a escribirla no lo mueve otro deseo que el de dar a conocer los hechos tales como han pasado, sin que tenga motivo para querer agradar a determinadas personas, ni para temer enojar algunas. Así, una relación escrita para ganar una recompensa o remuneración de algún personaje o partido que ha de figurar en ella, nunca merecerá el nombre de historia.

El *candor* consiste en que el historiador no atribuya a los personajes de su historia miras secretas o refinamientos de maldad de que tal vez han estado muy lejos.

El *discernimiento* es el tino o la perspicacia que muestra un historiador eligiendo bien los hechos que ha de

referir para dar la idea que se ha propuesto del país, de la época y de los hombres a que se refiere su narración; y para descartar todos los hechos que sean inconducentes y que pudieran hacer su relación prolija y fastidiosa.

*Moralidad.*—Siendo la historia una lección que se da a todos los hombres, han de reinar en ella una sana moral y una política justa. El historiador, tanto en la narración de los hechos como en la descripción de los caracteres, se ha de mostrar partidario de la virtud y de la justicia.

Una historia sembrada de multitud de reflexiones morales, es intolerable; pero el historiador, mediante la manera de contar los hechos, puede hacer amable lo bueno y excitar los sentimientos del lector contra lo injusto y vicioso.

\* \* \*

Hay historias generales y particulares, anales, memorias, y vidas o biografías.

*Historia general* es la de una nación, provincia o ciudad, en toda la duración de su existencia.

*Historia particular*, la de algún suceso parcial.

Por anales se entiende la relación de los sucesos memorables acaecidos durante cierto período, dispuesta por orden cronológico y año por año.

Se da el nombre de *memorias* a una composición en que el autor da cuenta únicamente de los sucesos en que él ha intervenido, o de aquellos que ha podido conocer circunstanciadamente.

En los anales y en las memorias no puede exigirse unidad.

Las historias generales y particulares y las vidas o biografías la piden rigurosamente. Si carecen de ella, no pueden servir más que de entretenimiento, ni encerrar, como deben, una lección para el género humano.

En las historias y biografías todo lo que se cuenta ha de referirse a un fin principal; por ejemplo, al de patentizar cuáles han sido las causas del engrandecimiento de una nación o de un personaje; cuáles las de su decadencia, etc.

\* \* \*

Las dotes de toda narración histórica han de ser la *claridad*, la brevedad, el *ornato* y la *dignidad*.

La *claridad* depende de que los hechos se refieran con orden, y de modo que se vea su conexión.

La *brevedad* exige que el historiador pase rápidamente por los sucesos poco interesantes, y que hasta en aquellos de más consideración omita las circunstancias inútiles.

La historia admite un grado bastante alto de ornato y elegancia; pero en ningún género repugnan más que en éste la afectación, los falsos relumbrones y la vana hojarasca.

La *dignidad*, carácter esencial de la historia, es incompatible con los adornos frívolos, la excesiva brillantez, las sutilezas, los juegos de palabras, los conceptos epigramáticos, las chocarrerías, las jocosidades y el tono familiar.

Esto último ha sido observado rigurosamente por los

historiadores antiguos que se consideran como modelos.

Entre los modernos ha habido autores de biografías que han empleado en éstas un tono familiar, que han referido anécdotas y que se han propuesto hacer que los lectores conozcan a su héroe como si hubiesen vivido con él en íntima familiaridad. Los que haciéndolo, han conseguido dar interés a su obra, se han hecho perdonar, gracias a su talento, la infracción de las antiguas reglas.

Hasta puede asegurarse que hay personajes cuya biografía no puede llevar el tono elevado y constantemente serio que se exige en las de los que han brillado en esferas superiores.

\* \* \*

Los *retratos*, esto es, las descripciones de los personajes, son uno de los más espléndidos y al mismo tiempo uno de los más difíciles adornos de la composición histórica.

Los retratos contribuyen poderosamente a que el cuadro de los sucesos tenga vida y animación.

Pero el historiador, para hacerlos, debe escoger rasgos que convengan efectivamente al personaje que quiere pintar, y que sólo a él convengan, y huír de sutilezas, de antítesis, de contrastes y de ingeniosidades.

\* \* \*

El historiador puede y debe dar realce a su narración intercalando de tiempo en tiempo reflexiones filosóficas, religiosas, morales, políticas, etc. Estas, además de to-

das las dotes que hacen recomendable un pensamiento, han de tener la de parecer nacidas naturalmente de los hechos que se refieren.

Estas reflexiones hacen más efecto cuando se incorporan en la narración que cuando se proponen por separado como aforismos o sentencias.

#### HISTORIA FICTICIA

La historia ficticia comprende las *novelas* y los *cuentos*, que entre sí no se diferencian sino por su extensión, siendo mayor la de aquéllas que la de éstos.

La historia ficticia se diferencia de la verdadera en que los hechos que en ésta se refieren son reales; y los referidos en la otra, fingidos.

En la historia ficticia, así como en el drama, en la comedia y en toda obra de imaginación, ha de reinar la moral más pura. Esta moralidad ha de consistir, ya en el fin general de toda la composición, ya en la elección de los hechos que hayan de referirse y en el modo de pintarlos.

El fin general de la composición es moral cuando la lectura de ésta tiende a inspirar buenos sentimientos y a probar verdades cuyo conocimiento puede hacer mejores a la sociedad o a los individuos.

El autor debe abstenerse de toda liviandad, de toda palabra que pueda ofender el pudor, de exponer máximas que de algún modo se opongan a las buenas costumbres, y de autorizar errores u opiniones peligrosas de cualquier género.

En toda historia ficticia debe haber unidad, de suer-

te que todos los sucesos se refieran al desenlace final.

Por consiguiente, en ella ha de haber un *héroe* o *protagonista*, esto es, un personaje sobre quien recaiga principalmente el interés y que desempeñe papel tan importante que, una vez que él desaparezca, ya sea inútil cualquier cosa que se refiera.

Los sucesos referidos han de ser tales, que interesen vivamente la atención y la mantengan despierta.

Esto no lo consigue de ordinario un autor, sino inventando lances nuevos y varios, y situaciones peligrosas, difíciles o extraordinarias.

Ciertos autores (los más de ellos ingleses) han compuesto novelas bellísimas sin imaginar lances o sucesos más notables que los que diariamente ocurren en la vida real; pero han sabido darles interés o hacer agradable su lectura dando a conocer al lector cada uno de los personajes, como si lo estuviera tratando, y haciéndoselo simpático o interesante por alguna manera.

A este atractivo se une en dichas obras el placer que ocasiona el ver bien pintadas las situaciones, aunque éstas sean de las más comunes, y la apacibilidad de los cuadros trazados en ellas.

Siempre que por el ansia de sorprender la imaginación de los lectores, el autor echare mano de cosas inverosímiles, no conseguirá sino despojar a su obra de todo interés, pues éste no consiste sino en que el lector, mientras lee, se alucine, tomando lo imaginario por verdadero.

Ciertas obras de imaginación versan sobre hechos notoriamente falsos; pero quien las compone está obligado

a respetar siempre la verdad relativa, esto es, no ha de dar por verdadero sino lo que pudiera serlo, admitida cierta suposición.

Para probar que una cosa tiene la verosimilitud que se exige en las obras de imaginación, no basta afirmar que una semejante ha acaecido realmente. Con frecuencia presenciarnos sucesos que, imaginados por un autor, nos parecerían absurdos.

Uno de los mejores adornos de la historia ficticia, así como de los de la verdadera, son los caracteres.

Pintar un carácter es dar a conocer al lector un personaje, de suerte que le parezca haberlo tratado.

Todo carácter ha de sostenerse bien en todo el curso de la obra en que se introduce, de suerte que el personaje aparezca siempre semejante a sí mismo.

En toda obra de imaginación los caracteres han de distinguirse bien unos de otros; y puede dar gran mérito a la obra el que unos caracteres hagan contraste con otros.

Los diálogos entre los personajes son otro de los mejores recursos de quien compone novelas.

El diálogo ha de ser suelto, fácil y natural, como son los que en la vida real tenemos los hombres. No es de buen gusto poner en boca de un interlocutor razonamientos más largos ni más pomposos que los que verdaderamente pronunciaría si existiera y si se hallara en la situación y en la compañía en que el escritor le ha colocado.

La novela debe su importancia a que por medio de ella pueden los escritores inculcar determinadas máximas; acreditar opiniones; defender o atacar institucio-

nes o principios y popularizar conocimientos. Durante muchos siglos, parece que los autores de novelas no se propusieron otra cosa que brindar con un pasatiempo a sus lectores, si bien nunca pudieron dejar de impregnar sus relaciones de la moral que ellos mismos profesaban; mas cuando se advirtió cuánta impresión podía hacer su lectura en los espíritus y en los corazones, se empezó a cultivar este género con miras especiales. Sue y Scribe se han servido de la novela para atacar a los jesuítas; el primero también para hacer la guerra al matrimonio. El cardenal Wiseman y otros, para defender a la Iglesia católica; Julio Verne para popularizar una multitud de conocimientos científicos.

#### *Artículos de costumbres*

En nuestros días se ha creado una nueva especie de obras de imaginación pertenecientes al género narrativo y llamadas *artículos de costumbres*.

Su objeto es pintar, para instrucción de los extraños y de la posteridad, las costumbres de los países en épocas determinadas.

Puédense componer también con el fin de corregir lo vituperable o defectuoso que haya en dichas costumbres.

Un escrito en que no se haga otra cosa que señalar cierta costumbre que existe, introducir observaciones sobre ella censurar y ridiculizar en general a los que la tienen, podrá ser una disertación moral y podrá tener mérito, pero no será lo que se llama propiamente *artículo de costumbres*, ni con él se podrá conseguir lo que con uno que realmente merezca ese nombre.

Un artículo de costumbres es la narración de uno o más sucesos, de los comunes y ordinarios, hecha en tono ligero, y salpicada de observaciones picantes y de chistes de todo género. De esta narración ha de resultar o una pintura viva y animada de la costumbre de que se trata, o juntamente con esta pintura, la demostración de lo malo o de lo ridículo que haya en ella; mas esta demostración han de hacerla los hechos por sí solos, sin que el autor tenga que introducir reflexiones o disertaciones morales para advertir al lector cuál es la conclusión que debe sacar de lo que ha leído.

En este género tienen cabida los caracteres, las descripciones, los diálogos y cuanto puede adornar la historia ficticia; pero todo debe dirigirse al fin propuesto, esto es, a la pintura o al vituperio de una costumbre.

Un artículo de costumbres debe ser de dimensiones muy reducidas; de otro modo, se convertirá en cuento o en novela, y entonces difícilmente podrá tener las condiciones que le son peculiares.

Pueden citarse buenas piezas de este género en que el tono empleado es serio, y los sucesos graves, extraordinarios y aun trágicos; pero tales piezas, aunque en rigor puedan clasificarse entre artículos de costumbres, difieren de los tipos cuya imitación ha dado existencia a este nuevo género de composiciones.

#### *Obras didácticas*

Llamamos *obras didácticas* aquellas en que el autor se propone instruir a sus lectores sobre objetos de ciencias y artes.

En este género se comprenden:

1º. Las *disertaciones*, las cuales toman el nombre de *memorias* cuando van dirigidas a una corporación científica, literaria o artística. A esta especie de composiciones pertenecen los artículos de periódicos cuando versan sobre asuntos abstractos y pueden considerarse como de interés permanente.

2º. Los *tratados magistrales*, cuerpos enteros y sistemáticos de doctrina sobre una ciencia o arte, destinados para personas iniciadas ya en la materia.

3º. Los *tratados elementales* que contienen los rudimentos o primeras nociones sobre ciencia y artes.

En las disertaciones debe evitarse todo adorno frívolo, estudiado y relumbrante; pero debe huirse con igual esmero de la sequedad y del desaliño; pues por lo mismo que el asunto es grave y serio, debe ser tratado con cierta moderada elegancia que dé atractivo a la obra en que se halla expuesto.

A todas las composiciones didácticas convienen mucho las formas de raciocinio, tales como los símiles y los ejemplos.

Los tratados magistrales piden un estilo puro, correcto, preciso, claro, y limpio de toda superfluidad.

Estos admiten menos ornato que las disertaciones.

Lo que principalmente requieren es el orden y perfecto encadenamiento de las ideas, claridad en el plan y cuidado de no confundir bajo un mismo título cosas distintas.

El autor de un tratado magistral debe abstenerse de exponer aquellos pormenores que al lector han de ocurrirle sin necesidad de que otro le llame la atención

sobre ellos; de ostentar erudición llenando de citas el cuerpo de la obra; de emplear demasiados términos técnicos; de introducir algunos nuevos sin manifiesta necesidad, y de hablar demasiado de sí mismo.

Y si lleva el propósito de escribir solamente para los doctos, puede omitir la exposición de los principios elementales o rudimentos de la materia de que trata.

El autor de un tratado elemental tampoco ha de ostentar erudición ni emplear más términos técnicos que los indispensables. Debe exponer los principios y nociones más elementales; ilustrar con ejemplos todas las doctrinas y reglas que proponga; y no omitir ninguna de las cosas que pueden servir de fundamento a lo que pretende enseñar, por más obvias que sean para los que ya tienen algún conocimiento de la materia.

En estos tratados no hay que emplear ningún término técnico sin explicarlo.

Los términos técnicos deben irse definiendo a medida que se emplean. Es vituperable la práctica de los autores, que, al principio de la obra, o de alguna de sus partes ponen un largo catálogo de definiciones.

Es igualmente digno de reprobación el empeño de definirlo todo. En obras destinadas para niños, deben preferirse a las definiciones lógicas ciertos medios sencillos de que puede echarse mano para conseguir que los aprendices se habitúen a distinguir los objetos de que se les quiere dar conocimiento.

#### *Composiciones epistolares o cartas*

No se trata aquí de la forma epistolar que un autor puede dar, como muchos han dado, a una novela, a

una relación de viajes o a una composición de cualquier otro género. Estas composiciones no forman clase aparte.

Vamos a tratar de las cartas que cualquier individuo escribe a cualquiera otro, sobre asuntos particulares o públicos, sin intención de darlas a la estampa.

Las reglas útiles que pueden darse para su composición son las siguientes:

1ª. El estilo ha de ser natural y sencillo. Vienen tan mal en una carta como en la conversación familiar la afectación, las cláusulas demasiado numerosas o musicales, los símiles que no sean breves y sencillos, la erudición, los términos poco usados, el tono remontado, las personificaciones, los apóstrofes y todos los demás adornos semejantes a éstos.

2ª. Esta naturalidad y sencillez no excluye los pensamientos ingeniosos y profundos.

3ª. El lenguaje y el tono han de ser familiares en aquel grado que corresponda a la mayor o menor intimidad que haya entre los dos correspondientes; a la mayor o menor importancia del asunto, y a la mayor o menor dignidad de la persona a quien se dirige la carta.

4ª. La sencillez y el tono familiar que recomendamos en las cartas, no autorizan un total descuido y desaliño. En lo escrito se exige siempre más corrección y esmero que en la conversación.

### *Composiciones en verso*

Nunca podrá darse una definición cumplida de la *poesía*. Nosotros nos contentamos con decir que *poesías* son aquellas composiciones, que estando en verso, tie-

nen por objeto dar ejercicio a la imaginación y al sentimiento más bien que a la razón.

Hay escritos en prosa en que son poéticos el asunto, el lenguaje y las formas empleadas; pero a éstas nadie da el nombre de poesías, aunque a las veces a sus autores sí se les coloque en la categoría de poetas, como sucede con Chateaubriand.

Las composiciones poéticas son *directas* cuando en ellas el autor habla directamente con sus lectores.

*Indirectas*, aquellas en que él no habla nunca, sino ciertas personas en cuya boca pone toda la composición, y se llaman *dramáticas*, es decir, composiciones en las cuales las personas de que se trata obran o están en acción.

*Mixtas* son aquellas composiciones poéticas en que ya habla el autor, ya los personajes que él introduce.

El lenguaje y el estilo de las composiciones serias en verso deben ser diferentes del lenguaje y del estilo que pueden emplearse en la prosa.

Sólo el buen gusto natural, auxiliado por la lectura de los buenos poetas, puede hacer conocer perfectamente esa diferencia.

Pueden, sin embargo, ser provechosas las observaciones siguientes:

Muchísimas palabras y locuciones que pueden ser empleadas por las personas más instruídas, en obras en prosa de tono elevado, no tienen cabida en composiciones poéticas. Ejemplos *garantías individuales, cálculo matemático, industria pecuaria, probabilidades adversas.*

Tales palabras y locuciones, rechazadas por la poe-

sía, son muchas veces técnicas, o a lo menos, se asemejan a las técnicas,

En composiciones serias de cierta clase, como en las sátiras, pueden entrar muchos términos que repugnarían en composiciones de otra clase.

En poesía se puede usar de ciertas licencias, tales como la de decir *do* y *doquier* por *donde* y *dondequiera*; *derrredor* y *redor* por *rededor*; *espíritu*, *crueza*, por *espíritu*, *crudeza*; *pece* y *felice* por *pez* y *feliz*; *apena*, *mientras* y *entonce*, por *apenas*, *mientras* y *entonces*; *Tibre* por *Tíber*.

Se puede poner el artículo *el* por el artículo *la* en casos como el siguiente: «De los montes *el altura*»; así como suprimir el artículo. v. gr. «Despeñó airado en *Etna cavernoso*».

Usase también en poesía de arcaísmos, como el que consiste en emplear las formas antiguas de ciertos verbos, v. gr. *vide*, *vido*, *viéredes*, *decirte he*; y como el de dar a ciertas voces una aceptación anticuada; v. gr. *pesadumbre* por *peso*.

Está autorizado por poetas de primera nota el empleo de ciertos latinismos en las composiciones poéticas como *remitir* por *deponer* o *mitigar*; *reclamar* por *volver a clamar*; *poner* por *deponer*.

No podrían estas voces ser toleradas en prosa en dichas acepciones, como tampoco *natura*, *dea* y *diva*, *antro*, *ignoto*, *albo*, *ostro* y otras dicciones llamadas poéticas.

En poesía es lícito dislocar el acento de *océano* y el de *impío*, diciendo oceáno e ímpio.

Hay aún otras cosas en que se distingue el lenguaje de la poesía del de la prosa, a saber: ciertas inver-

siones que en ésta serían demasiado atrevidas, y el más frecuente uso de epítetos, imágenes, composiciones, perífrasis, prosopopeyas y tropos.

Inversión. Un poeta puede separar los demostrativos del sustantivo; el adjetivo, el sustantivo que califica, un complemento de la palabra a que se refiere, etc., v. gr.:

«*Esta* que miras *grande* Roma ahora...»

(Quevedo)

«Las filas Agricán postreras tala»

(Bello)

Los complementos que empiezan por la preposición *de* o por la preposición *a*, pueden en verso anteponerse a la palabra que les rige.

«No de purpúrea fruta, o roja, o gualda,  
a tus florestas bellas  
falta matiz alguno...»

(Bello)

Veamos otras inversiones:

«¡Oh! no extrañéis si de su planta leve  
salpica el lodo, y en el lodo altera  
la no, hasta entonces, desflorada nieve».

(Ferrari)

«Yo vi del polvo levantarse audaces,  
a dominar y perecer, tiranos...»

(D. L. de Moratín)

«Cantemos al Señor que en la llanura  
venció del ancho mar al trace fiero...»

(Herrera)

«No cura si la Fama  
Canta con voz su nombre pregonera»

(Fr. Luis de León)

Fuera de las licencias dichas, los poetas se toman la de emplear el artículo femenino por el masculino, diciendo, v. gr., *la aroma*; la de alterar el régimen: «Viéronte y te temblaron»; «Ese tu salvador *que* suspiramos»

«Hasta dentro en palacio, en los reales»;  
«Y el alma henchida en celestial consuelo»,  
«Y sus mármoles abre a recibirme».

No todas las licencias se pueden usar en todo género de composiciones. Las licencias poéticas no son, por otra parte, enteramente arbitrarias y caprichosas; apóyanse todas en algún uso anterior, y el empleo que de ellas se haga ha de estar justificado por razones de concisión o de energía.

### *Poesías líricas*

Originariamente se llamaron líricas las poesías que estaban especialmente destinadas al canto. Actualmente se entiende por poesía lírica toda poesía no dramática ni épica.

Entre las poesías líricas, la más notable es la oda.

A la clase de las odas pertenecen: 1.º, las composicio-

nes en que se expresa la admiración que inspiran ciertos objetos grandiosos; 2.º, las que expresan nuestra alegría por algún acontecimiento feliz; 3.º, las inspiradas por la pasión del amor, que se llaman eróticas; 4.º las que pintan las emociones vivas, pero ligeras y transitorias, que nos causan los placeres de la mesa, el baile, la música, las reuniones agradables, etc.; estas composiciones se llaman *anacreónticas*; 5.º las que expresan los sentimientos que nos inspiran la contemplación de algún objeto y nuestras propias reflexiones sobre los sucesos de la vida, la inconstancia de la fortuna, etc.; estas odas se llaman filosóficas o morales; 6.º aquellas en que desahogamos nuestro dolor cuando algún pesar nos oprime; éstas se llaman *elegías*.

Hay metros acomodados a toda clase composiciones; pero el que una se halle en cierto metro, no hace que pertenezca a determinada clase.

Actualmente se hace poco caso de la clasificación de las poesías líricas. A cada una le pone su autor el título que le acomoda, y ni él ni sus lectores se curan de averiguar a qué clase pertenece.

#### *Poesías didácticas*

Son de tres clases: la 1.ª contiene las composiciones en que se trata de alguna ciencia o algún arte; la 2.ª aquellas en que se propone directamente reglas de moral o de crítica; y la 3.ª aquellas en que, zahiriéndose las malas costumbres o los defectos literarios, se da una lección indirecta.

Las primeras se llaman *poemas didascálicos*; las segundas *discursos* o *epístolas*; y las terceras, *sátiras*.

En un poema didascálico debe exponerse una doctrina verdadera, sin abundancia de términos técnicos; sin aridez dogmática, y con tanta amenidad, que el lector pueda sacar de la obra tanto recreo como instrucción.

En los discursos y epístolas es menester también sazonar la moralidad con las gracias de la poesía.

Se llama *sátira* cualquier composición directa en que se censuran los crímenes, los vicios o las ridiculeces de los hombres.

Esta censura puede hacerse según la naturaleza de los defectos censurados, ya en tono serio y elevado, ya en tono jocoso, ya en un tono que participe de ambos.

*Epigrama* es una composición en verso, corta y conceptuosa, que generalmente tiene algo de aguda, satírica, jocosa y mordaz.

Ciertos cuentos en verso en que se muestra lo vicioso o lo ridículo de alguna costumbre, de algunas personas, etc., pueden también referirse a la *sátira*.

### *Poesía descriptiva*

Comprende todas las composiciones o poemas de considerable extensión, destinados a pintar el universo, o una serie particular de fenómenos o una colección más o menos numerosa de objetos naturales.

El poeta debe en ellas engrandecer, hermosear y hacer interesante lo que describe, y poner en contraste las pinturas y situaciones.

Las descripciones deben presentar objetos individuales, no indefinidos y en abstracto.

*Poesía dramática*

*Drama* es la representación poética de una acción humana.

Si en un drama el poeta se deja ver, ora hablando con los espectadores por medio de un actor, ora poniendo en boca de los personajes un lenguaje que sólo a él le conviene, desaparece la ilusión que una obra de esta clase está destinada a producir.

Aunque la acción debe ser humana, varios autores han introducido en ella dioses y personajes alegóricos. Mas esto nada significa, porque tales seres aparecen siempre con naturaleza humana.

La acción del drama ha de interesar y complacer al espectador. Pero el placer dramático no es placer de los sentidos. Un drama que no embelese sino por lo magnífico de las decoraciones, por la pompa del espectáculo o por sorprendentes transformaciones, nunca será verdadero drama.

El interés teatral es relativo a la acción y relativo a los personajes. La acción puede interesarnos como interesa una novela cuyo desenlace deseamos conocer; los personajes, como hombres partícipes de nuestros afectos, vicios y virtudes.

El principal interés dramático es el personal, es decir, el que se toma por la persona en favor de la cual consigue el poeta excitar nuestras simpatías.

Aunque el teatro no sea sino un recreo, no debe convertirse en escuela de vicios. La representación de una acción humana ha de tener algún efecto moral, y si éste es malo, las bellezas del drama, por grandes que

sean, no salvan la obra de la censura de los hombres de bien.

La acción dramática ha de ser verosímil; es decir, ha de estar dispuesta de modo que nos cause ilusión y la creamos verdadera.

La *verosimilitud material* es la semejanza de la representación con la acción; y la *verosimilitud moral* es la que resulta de estar cada incidente sostenido por los demás; de que todos estén enlazados unos con otros, y de que todos sean conformes con el carácter de los personajes.

Para que la representación sea poética, necesita el autor fingir sucesos o añadir o quitar circunstancias a los que realmente han ocurrido, y embellecer la acción de suerte que, sin dejar de parecer verdadera, esté despojada de cuanto pudiera disgustarnos o aumentada con todo lo que puede agradarnos más.

La imitación que en el teatro se hace de las escenas que realmente pasan, no puede ser completa, ni, aunque pudiera, debería serlo. Pero al poeta no se le permite que se aparte de lo rigurosamente verdadero, sino en gracia del mayor placer que con ese apartamiento puede procurar al espectador.

Así, toda impropiedad que se pueda cubrir con una belleza capaz de producir un placer de aquellos que suelen buscarse en el teatro, debe ser permitida. Por eso se componen piezas en verso.

La verosimilitud material es susceptible de estas compensaciones de lo verdadero con lo seductor. La verosimilitud moral no puede serlo.

No todo hecho grande, extraordinario, heroico o atroz

puede servir de *argumento dramático*. El argumento que se elija ha de ser rico en contrastes de afectos y ha de ofrecer vasto campo a la lucha de las pasiones.

El *plan* del drama consiste en que se dispongan todas sus partes, de suerte que la acción marche del modo más natural, empezando oportunamente, desenvolviéndose con arte, y concluyendo a satisfacción del auditorio.

La acción se puede dividir en actos, y siempre se divide en *escenas*.

*Acto* es cada una de aquellas partes del drama, al fin de la cual desaparecen del escenario todos los actores, y la acción se suspende.

*Escena* es la parte del acto señalada por la entrada o la salida de uno o más personajes.

Según antigua costumbre, el número de actos no ha de pasar de cinco.

De las interrupciones de la representación se aprovechan los poetas para alejar de la escena la parte de la acción que no creen posible o conveniente poner a la vista del espectador.

La acción de todo drama se divide en tres partes principales la *exposición*, el *nudo* o *trama*, y el *desenlace*, que suele llamarse *catástrofe*.

La *exposición*, que ha de hacerse al principio, y que ha de ser clara y breve, indica a los espectadores cuál es el argumento.

Ha de ser además ingeniosa, para que no se conozca que el autor está procurando conseguir el fin que realmente se propone; esto es, para que el espectador se

entere del argumento sin saber que lo están instruyendo acerca de él.

Algunos autores se han valido de prólogos separados del drama; otros han principiado por monólogos y otros por relaciones hechas por un actor a otro. A todo esto es preferible entretejer la exposición con la acción misma.

El *nudo* o *trama*, es el artificio mediante el cual el poeta aviva el interés de la acción con incidentes que la compliquen y oculten el resultado a los ojos de los espectadores.

En el teatro ninguna impresión que se consiga producir es duradera. El interés ha de ir aumentándose continuamente.

El *desenlace* consiste en que la cuestión que ha debido mantener suspensos, inciertos y conmovidos los ánimos, quede por fin resuelta.

Esta solución no ha de venir ni de causas sobrenaturales ni de incidentes extraños al argumento.

El buen desenlace ha de venir ya insensiblemente preparado de antemano, y debe verificarse por medios probables y naturales; ha de ser sencillo, pendiente de pocos sucesos, y tal, que entren en él muy pocos personajes. En él se debe reunir el mayor interés de toda la pieza, y es en donde la acción ha de caminar lo más rápidamente posible.

Las escenas de cada acto han de estar bien enlazadas entre sí, y para que lo estén el autor procurará: 1.º que no quede nunca vacío el teatro durante un acto; es decir, que no se marchen todas las personas que están en la escena, para que aparezcan otras en

seguida; 2.º que no salga a la escena ni desaparezca de ella personaje alguno sin que veamos la razón que hay para lo uno y para lo otro.

Los monólogos deben evitarse en lo posible, por no ser natural que una persona hable sola y en voz alta. Son, sobre todo, censurables cuando no tienen más objeto que el de enterar a los espectadores de algo que ignoran y que al autor interesa hacer saber. Lo mismo puede decirse de los apartes.

Los preceptistas rigurosos han exigido que en toda composición dramática haya unidad de acción, de tiempo y de lugar; esto es, que la acción sea una, que no ocupe más de veinticuatro horas y que pase en un solo lugar.

Hoy prevalece la opinión de que bien puede prescindirse de las unidades de tiempo y de lugar, siempre que la pieza dramática contenga perfecciones bastantes para producir la ilusión apetecida.

\* \* \*

Cada uno de los personajes ha de tener su carácter particular; y el carácter de cada uno ha de diferenciarse bien de los de los demás.

Quando se introduce un personaje histórico, se le ha de dar el carácter que le señala la historia.

El autor ha de sostener el carácter de cada personaje en todo el curso del drama.

\* \* \*

Hay tres géneros de composiciones dramáticas: la *tragedia* y la *comedia*, denominaciones empleadas en si-

glos anteriores; y el *drama*, composición así especialmente denominada en nuestra época.

La *tragedia* es la representación de una acción extraordinaria y grande, en la que intervienen altos personajes, y destinada a producir en los espectadores el temor, la compasión o la ternura.

La *comedia* es la representación de una acción de las comunes y ordinarias, con intervención de personas particulares, con el objeto de ridiculizar los vicios y errores de la sociedad, y destinada a excitar en los espectadores la risa y la alegría.

El *drama*, es la representación de una acción ya extraordinaria, ya común, en la que intervienen personajes de todas clases y destinada a excitar todo género de afectos.

Casi no se ha escrito tragedia alguna en que el autor no se haya propuesto imitar de cerca los modelos que nos dejó la antigüedad.

Las comedias cortas, compuestas principalmente para hacer reír, toman el nombre de *entremeses* o *sainetes*.

#### *Opera y zarzuela*

Las óperas y aquellas composiciones dramáticas en que con la recitación se mezcla el canto, casi no caen bajo la jurisdicción del arte. La lentitud con que por fuerza ha de representarse cuando los actores se expresan cantando, y las repeticiones que se hacen de los pasajes, obligan a quien compone o arregla un libreto a no desenvolver artísticamente la acción y a abreviarla infinito.

Por otra parte, en los libretos hay que prescindir en

absoluto de la verosimilitud y de la imitación de lo que pasa en la vida real, y además los compositores exigen de los autores que distribuyan entre los actores lo que se ha de decir en cada escena, no atendiendo a lo que importa para que la representación sea buena, sino a lo que conviene para que la música sea tal como él la concibe.

En un libreto de ópera, lo único que se requiere es que haya situaciones y lances en que al compositor se le presente coyuntura para mostrar que sabe dar a las pasiones la expresión musical conveniente.

En las piezas en que haya más recitación que canto, pueden caber algunas perfecciones literarias.

#### POEMAS EPICOS

Un *poema épico*, o una *epopeya*, es la relación en verso de una acción ilustre, difícil y memorable.

La acción debe ser *una, grandiosa, interesante* y de extensión proporcionada.

La unidad no excluye los *episodios*, que son ciertos incidentes casuales enlazados con la acción principal, pero no tanto que sin ellos no hubiera podido verificarse.

La *grandeza* consiste en que la empresa tenga el esplendor suficiente para que pueda ser celebrada en tono elevado y majestuoso. A esto contribuye que no sea de fecha reciente.

El asunto ha de ser *interesante* para la nación en cuya lengua se ha de escribir el poema, o de tal celebridad, que pueda interesar a todas las naciones.

En los más de los poemas épicos que se han escrito, se han introducido personajes naturales y sobrenaturales.

Entre los personajes se ha escogido uno principal para ser como el alma de la empresa.

El *plan* del poema épico es semejante al de la tragedia.

La narración en el poema épico debe estar enriquecida con todas las bellezas de la poesía, pues no hay composición que requiera más fuerza, elevación, dignidad y fuego.

A este género pertenecen también ciertas composiciones, como *La victoria de Junín*, de O'imeño, destinadas a celebrar y engrandecer algún hecho o algún personaje, que son épicas por la grandiosidad de la acción, lo importante de los personajes, y la pompa y majestad del estilo y el lenguaje; pero que se diferencian de la epopeya por ser de menos extensión y por tener un plan menos vasto y completo.

#### POESIA BUCOLICA O PASTORIL

*Poesía bucólica* es la que tiene por objeto presentar escenas rústicas que hagan amable la vida del campo.

Las composiciones de este género llamadas *églogas* e *idilios*, consisten en que el poeta hace narraciones y descripciones e introduce personajes, regularmente pastores, que hablan unos con otros.

#### FABULAS

*Fábulas* son unos cuentos breves que encierran advertencias útiles y consejos sabios.

La acción ha de ser en ellas una, entretenida y bien imaginada.

A los actores, que intervengan en la fábula, sean hombres o animales, u objetos inanimados, se les ha de dar carácter que los distinga y que convenga con la idea que de ellos se tiene formada de antemano.

La moralidad ha de resultar de la acción misma, no ha de ser deducida con violencia, y ha de ser pura.

El estilo ha de ser el más natural, y la versificación fácil y fluída.

#### COMPOSICIONES DE GENERO INDETERMINADO

Merced a lo limitado del campo en que puede ejercitarse el ingenio, y a los esfuerzos de los escritores por apartarse de los caminos trillados, han aparecido siempre y siempre aparecerán obras de difícil clasificación. Al *Quijote*, por ejemplo, repugna colocarlo en la clase de las novelas; y tampoco se le puede llamar poema épico, por más que cierto autor se haya empeñado en demostrar que no es otra cosa.

Tenemos en castellano muchas composiciones en verso, llamadas leyendas unas, y romances históricos otras, en las que se refieren de ordinario curiosas e interesantes tradiciones históricas o populares; a tales composiciones no cuadraría en manera alguna el nombre de poemas épicos, sin embargo de que no es fácil explicar en qué se diferencian algunas de ellas de las obras que realmente merecen ese nombre.

*La Celestina*, antiguo monumento de las letras españolas, es comedia en cuanto a su forma, y no obstante,

por su extensión, no puede ser clasificada sino entre las novelas. Una cosa análoga puede afirmarse del *Fausto* del alemán Goethe.

Hay también artículos humorísticos, no pertenecientes a ningún género, escritos por pasatiempo, y que sólo por pasatiempo se leen, si bien es casi imposible que en ellos falte la expresión de las opiniones del autor, la censura o el elogio de algo, o la noticia verdadera o falsa de hechos o de cosas que el autor conozca o pretenda conocer.

#### DE LA IMITACION

Siendo la imitación lo que en la práctica alumbra y encamina a todos los que empiezan a escribir, conviene dar a los principiantes algunos avisos acerca de ella.

El manejo de los buenos autores de toda época, de todo género y de todas las naciones, le es necesario a quien aspire a distinguirse en el cultivo de las letras castellanas. Ese manejo forma el buen gusto literario, da a conocer los recursos del arte y avigora y pule el ingenio.

La habilidad que para escribir se adquiere mediante el estudio de todos los buenos autores en general, es cosa distinta de la imitación.

El que la imitación sea provechosa depende de la elección de modelos, y de la discreción o discernimiento con que se proceda al seguirlos.

Ninguno debe tomar por modelo un autor, tal como Chateaubriand o como Selgas y Carrasco, cuyo estilo se distinga y singularice muy notablemente. Si-

guiendo los principiantes a tales autores, caerán en el vicio llamado amaneramiento, y se condenarán a no adquirir jamás estilo propio.

Hay ciertos autores, como Donoso Cortés, cuyo estilo atractivo y brillante deslumbra a los jóvenes, muchos de los cuales incautamente se inclinan a imitarlo. La experiencia enseña que tal imitación los extravía lastimosamente. Al genio le es dado valerse de formas que los talentos comunes no aciertan jamás a emplear con buen resultado.

Es necesario el estudio, pero perniciosa la imitación de los clásicos españoles antiguos, tales como Santa Teresa de Jesús, Avila, Granada, Cervantes, etc. Quien se proponga imitar su lenguaje incurrirá en arcaísmos que disonarán intercalados entre los vocablos y modos de decir modernos. Esto no se opone a que todos tomemos de aquellos escritores muchas locuciones y palabras que pueden sernos utilísimas y que pertenecen al caudal del castellano moderno, pero de que, por incuria, nos hemos acostumbrado a no aprovecharnos.

Para adelantar en el arte de escribir, debemos leer muchos autores de diferentes géneros y de épocas y naciones diversas. Leer uno solo o muy pocos, induce a una imitación involuntaria que, no siendo hecha en virtud de una elección meditada, puede ser perjudicial.

Nada debe recomendarse tanto a los principiantes como el que huyan de leer obras traducidas. Esto no se entiende con las buenas traducciones de clásicos griegos y latinos, ni con algunas de autores ingleses que gozan de merecida celebridad.

Quien haya de proponerse un modelo para escribir, esto es, quien quiera aplicarse al estudio o lectura de un autor para empaparse en su lenguaje y en su estilo, deberá escogerlo entre los autores más calificados y universalmente aplaudidos, precaviéndose de tomar por tales a los que, merced a circunstancias o triunfos pasajeros, gozan de fama por algún tiempo.

Una imitación servil y puntual, que consista en valerse de los mismos términos, locuciones y giros que emplea el autor tomado por modelo, y en dar a los pensamientos las mismas formas que éste acostumbra darles, limita y apoca las facultades naturales de quien la hace, e induce siempre a incurrir en desaciertos.

Según esto, la imitación no ha de hacerse en cada caso particular con propósito deliberado. Podrá decirse que sabe imitar quien, después de estudiar a su autor favorito, se pone a escribir soltando la rienda a su ingenio, y dándole luego a conocer en sus escritos que se ha hecho dueño de los recursos literarios cuya posesión distingue al autor imitado, pero que de él nada copia.

#### PLAGIO-IMITACION

Si en obra de algún autor hallamos un pasaje, una expresión o un pensamiento de otro escritor, y si parece haber sido tomado fraudulentamente, esto es, con ánimo de hacerlo pasar como propio y original, decimos que aquel escritor ha cometido *plagio*, y diciéndolo, le atribuimos una de las notas que más pueden infamar a quien escribe.

Pero si queremos descubrir que el pasaje, o la expre-

sión o el pensamiento ajeno ha sido oportunamente ingerido en el escrito, por quien, en el resto de sus obras, se muestra capaz de producir cosas tan buenas como las que ha tomado, y si éstas son bastante conocidas en el mundo literario, lejos de hacer increpación alguna, diremos que el autor ha hecho una imitación, y acaso lo alabaremos por ello.

Cuando el autor de *Las Ruinas de Itálica*, hablando de Trajano, dice: «Ante quien muda se postró la tierra», imitó un pasaje del libro de los Macabeos. Este se debe reputar conocido de todo el mundo; y el autor de *Las Ruinas* hartó mostró poseer bastante caudal propio para no tener que ocurrir a hurtos literarios.

## ADICIONES

### OBSERVACIONES APLICABLES A LA PROSA Y A LA POESIA (1)

#### *Buen gusto*

El buen gusto es facultad natural, y se halla en todos los hombres, como en todos se halla la inteligencia o la imaginación; pero, del mismo modo que cualquiera de las facultades naturales, necesita educarse, esto es, desenvolverse con el ejercicio.

---

(1) Estando a punto de terminarse la reimpresión de las *Lec- ciones de Retorica y Poética*, le ocurrió al autor la idea de escribir y la de agregar al librito varias explicaciones sobre puntos literarios que había hecho en la clase de Literatura que regenta en la Universidad Nacional.

Lo que tales explicaciones enseñan es lo que saben todos los aficionados a la lectura: solamente pueden ser útiles para escolares que no conozcan más libros que los textos en que están estudiando.

Ni aun están bien ordenadas, ni redactadas con esmero, ni ilustradas con ejemplos, porque cuando el autor determinó escribirlas, ya era urgente terminar la edición del librito.

El autor manifiesta estas cosas para que se entienda bien que, al hacer las adiciones, no se propone otra cosa que facilitarles a los que han sido alumnos suyos, el conservar recuerdos de lo que le han oído en la clase.

*(Nota de la edición anterior)*

Los que dicen que *entre gustos no hay disputas*, afirman que una misma cosa puede ser fea o bella, según quien la contemple. De ahí saldrían las consecuencias de que una de las más magníficas escenas de la naturaleza debería calificarse de fea si le desagradaba a alguno, y de que el mejor cuadro de Rafael o de Rubens no tiene más mérito que una estampa de pacotilla, cargada de colores vivos, por cuanto ésta puede tener tantos aficionados y admiradores como el cuadro.

#### OBSERVACIONES SOBRE TONO Y LENGUAJE

Para que cualquiera pueda comprender lo que es tono, ofrecemos aquí dos trozos, en cada uno de los cuales se dice exactamente lo mismo que en el otro: en el primero, en tono remontado y propio para una alocución; y en el segundo en tono propio para una carta.

#### I

El último sol se ha puesto sobre los fríos restos de N. Los acerbos dolores que precedieron a su postrer suspiro sirvieron de prueba a su varonil entereza. Para la herida que su muerte ha abierto en los corazones de los que le amábamos, no hay más bálsamo que la esperanza de que en un mundo mejor haya recibido el galardón de sus virtudes.

Sus despojos perecederos estarán por tres días expuestos a la pública veneración, y al cabo se le tributarán los últimos honores con la debida pompa. Luégo se le llevará a dormir el sueño eterno en el sepulcro de sus mayores.

## II

N. murió ayer. En los últimos días sufrió dolores agudísimos, pero los soportó con su paciencia de siempre. Para la pesadumbre que nos causa su muerte a los que lo queríamos, no hay más consuelo que esperar que en el cielo haya recibido el premio de sus grandes virtudes.

El cadáver estará expuesto tres días, luego se le harán exequias solemnes, como deben hacerse, y se le enterrará en la tumba de la familia.

\* \* \*

Hay estilos buenos y estilos malos; pero el tono nunca es malo; puede, eso sí, ser inoportuno, como lo sería, v. gr., si en carta dirigida a un hermano o a un amigo, se emplease el que pudiera adoptarse para hacer en público el elogio de un héroe.

El lenguaje es la suma de los medios que ofrece un idioma para expresar los pensamientos. No incurrirá en defectos de lenguaje quien al hablar o escribir tenga presentes las enseñanzas de la gramática y del diccionario; pero lo que estos libros pueden enseñarnos no basta para que nuestro lenguaje sea elegante, gracioso y enérgico; y mucho menos para que el lenguaje que empleemos baste por sí solo a dar atractivo a nuestras composiciones.

No puede sobresalir por su lenguaje ni hallar siempre términos y expresiones felices sino el que maneje mucho los clásicos españoles antiguos y modernos. Repetimos que no debe manejarlos para imitarlos servilmente,

sino para tomar de ellos lo que tomarse pueda sin hacer monstruosa amalgama del habla antigua con la moderna.

El lenguaje puede ser intachable, siendo el tono intempestivo y pésimo el estilo. Y puede haber composiciones de mérito en que el lenguaje sea incorrecto. Pruébalo lo que sucede con la poesía popular, de la que pudiéramos presentar muestras en que los pensamientos y las formas son dignos de elogio, siéndolo el lenguaje de toda censura. He aquí una de tales muestras:

•Yerbecita de mi puerta,  
¡qué verdecita que estás!  
Ya se fue quien te pisaba....  
¿Qué *hacés* que no te *secás*?

Nada puede haber más delicado y tierno que esta copla, y ni el *hacés* ni el *secás* la despojan de su mérito.

La pureza y corrección del lenguaje consiste en que usemos de vocablos y de construcciones admitidos por el *uso*; pero no basta saber esto, sino que es preciso entender con qué condición tiene autoridad el uso. La generalidad de los habitantes de la región o las regiones en que se habla un idioma, introduce palabras y locuciones nuevas, y modifica o destierra algunas de las que ya existen. No hay individuo ninguno, ya se le suponga docto, ya ignorantísimo, que no pueda tener parte en esta obra; y son harto comunes los casos en que el pueblo inculto y rudo es quien altera los modos de hablar y quien pone en circulación palabras nuevas.

De las innovaciones que aparecen en la lengua, unas son conformes con su índole y con el buen gusto, y al

mismo tiempo útiles por algún concepto. Otras son meros barbarismos o solecismos, hijos de la ignorancia, o torpes imitaciones de idiomas extraños.

Las personas educadas adoptan por lo común las innovaciones de la primera clase, y desechan las de la segunda, y si ocurre el caso de que aun ellas den acogida a algunas de éstas, toca a los filólogos declararlas inadmisibles.

Esto en cuanto a los idiomas en general. En cuanto al castellano, debemos advertir que la Real Academia Española de la Lengua tiene como una de sus principales atribuciones, el calificar los términos y frases o construcciones, declarar, cuando es el caso de hacerlo, que tienen ya la sanción del uso, y que, por tenerla, pueden ser empleados. Tal declaración la hace incluyendo en su diccionario y en su gramática todo lo nuevo que merezca aprobación y que haya aparecido desde que se haya hecho la última edición de aquellos libros hasta el tiempo en que se hace la siguiente.

La Academia puede equivocarse y descuidarse, y en muchos casos se descuida y se equivoca: en éstos suplen su negligencia o enmiendan sus yerros los escritores distinguidos, empleando las voces nuevas y las construcciones antes inusitadas que alguno ha introducido y que merecen venir a formar parte del caudal de la lengua.

Por tanto, no será digno de censura quien haga uso de tales voces y construcciones si lo hace siguiendo a algunos escritores generalmente aplaudidos y reputados como hábiles en el manejo del idioma.

De todo esto se infiere que, cuando se dice que *el*

*uso es juez y norma en materia de lenguaje, no se quiere afirmar que basta con que la gente use una cosa para que la debamos dar por aprobada.*

#### CRÍTICA

La crítica es el examen razonado que se hace de una obra literaria para señalar sus bellezas y sus defectos; para descubrir el por qué de éstos y de aquéllas, y el grado de originalidad que haya en la pieza; para decidir a qué escuela o a qué género pertenece, y para dar razón de los fines con que se ha compuesto, de su moralidad, de sus tendencias políticas, religiosas, sociales, etc.

Si los principios del crítico no son ya bien conocidos del público, debe explicar conforme a cuáles hace el examen y gradúa el mérito de la obra que juzga.

Los críticos caen a menudo en la tentación de adoptar un lenguaje festivo y de valerse de chistes y burlas, por ser así muy fácil dar atractivo a lo que escriben y desacreditar lo que censuran. También son inclinados a censurar o ridiculizar la persona del autor cuyos trabajos juzgan. Haciendo cualquiera de estas dos cosas se desautorizan, pues los lectores creen que lo que los ha guiado no es el deseo del triunfo de la sana doctrina y del buen gusto, sino el de hacer leer y celebrar sus propios escritos.

Uno de los objetos que con más frecuencia se propone el crítico, es la comparación de la obra que examina con otras obras. Mediante esta comparación se puede juzgar acerca del grado de originalidad de un escrito y acerca del género o de la escuela a que pertenece.

La natural inclinación a comparar una obra con otras, pone al autor de la crítica en ocasión (ocasión de que debe huír) de hacer pedantesca exhibición de sus conocimientos literarios.

Hay una crítica que considera cada obra en su conjunto y en sus fines, y que prescinde de menudencias y nimiedades. Esta no puede ser ejercida con provecho y lucimiento sino por quien posea vastos conocimientos literarios especulativos y haya manejado los autores célebres de las diferentes épocas; ni por aquel para quien sea extraña la materia sobre que versa el escrito que juzga.

Otra crítica hay que analiza las composiciones para señalar los defectos que haya en sus partes: ésta sólo es útil para dar a conocer a los principiantes los rudimentos del arte de escribir.

A la primera de estas especies de crítica pertenecería una que se hiciese del Quijote, en que se enseñara cómo ese libro, que a los poco avisados puede parecer compuesto únicamente para procurar solaz y hacer reír, contiene profundas, variadas y sanas doctrinas sobre muchísimos de los objetos de la ciencia humana; en que se hiciera advertir cuán capaz es de depurar en los lectores el gusto literario; en que se pusiera a la vista el acierto con que su autor hace contrastar en su héroe principal y en Sancho los sentimientos generosos y elevados, con la ruindad y el egoísmo; en que se explicase de qué manera acabó con la afición a los libros de caballerías, y en que se mostrara a éste como monumento el más glorioso de la lengua castellana.

Quien escriba una crítica tal del Quijote, poco o na-

da parará mientes en que Cervantes, después de haber contado en el capítulo 23 de la primera parte que a Sancho le habían robado su jumento, se olvida de ello y dice pocas líneas más adelante que Sancho iba montado en él; ni hará mérito de tal o cual locución, como *apeóse asimismo Sancho y don Quijote*, en que se falta a las que hoy miramos como regla de sintaxis.

#### TRADUCCIONES

Demasiado, y siempre con razón, se ha repetido que para hacer buenas traducciones, sea en prosa, sea en verso, se necesita conocer muy bien la lengua del original y aquélla a que se traduce. No basta tener de la primera el conocimiento que se adquiere en las aulas y en la conversación. En las obras literarias, las locuciones tienen muy a menudo, un valor, un sentido recóndito, que no es dado desentrañar sino al que está versado en el manejo de las obras antiguas y modernas escritas en el idioma del original.

Traducir al francés una expresión castellana, poniendo en lugar de cada término francés el que el diccionario trae como equivalente, y combinar los términos conforme a las reglas de la sintaxis francesa, es cosa demasiado fácil; pero hacer que en francés conserve la expresión toda la gracia o toda la energía, o todo el chiste que tenía en castellano, es frecuentemente difícil, y en no pocos casos imposible. Si se quiere tener una demostración de esto, procédase a traducir aquella donosísima réplica que el ama de don Quijote dirige a Sansón Carrasco, cuando éste le aconseja que rece la oración de Santa Apolonia: *Eso fuera si mi amo lo*

*hubiera de las muelas; pero no lo ha sino de los cascos.*

Hasta tal punto es difícil traducir, que, sin embargo de que a los que hablamos castellano nos es tan fácil entender el francés para nuestro uso particular, y de que son tantos los libros franceses que leemos, casi no hay versiones españolas de obras francesas que se puedan recomendar.

Esta dificultad de traducir bien sube de punto cuando se trata de composiciones en verso. Siendo infinita en poesía la importancia de la forma, sucede frecuentemente que la alteración de ésta, aunque sea en lo mínimo y más sutil, quita a la expresión el carácter que la hacía poética, o a que debía el mérito particular por el cual era recomendable.

De esto se sigue que en gran número de casos para expresar lo que dijo el autor que se traduce, hay que adoptar una forma enteramente distinta de la empleada en el original.

Por regla general, el traductor ha de poseer las mismas dotes literarias que adornan al autor, a fin de que, haciendo suyo cada uno de los pensamientos, lo exprese de la mejor manera posible, sin añadirle, quitarle ni variar nada en la lengua a que traduce.

Cuando se traduce una poesía, conviene en gran manera adoptar el mismo metro elegido por el autor del original; y ya que esto no sea posible (como no lo es en muchísimos casos), aquél que menos difiera.

El metro no es, en una poesía, cosa de poca monta. El contribuye eficazmente a dar a la composición el carácter que la distingue, que la individualiza y que le da

el mérito y el atractivo que puede hacerla digna de ser traducida.

Ciertas poesías en metros cortos, como el *Dies iræ*, y las coplas de Jorge Manrique, se componen como de golpecitos secos o de saetazos rápidos que, multiplicándose, van avivando la impresión que desde el principio comienzan a producir. Una de estas dos piezas, traducidas en versos endecasílabos, cobraría cierta majestuosa lentitud que presentaría los pensamientos como materia de reflexión detenida, pero que les quitaría lo enérgico, lo incisivo que las distingue.

#### ERUDICION

Con el prurito de mostrar erudición se afean los escritos. La *erudición* es la instrucción, la ciencia, el cúmulo considerable de conocimientos que posee un hombre. La erudición es, por supuesto, indispensable para escribir bien; y el buen escritor da a conocer que es erudito escribiendo como debe escribirse, ilustrando a sus lectores o produciendo en ellos las buenas impresiones o el recreo que la obra debe producir según su género y según la intención con que se haya compuesto. Pero el escritor que deliberadamente se propone lucir enterando a sus lectores de que sabe mucho y de que mucho ha leído, se granjea fama de pedante e infunde en los ánimos de sus lectores la prevención de que ha escrito para hacerse admirar de ellos, para hacerles palpar que es superior a ellos; con lo cual, sin que éstos lo adviertan, sienten lastimado su amor propio y se disponen a buscarle defectos y no dejarse convencer o persuadir.

La abundancia de citas, de transcripciones y de imitaciones de otros autores es una de las causas de la repugnancia con que hoy leemos muchas de las obras más afamadas de los siglos pasados. Tales citas, transcripciones e imitaciones son como desigualdades en que tropieza quien va leyendo y que despojan el estilo de la lisura que debe distinguirlo.

Demás está advertir que hay obras que, versando justamente sobre las que otros autores han compuesto, no pueden dejar de contener gran copia de citas y transcripciones necesarias.

Sonlo también en exposiciones de doctrina que deban apoyarse en autoridades o ilustrarse con especies tomadas de ciertos autores, v. gr., en una pieza de literatura sagrada, pues la autoridad de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres es lo que más fuerza y eficacia puede dar a composiciones de ese género. Pero el que las escribe o las pronuncia debe procurar que las citas y la inserción de pasajes no hagan pesado el estilo.

#### ROMANTICISMO

A principios de este siglo empezaron a componerse obras literarias sin la sujeción (que antes se miraba como forzosa) a todas las reglas; desviándose de la imitación de los clásicos antiguos y haciendo abundar todo lo que embelesa y fascina las imaginaciones juveniles y ardientes. Esta manera de escribir recibió el nombre de *romanticismo*, y a la manera opuesta se le dio el de *clasicismo*.

Ya antes había habido autores, como Shakespeare en Inglaterra y Calderón de la Barca en España, que ha-

bían escrito con aquella libertad, y sus obras dramáticas pueden mirarse como los modelos de las románticas, o a lo menos como precursoras de ellas.

No puede decirse qué escuela sea mejor, si la romántica o la clásica. Los verdaderos talentos han producido y producirán siempre obras inmortales que podrán clasificarse, ya entre las clásicas, ya entre las románticas. Los escritos de los clásicos de escaso talento son fríos, secos y acompasados, y no suelen hacerse recomendables sino por su falta de defectos. Los de un romántico adocenado se hallan llenos de extravagancias y delirios.

#### OBRAS Y AUTORES CLASICOS

El adjetivo *clásico* tiene dos acepciones. Ya se habrá comprendido cuál es la que hemos dado en los párrafos anteriores. En otra acepción sirve para calificar a los autores y a las obras que, por haber sido reputados por mucho tiempo como muy sobresalientes en su género son justamente propuestos como modelos.

En ciertas obras hallamos que se ha reservado la calificación de clásicos para los autores griegos y latinos cuyas obras han pasado hasta nosotros con aplauso y autoridad. Al presente se califica de clásico a todo autor de extraordinario y no disputado mérito, cualesquiera que sean la nación, la época y la escuela literaria a que pertenezca.

El estudio y el constante manejo de los autores clásicos, especialmente el de los antiguos, así como el conocimiento de las lenguas sabias, a lo menos de la latina, deben ser la principal atención de todo el que aspire a distinguirse cultivando las Bellas Letras.

Nuestra juventud imagina que con sólo leer obras amenas puede cualquiera hacerse capaz de componer otras iguales, y no advierte que Víctor Hugo, Lamartine, Alejandro Dumas y los demás ídolos modernos de los aficionados a las obras de imaginación, no se han hecho capaces de escribir lo que han escrito sino adquiriendo, a fuerza de vigiliass y de laboriosos estudios, ese conocimiento de las literaturas antiguas y de las extranjeras que, sin que ellos se lo hayan propuesto, han hecho lucir en todas sus obras. Siempre y en todas partes tendrá aplicación aquello que dice Horacio sobre las penalidades a que tiene que sujetarse el que desea alcanzar el premio en la carrera.

#### REALISMO

Quien compone obras de imaginación puede idealizar los objetos y los sentimientos por diferentes medios. Puede descartar todo lo vulgar y lo repugnante que tendría cabida en sus narraciones y en sus descripciones; aglomerar las cosas bellas que en las mismas descripciones y narraciones puedan entrar, aunque la naturaleza no las haya presentado reunidas; atribuir a las cosas causas y efectos imaginarios; prestar inteligencia, palabra y sensibilidad a seres de cualquier especie; reducir las ideas a imágenes; valerse de los tropos y de las formas retóricas y poéticas.

Del que no hecha mano de tales medios para componer dramas o novelas, y pinta en ellos la naturaleza en toda su verdad sin idealizar nada, se dice que es *realista*. El sistema o modo de escribir de los realistas se llama *realismo*.

Las producciones de los realistas, a pesar de hallarse

desnudas de todo aquello con que el arte sabe realzar la belleza y aun comunicársela a lo que carece de ella, pueden agradar porque el hombre se deleita naturalmente en contemplar cualquier imitación bien hecha, ora sea realizada por medio del buril o del pincel, ora por medio de la palabra.

El realismo es, como todos los modos de escribir nuevos, hijo del hastío producido en los hombres de nuestra época por la excesiva abundancia de obras literarias y la destemplada afición a lecturas amenas. Los autores, para ofrecer al público algo nuevo, algo que pueda venderse, adoptan sistemas y modos de escribir, frecuentemente reprobados por el buen gusto.

Los defensores de las obras realistas pretenden que éstas son las más morales porque en ellas se hace contemplar el vicio en toda su deformidad, y de ese modo se le hace aborrecible. Pero aun más repugnante se le puede exhibir y se le ha exhibido en obras no realistas, en las que, para pintarlo y hacerlo odioso, se puede disponer de los mismos medios de que los realistas hechan mano, y además, de otros muchos.

Pero no admitimos que la representación viva de los desórdenes morales sea buen medio de corregir las costumbres. Es demasiada candidez pretender que los hombres (señaladamente los jóvenes) se pongan a sacar consecuencias morales cuando se les hace contemplar el vicio cara a cara. Lo natural es que los incentivos de las pasiones perversas que se les ponen delante exciten en ellos esas mismas pasiones. Nada corrompe como los malos ejemplos, ¿y qué es recibir un mal ejemplo, sino contemplar el vicio en algunas de sus manifestaciones?

## GONGORISMO

Derivóse este nombre del de Don Luis de Góngora, poeta español del siglo XVII, dotado de superior talento, y de fogosa y lozana imaginación. En casi todas sus poesías dió ejemplo de mal gusto, de afectación y de falta de naturalidad, empleando figuras extravagantes y traídas con violencia. Al género gongorino pertenece aquello de llamar a Tauro, *el Toro que anda en campos de luz paciendo estrellas*, y

«Vegetal esmeralda floreciente  
al fresco prado, y al undoso río  
sierpe sonora de cristal luciente».

## GERUNDIANISMO

En un personaje imaginario llamado Fray Gerundio de Campazas, acumuló el Padre Isla todos los defectos con que, hace cosa de un siglo, se afeaba la elocuencia sagrada. Desvivíanse los más de los predicadores por mostrar ingenio y por sorprender la imaginación de los oyentes, mucho más que por instruirlos o convertirlos. Hacían aplicaciones forzadas y aun ridículas de los textos de la Sagrada Escritura y de las doctrinas y sentencias teológicas para probar paradojas o especies triviales e inútiles. Se esforzaban además, de todas maneras, por hacer un discurso acomodado a circunstancias insignificantes o profanas, como a las que concurrían en la persona que costeaba la fiesta en que predicaban; no ahorraban ingeniosidades y juegos de palabras indignos de cualquier obra seria, y huían de lla-

mar las cosas por sus nombres. *Fray Gerundio de Campazas* corrigió en mucha parte los abusos introducidos en la Cátedra Sagrada.

#### SERMONES, PANEGIRICOS, ORACIONES FUNEBRES

En la tribuna sagrada se exponen materias que los predicadores han estudiado en obras didácticas, y suelen por ello incurrir en el desacierto de emplear un lenguaje científico cuando se dirigen a reuniones de fieles, entre los cuales nunca faltan muchos rústicos e ignorantes o sencillos, incapaces de entender aquel lenguaje.

El predicador que de veras se proponga instruir y convertir a los que oigan sus discursos, debe tomar de los libros la luz que él mismo necesita para exponer doctrina pura; pero al hablar en el púlpito ha de tener presente que su auditorio no se compone de filósofos, ni de teólogos, ni de personas dadas al misticismo.

Esto no quiere decir que haya de emplear lenguaje familiar, sino que ha de traducir (por decirlo así) al lenguaje común lo que en las obras teológicas se halla en lenguaje técnico.

El predicador nunca debe perder de vista que la censura de los vicios, hecha en abstracto, no puede aprovechar sino muy poco. Los sermones morales de mejor resultado son aquellos en que se pintan fielmente las malas costumbres de los que los están oyendo, y en que se hacen patentes los malos resultados de esas costumbres. Es preciso que cada uno de los oyentes pueda aplicarse a sí mismo la doctrina que se le expone.

Llámanse *panegíricos* aquellos sermones en que se

trata de engrandecer a algún santo, o de hacer admirar alguno de los misterios de la religión.

Tanto para poder ser original como para conseguir que el auditorio saque provecho espiritual de lo que oye predicar, el que hace un panegírico debe mezclar con las alabanzas del santo o del misterio, las reflexiones y exhortaciones propias para hacer amar las virtudes que hayan resplandecido en el santo, y las adecuadas para honrar el misterio.

Las *oraciones fúnebres* son discursos que se pronuncian en la cátedra sagrada para enaltecer y honrar a algún difunto esclarecido.

No hay género literario en que los modelos sean tan escasos como en el de oraciones fúnebres. Esto consiste en la gran dificultad que hay para elogiar en la cátedra del Espíritu Santo a un personaje que no solamente no ha sido canonizado, sino que (como sucede en la mayor parte de los casos) no se ha distinguido por el ejercicio de las virtudes cristianas. Se necesita mucho talento para elogiar en lenguaje cristiano, v. gr., a un rey o a un guerrero que ha hecho servicios insignes a la patria, pero que tal vez ha estado muy lejos de llevar una vida ejemplar, sin que parezca que se le alaba indistintamente por todos sus hechos. Es claro que si el orador hace mención de los defectos o vicios que manchan su memoria, hace degenerar el panegírico en invectiva.

A la dificultad ya apuntada se añade la de quien hace una oración fúnebre se ve forzado a presentar los hechos del que es objeto de su discurso, no sólo como conformes con el espíritu cristiano, sino como útiles y

ventajosos en alguna manera para la religión y para la iglesia. De otro modo parecerá irregular y extraño que, por boca de un ministro de Jesucristo, en la tribuna sagrada y en medio de una solemnidad religiosa, se tributen alabanzas a un hombre.

#### ORATORIA PARLAMENTARIA

Cree la generalidad de los hombres que ocupan asiento en las asambleas deliberantes, y aun en asambleas de cualquier linaje, que en ellas todo el que tome parte en el debate, ha de pronunciar una arenga cada vez que tome la palabra. Error es éste tan grave, que sólo la costumbre puede hacer que el público (gran juez en lo tocante a buen gusto) no se mofe de los que tal hacen.

En las asambleas, si hemos de asentar como regla lo que se practica en las naciones más cultas, solamente se pronuncian arengas en ocasión rara y solemne, como cuando uno de los oradores de cierta parcialidad política, representando a ésta, resume todo lo que sus partidarios han estudiado y alegado sobre determinado punto.

Lo que en ninguna parte debe usarse es dar forma y entonación de discursos a los razonamientos comunes que hay que hacer sobre cosas de poca importancia, o para dar informes o exponer opiniones acerca de circunstancias y hechos relacionados con asuntos de mucha monta, pero que en sí mismos son secundarios y triviales.

Y así como es vituperable y de pésimo gusto el pro-

nunciar discursos fuera de tiempo y cuando no se poseen las raras y relevantes dotes propias de un verdadero orador, lo es proferir en una asamblea cualquier frase o expresión que, sin que el caso lo pida rigurosamente, tenga algo de vehemente, de enfático y de solemne.

El que aspire a distinguirse hablando en público, no ha de perder de vista que desde que dé a una de sus expresiones forma literaria elegante, florida o poética, v. gr., la que consiste en anteponer el adjetivo al sustantivo, ya queda obligado a dar idéntica forma a todo el resto de su razonamiento; y que, si en unas partes le da, y en otras usa un lenguaje pedestre, se hará tener por no menos inepto que presuntuoso.

Los miembros de las asambleas deben emplear en ellas el tono familiar; y las discusiones deben reducirse a conferencias en que, sin faltar jamás a la urbanidad y al decoro, se sostengan unas opiniones y se impugnen otras, no de otra manera que como se sostienen y se impugnan en cualquier conversación entre personas bien educadas que se respetan mutuamente.

Los que aspiran a brillar, harto lucirán, y lucirán de la manera conveniente, si aciertan a producirse con facilidad, claridad y concisión, empleando un lenguaje correcto.

#### MISTICOS

En el siglo de oro de la literatura española se distinguieron los escritores místicos y ascéticos de la Península entre los de todo el mundo. En cuanto al fondo o sustancia de sus escritos, se hacen admirar por la

profundidad y la solidez, así como por la unción y ternura de sus conceptos; en cuanto a estilo, si bien es a menudo demasiado abundante o difuso, son modelos de elegancia y de elocuencia, y en cuanto a lenguaje, esos escritos son una de las fuentes más puras e inagotables a que podemos acudir cuantos hablamos castellano, para perfeccionarnos en su manejo.



## OBSERVACIONES SOBRE PUNTOS DE LA POETICA

### ASUNTO Y FORMA

Hay excelentes poesías cuyo argumento es sumamente común, sencillo y manoseado; y hay otras muchas que, con un argumento rico, original, ingenioso e interesante, nada valen.

Esto nos da a entender que, en poesía, la forma es de más monta que el asunto. El verdadero talento poético consiste en dar a las composiciones forma tal, que cualquiera que sea el argumento, y aunque sea el [me- nos fecundo, el menos nuevo y el menos bello, puedan leerse con placer y ser estimadas y alabadas por las personas de buen gusto.

Que la forma sea lo más importante, se afirma no sólo de las poesías líricas, sino de las de varios géneros, entre los cuales podemos contar el dramático. Varias de las incomparables comedias de Bretón de los Herreros tienen un mismo asunto, y éste es por todo extremo común, simple y falto de novedad.

Pero esta doctrina sobre las preeminencias que, en poesía, tiene la forma sobre la materia, no abona a los que se arrojan a escribir una composición seria

en verso, sin tener pensado lo que en ella han de decir. No es fácil que, sin que ya se tengan acumuladas y aun ordenadas algunas ideas sobre lo que se va a tratar, salga bien una composición, sea en prosa, sea en verso.

Muchos versificadores noveles creen tener asunto para una poesía cuando lo que tienen no es más que el nombre que piensan ponerle, o cuando no han hecho más que resolverse a hacerle una composición a tal o cual persona u objeto.

Estos son los que, después de haber compuesto una estrofa, se tienen que poner a discurrir para hallar algo con qué llenar otra, y así siguen hasta que logran dar al escrito la extensión que se habían propuesto. Puede afirmarse que hasta ahora no se ha escrito así ninguna poesía seria que merezca llamarse poesía.

Importa advertir a los jóvenes que, por su asunto, son ya intolerables las composiciones en que el poeta (o lo que sea) no se propone otra cosa que encarecer lo ardiente del amor que lo consume y los hechizos de la que lo ha inspirado. Son tan excesivamente numerosas las que hemós visto en libros, en periódicos y en manuscritos, que ni aun las que tienen algún mérito pueden agradar. Lo que empalaga o repugna no es tal o cuál composición de ese género: es el género mismo.

No menos aversión que a éste profesan los que tienen buen gusto al ya gastadísimo de las composiciones en verso en que el autor se lamenta de precoces desengaños, o sea de la pérdida de las ilusiones. Los versificadores jóvenes e inexpertos, aunque crean haberlas perdido, siempre conservan la de que la vaga y poética

melancolía que en su edad ninguno deja de sentir, puede expresarse de un modo interesante y agradable por medio de los versos.

Privan actualmente otras composiciones amorosas o semejantes a éstas, no escasas muchas veces de originalidad, de gracia, de ternura o de delicadeza, bautizadas por Menéndez Pelayo con el nombre de *suspirillos*, que pronto empezarán a fastidiar, y que dan a entender que la poesía, si bien es hoy más atildada que antes en cuanto a las formas, va decayendo lastimosamente.

Dícese, y no sin razón, que las poesías compuestas en una lengua poco sonora y armoniosa, como la francesa, contienen más sustancia y pueden conservar parte de su mérito aunque se las traslade a la prosa.

Por consiguiente, los que escriben versos en castellano, pueden embelesar fácilmente a sus lectores con sólo el atractivo que dan a una composición la gracia, la sonoridad, la armonía, la variedad de acentos, la pureza de los sonidos vocales y todas las demás dotes que distinguen a nuestro idioma.

#### OPINIONES SOBRE LA POESIA

Hay quien piense que en el estado de cultura y de adelantamiento intelectual a que hemos llegado en este siglo, la poesía tiene que venir a ser una cosa diferente de lo que ha sido hasta ahora; y aun se ha afirmado por D. Melchor Paláu, poeta catalán, que ya, en lugar de cantarse lo que se ha cantado siempre, los objetos de la poesía han de ser las modernas maravillas de la industria.

Poco conocen la naturaleza humana y la poesía los que abrazan tales opiniones. La imaginación, las pasiones y afectos de los hombres serán siempre lo que hasta ahora han sido; y los medios de halagar la fantasía y de despertar emociones tampoco cambiarán nunca sustancialmente. Sólo las formas de la poesía están sujetas a vicisitudes y pueden perfeccionarse, como se han perfeccionado las de la poesía castellana en ciertas épocas.

Por ejemplo, los poetas españoles no populares de los siglos pasados, y aun de principios del presente, introducían en sus composiciones la mitología de Grecia y Roma, imitando en ello a los clásicos de estas dos naciones. Tal imitación ha sido condenada por el gusto moderno, y lo ha sido con razón, pues los hechos y los personajes de la mitología, que eran, para los antiguos, objetos de religiosa veneración y de creencias arraigadas, nada son para los que los miramos como puramente imaginarios y quiméricos, ni el poner en escena, esos personajes, ni el recordarnos sus hechos y las fábulas mitológicas puede excitar sentimiento alguno en los hombres de este siglo.

Las maravillas de la industria y los descubrimientos modernos pueden ser celebrados por un poeta siempre que tenga la grande habilidad que se necesita para no incurrir, al hablar de ellos, en el defecto llamado *prosaísmo*, que consiste en emplear en alguna composición seria en verso, palabras, frases y giros propios de la prosa. Y el hacer composición en verso sobre dichos descubrimientos y maravillas nos pone, más que ninguna otra cosa, en riesgo de incurrir en aquel defecto, y de dar forma de verso a razonamientos científicos.

Dado que pueda escribirse bien en verso sobre tales objetos, éstos nunca podrán ocupar en la poesía lugar tan importante como el que siempre han ocupado las descripciones de la naturaleza, la pintura y la expresión de las pasiones y todo lo que concierne al hombre subjetivamente.

#### LA PALABRA «POEMA»

Puede darse el nombre de poema a toda obra poética, y hasta a las que corresponden a la esfera de la poesía, aunque estén en prosa; pero actualmente no acostumbramos entender por poema sino una obra poética de considerable extensión; y los autores modernos no denominan así una composición suya sino cuando le dan cierta importancia.

#### POESIA SAGRADA

Se consigue halagar la imaginación y excitar afectos pintando e idealizando las cosas naturales, porque para percibir las y para sentir las hemos sido formados.

De aquí se sigue que para dar ejercicio a la fantasía y a la sensibilidad de los lectores tratando asuntos religiosos, necesita el poeta representar a la Divinidad, así como a todos los seres sobrenaturales y a las almas que han salido de este mundo, como seres de nuestra especie. Del propio modo tienen que pintar los afectos sobrenaturales como si fueran afectos humanos, y que atribuirles manifestaciones iguales a las de éstos.

Por consiguiente, quien maneja en verso un asunto religioso corre mucho riesgo de empequeñecerlo, y a es-

to se debe, sin duda, el que sea tan escaso el número de buenas poesías sagradas y el que innumerables composiciones y oraciones en verso hechas por personas más recomendables por su devoción que por su buen gusto, sirvan antes para hacer objetos de irrisión los augustos misterios del cristianismo y los hechos y alabanzas de los santos, que para excitar la piedad en los fieles.

Entre tales composiciones y oraciones hay innumerables que son inútiles y dignas de censura, porque en ellas se han propuesto sus autores lucir su ingenio, como habrían podido hacerlo tratando asuntos profanos, más bien que excitar santos afectos y que engrandecer los objetos que la fe propone a nuestra veneración.

La mejor fuente de la poesía sagrada está en la Biblia, algunos de cuyos libros, como la Profecía de Isaías y los Salmos de David, son los modelos más sublimes que pueden presentarse.

#### ROMANCES ANTIGUOS

Apenas se formó la lengua castellana, empezaron a escribirse romances, poesías de origen popular y puramente español, que se distinguió de la poesía erudita, en la que muchos ingenios trataron de imitar la latina y otras extranjeras.

Empléaróse los romances para celebrar y perpetuar la memoria de los personajes y de los hechos que despertaban el entusiasmo del pueblo, y entre ellos son notables aquellos en que se refieren la vida y las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar, apellidado el Cid. La espontaneidad que los caracteriza los hace superiores con mucho a casi todos los demás ensayos poéticos que

se hicieron en los principios de la civilización española.

De los romances antiguos, unos pertenecen al género heroico o épico y otros a otro género.

Las constantes guerras y escaramuzas de los españoles con los sarracenos durante la época en que éstos ocuparon gran parte de la Península, dieron materia para multitud de romances, en que se celebraban no sólo los combates, sino también los juegos militares y caballescicos en que se ejercitaban árabes y españoles. Los romances de esta clase suelen llamarse *Romances moriscos*.

Imitaciones muchas veces felicísimas de los romances antiguos, se han hecho y se hacen aún para perpetuar la memoria de tradiciones antiguas e interesantes. Las obras de esta clase toman el nombre de *leyendas* y a veces el de *romances históricos*; y es de advertir que nada se opone a que piezas de esta clase se escriban en metros diferentes del romance.

Los romances, por su particular estilo o carácter, forman un género aparte, al que pueden no pertenecer muchas composiciones que se escriban en la forma que en métrica tiene el nombre de *romance*.

#### PARODIA—POEMAS BURLESCOS

*Parodia* es imitación de una poesía, en la que los personajes que intervienen en ésta son sustituidos por otros, o en que el carácter de los personajes del original se presenta distinto del primitivo, y en que se desnaturalizan o alteran los pensamientos y las expresiones de la poesía imitada, para que resulte una composición burlesca.

Hácense también composiciones festivas y burlescas imitando la forma y el carácter de las serias de cierto género. A esta clase pertenecen *La Gatomaquia* y *La Mosquea*.

#### ACROSTICOS Y OTROS JUEGOS

Con el objeto de la poesía seria pugnan aquellas travesuras con que se puede demostrar ingenio, y que suelen recibirse bien en las composiciones jocosas.

Entre tales ingeniosidades se cuentan los *acrósticos*, composiciones en que de las letras iniciales de los versos se forman palabras; los *ecos*, en que después de una palabra, regularmente la última del verso, ha de ir otra igual al final de aquélla, v. gr., *enojos, ojos*; las composiciones que pueden leerse de arriba abajo y de abajo arriba, o de derecha a izquierda, lo mismo que de izquierda a derecha; aquellas en que ciertas letras forman figuras y laberintos; aquellas en que se omite en la última palabra lo que sigue a la vocal acentuada, v. g., *Para celebrar tu di—echo tinta en el tinté—etc.*

Llámase *retruécano* la inversión de una frase para que haga contraste con ella misma, v. gr.:

«El Marqués y su mujer  
contentos quedan los dos:  
ella se fue a ver a Dios  
y a él lo vino Dios a ver».

Se da este mismo nombre a todo juego de palabras.

Se llama juego de palabras, entre otras cosas, cierto empleo de las homófonas, v. gr.:

«A quien unos llaman vino  
porque nos vino del cielo».

CATALOGO DE AUTORES CUYO LENGUAJE  
PUEDE IMITARSE HOY (\*)

- D. Antonio Aparisi y Guijarro.*—Discursos y artículos políticos.
- \* *D. Juan de Arguijo.*—Sus sonetos.
- D. Adelardo López de Ayala.*—Sus obras dramáticas
- D. José Nicolás de Azara*—Traducción de la *Vida de Cicerón*, por Middleton; *Vida de Mengs*.
- \* *D. Jaime Balmes.*—Recomendable en todas sus obras por su estilo y su dialéctica.
- \* *D. Rafael María Baralt.*—Todas sus obras en prosa y en verso.
- \* *D. Andrés Bello.*—Todas sus obras en prosa y en verso. Sus traducciones o imitaciones de Victor Hugo son modelos acabados para quien aspire a ser buen traductor de poesías; y encierran cuantas perfecciones pueden apetecerse en obras originales.
- \* *D. Manuel Bretón de los Herreros.*—Todas sus obras. El estudio de sus comedias es sobre todo reco-

---

(\*) No ofrecemos catálogo *completo* de AA. dignos de imitación. Los nombres de AA. que, según la Academia española *pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases*, llevan asterisco.



mendable para los que se dediquen a la poesía cómica.

- \* *D. Francisco Javier de Burgos.*—Sus obras en prosa, particularmente su comentario de Horacio.
- D. Manuel Cañete.*—Sus artículos críticos y biográficos.
- \* *Rodrigo Caro.* —Aunque es escritor antiguo, damos cabida a su nombre en este catálogo, por ser justamente considerada su canción *A las ruinas de Itálica* como una de las mejores poesías de nuestra lengua.
- \* *D. Diego Clemencín.*—Comentario del *Don Quijote*. *Elogio de Isabel la Católica*; trabajos académicos.
- D. Manuel Colmeiro.*—Obras económicas.
- D. Leopoldo Augusto de Cueto.*—Historia de la poesía lírica en el siglo XVIII.
- D. Aureliano Fernández Guerra.*—Discursos académicos.
- \* *D. Juan Nicasio Gallego.*—Todas sus poesías.
- D. Santiago García Mazo.*—Todas sus obras.
- \* *D. Antonio Gil y Zárate.*—Historia de la literatura española.
- \* *D. Juan Eugenio Hartzenbusch.*—Todas sus obras. Las del género dramático son modelos admirables para los que deseen cultivar este mismo género.
- \* *D. José Gómez Hermosilla.*—Sus obras en prosa y su traducción y comentarios de Homero.
- \* *D. Tomás de Iriarte.*—Sus fábulas.
- \* *El Padre José Francisco de Isla.*—Sus cartas familiares y sus opúsculos festivos.
- \* *D. Gaspar Melchor de Jovellanos.*—Sus obras en prosa y en verso son, en concepto nuestro, el mejor modelo que puede proponerse a los jóvenes.

- D. Vicente de la Fuente.*—Sus trabajos históricos y críticos.
- \* *D. Mariano José de Larra.*—Todas sus obras. En lo tocante a lenguaje, no debemos tratar de imitarle. En cuanto a estilo, es muy notable. La penetración y el espíritu de observación que se descubren en sus escritos y la amenidad de su ingenio le colocan en primera línea entre los críticos y entre los autores de artículos de costumbres.
- D. Gumersindo Laverde Ruiz.*—Ensayos literarios.
- \* *Fr. Luis de León.*—Le mencionamos a pesar de ser antiguo y a pesar de que su estilo es un poco duro, porque es reputado con justicia príncipe de los líricos españoles.
- \* *D. Alberto Lista.*—Todas sus obras.
- \* *D. Pedro de Madrazo.*—Crítica de artes.
- \* *D. Francisco Martínez de la Rosa.*—En su prosa hay uno que otro galicismo; por lo demás, es buen modelo.
- D. Ramón de Mesonero Romanos.*—Sus artículos de costumbres, aunque carecen en lo general de la animación, de la travesura y del chiste que han menester, deben ser leídos, por ser los que mejor idea dan del carácter de este género de composiciones. Sus *Memorias de un Setentón*, obra que no pertenece a ningún género determinado, son de incomparable mérito.
- \* *D. Juan Meléndez Valdés.*—Sus poesías serían excelentes modelos si no las deslustrase cierta afectación que en ellas se nota.

- D. Marcelino Menéndez y Pelayo.*—Sus escritos en prosa.
- D. Manuel Milá y Fontanals.*—Principios de literatura.
- El Padre Miguel Mir.*—Sus obras de controversia religiosa.
- \* *D. José Joaquín de Mora.*—Sus traducciones de *Ivanhoe* y de *El Talismán*. Todas sus poesías.
- \* *D. Leandro Fernández de Moratín.*—Todas sus obras. Muchos autores le hacen ventaja en cuanto a varias prendas; en cuanto a buen gusto, pureza y corrección de lenguaje y estilo, ninguno le excede.
- D. Cándido Nocedal.*—Discurso académico sobre la elocuencia; otros discurso académicos; *Vida de Jovellanos*.
- D. Gaspar Nuñez de Arce.*—Todas sus poesías líricas.
- D. Eugenio de Ochoa.*—Todas sus obras en prosa originales y muchas de sus traducciones. A veces es afrancesado.
- D. Salustiano de Olózaga.*—Discursos parlamentarios y académicos.
- \* *D. Felipe Pardo y Aliaga.*—Sus poesías.
- \* *D. Manuel José Quintana.*—Todas sus obras.
- \* *D. Angel Saavedra, Duque de Rivas.*—Romances históricos: *Masanielo*.
- \* *D. Félix María de Samaniego.*—Sus fábulas.
- D. Manuel Tamayo y Baus.*—Sus obras dramáticas.
- D. Juan Valera.*—Sus obras de crítica literaria.
- \* *D. Ventura de la Vega.*—Todas sus obras.

# INDICE



	Págs.
Don José Manuel Marroquín.....	5
Prólogo.....	23

## PARTE PRIMERA

REGLAS COMUNES A TODAS LAS COMPOSICIONES....	33
De los pensamientos.....	33
Formas de los pensamientos.....	38
Paralelos.....	45
De las expresiones.....	57
De los tropos.....	66
De las cláusulas.....	70
Estilo, tono y lenguaje.....	84

## PARTE SEGUNDA

COMPOSICIONES LITERARIAS.....	88
Obras históricas.....	90
Historia ficticia.....	95
Artículos de costumbres.....	98
Obras didácticas.....	99
Composiciones epistolares o cartas.....	101
Composiciones en verso.....	102

	Págs.
Poesías líricas.....	106
Poesías didácticas.....	107
Poesía descriptiva.....	108
Poesía dramática.....	109
Opera y zarzuela.....	114
Poemas épicos.....	115
Poesía bucólica o pastoril.....	116
Fábulas.....	116
COMPOSICIONES DE GÉNERO INDETERMINADO.....	117
DE LA IMITACIÓN.....	118
Plagio, imitación... ..	120

### ADICIONES

OBSERVACIONES APLICABLES A LA PROSA Y LA POESIA	122
Buen gusto.....	122
Observaciones sobre tono y lenguaje.....	123
Crítica.....	127
Traducciones.....	129
Erudición.....	131
Romanticismo.....	132
Obras y autores clásicos.....	133
Realismo.....	134
Gongorismo.....	136
Gerundianismo.....	136
Sermones, panegíricos, oraciones fúnebres.....	137
Oraciones parlamentarias.....	139
Místicos.....	140
OBSERVACIONES SOBRE PUNTOS DE LA POETICA....	143
Asunto y forma.....	143

MARROQUIN: RETORICA Y POETICA 159

	Págs.
Opiniones sobre la poesía.....	145
La palabra <i>poema</i> .....	147
Poesía sagrada.....	147
Romances antiguos.....	148
Parodia—Poemas burlescos.....	149
Acrósticos y otros juegos.....	150
CATALOGO DE AUTORES cuyo lenguaje puede imi- tarse hoy.....	151

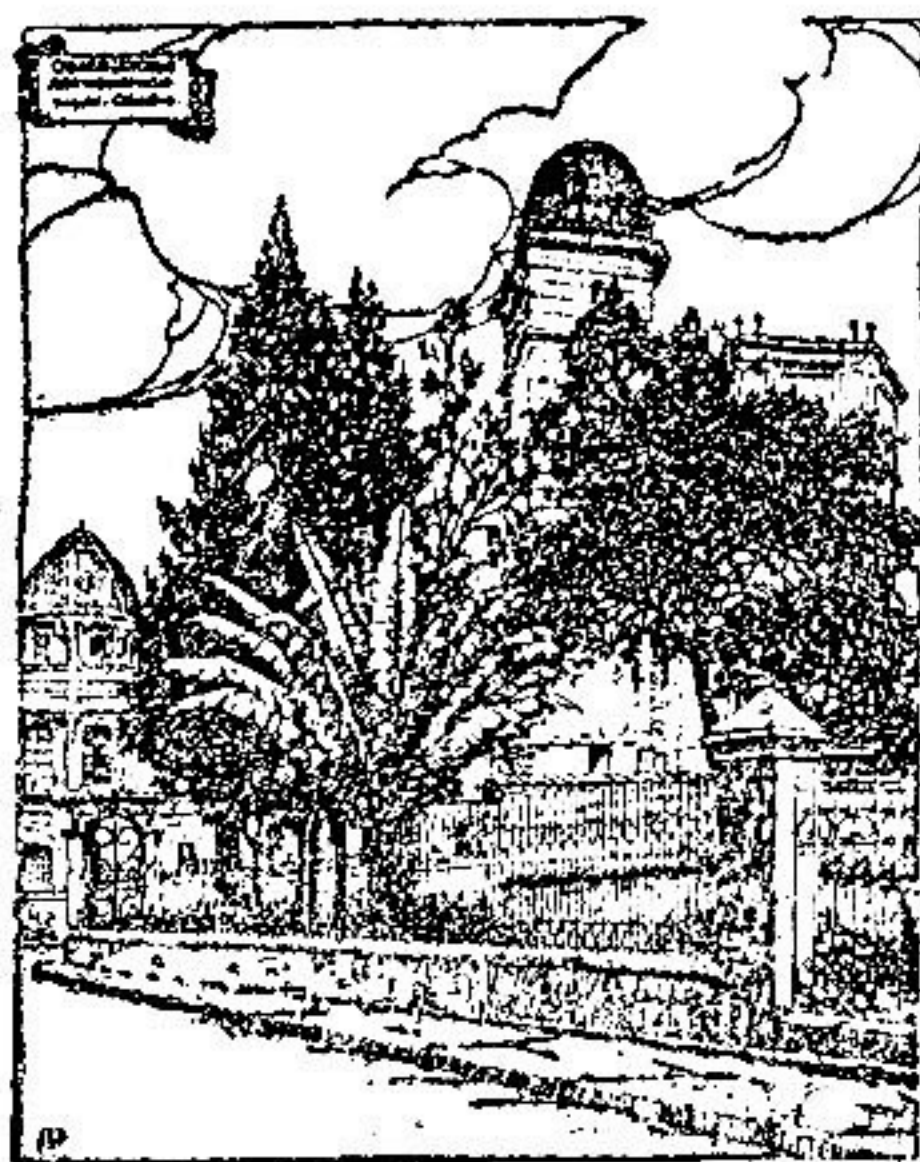


BIBLIOTECA ALDEANA DE COLOMBIA

# RETORICA Y POETICA

POR

JOSE MANUEL MARROQUIN







**SERIE LITERARIA**

**N.º 4**

**BOGOTA**  
**EDITORIAL MINERVA**  
**1935**