

LA COMPOSICION TECNICA EN LATIN

RESUMEN

INTRODUCCION.

I.—Relaciones de la composición con la traducción: {
Coincidencias.
Es más difícil la composición.
Exige mayor trabajo.
No tiene tantas probabilidades de éxito.
No ofrece tantos alicientes.
No hay muchas veces quien nos guíe en ella.

II.—Utilidad de la composición.

III.—La composición versión: {
Retroversión.
Versión de la prosa.
Versión del verso.

IV.—La composición literaria: {
Normas generales. { sobre la descripción.
Normas especiales. { sobre la narración.
sobre el género epistolar.

V.—Corrección de las composiciones. {
Corrección del literato sobre su obra.
Corrección del profesor sobre la obra del alumno.

VI.—Conocimiento del latín: {
La lengua.
La técnica.

APENDICE.—La composición de versos latinos: {
¿Es posible?
¿Es conveniente?

INTRODUCCION

Empezamos a tratar un tema de muchísima trascendencia, pero completamente yermo en su teoría. No es raro hallar algún prologo que otro en los libros de temas para poner en latín, pero de ordinario, se limitan a exponer el método que han seguido los autores en la selección de sus temas, por qué han preferido éstos o aquéllos; pero nunca se explayan en la importancia de la composición, en los diversos métodos que hay para llevarla a cabo. Mucho menos se encuentran las normas literarias o los principios generales que deben de explicarse a los alumnos para el mayor fruto de su trabajo.

Componer en nuestros Seminarios y Colegios, se compone, pero ¿responde el fruto de estas composiciones al trabajo que exigen? ¿Cuántos alumnos de nuestras clases, al pasar al estudio de la filosofía, siguen con la afición al estudio latino? ¿Cuántos hombres de letras se deleitan hoy día en la redacción de obras literarias en latín?

En otra ocasión hablamos ¹ de la Traducción técnica del latín, y algunas alas se quebraron ante la dificultad de lograr una traducción recomendable, por más que nos esforzamos en explicar también los medios humanos para conseguirla. Pero, con todo, traductores los tenemos, y muchos, y algunos buenos, si no perfectos... ¡pero compositores de latín!... Bien comprendo que siempre es más fácil traducir bien del latín, que componer regularmente en esta lengua. El traductor expresa en su propio idioma las ideas que halla en otro autor; el compositor ha de expresar en otra lengua distinta de la suya, y la dificultad crece extraordinariamente, puesto que por muy bien que se domine la lengua del Lacio, siempre guardará para un parlante de Castilla algunos recovecos escondidos, algunos modismos que no haya captado.

Bien se echa de ver que en nuestro trabajo hacemos caso omiso, y así lo declaro de una vez para siempre, de los tratados de Filosofía, de Teología, de Sda. Escritura y de algunas otras disciplinas que

¹ Serie de conferencias en el III Curso de Verano de Humanidades Clásicas en la Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca, 1950.

entre nosotros todavía se escriben en un supuesto latín, mejor o peor; pero latín al fin y al cabo. Estas disciplinas se beneficiarán a la postre de las normas que aquí intentamos exponer, pero nos guardaremos bien de ponerlas ahora como modelo de la composición latina que perseguimos.

Hablamos de la composición técnica y literaria de la lengua del Lacio. De esas composiciones ideales que, salvo el asunto, pudieran atribuirse a Cicerón, a César, a Salustio, y en verso a Virgilio o a Horacio. Tiempo hubo, el Renacimiento por ejemplo, en que era una gloria el escribir latín, no solamente *Grammatice*, sino también *latine*. Y el estilo de un Erasmo o los períodos de un Vives, hoy nos hechizan por lo mucho que consiguieron. En el siglo pasado el latín era todavía la lengua oficial de los científicos alemanes. Era la ventana por la que ellos se asomaban al mundo. Hoy, gracias a las aficiones filológicas, la lengua alemana se estudia más o menos en todas las naciones, y los grandes pensadores no necesitan presionar su cerebro para expresarse en otra lengua distinta de la suya nativa. Con todo siempre queda algún que otro entusiasta allende el Pirineo que, aferrado a la tradición culta, no usa otra lengua que la latina en sus publicaciones científicas.

¡Pero en España! En nuestra patria por sistema se huye del latín escrito, mejor, de la escritura del latín. Aquí se estudia la lengua para saber traducirla más o menos, y con ello nos contentamos. ¿Cuántos profesores se recrean en la composición de obras latinas? Más aun ¿cuántos saldrían airoso en la redacción de unas simples cuartillas en un latín sencillo, claro, elegante y hermoso al estilo de César y de Cicerón? Y no se olvide la sentencia ciceroniana *Stilus optimus et praestantissimus dicendi effector et magister* (*De Orat.* 1, 33, 150).

Pero no es lamentándonos como hemos de tratar de resolver el problema. Hay que poner manos a la obra y aportar cada uno nuestro granito de arena a la restauración firme y segura del estudio y del manejo del latín. Yo, por mi parte, sin desconocer las gravísimas dificultades con que tendré que luchar en esta selva enmarañada para abrirme un paso honroso, como una hormiguita débil, pero tenaz, os presento lo que he podido recoger o idear sobre el asunto, seguro de que mi granito no hará granero, pero podrá ayudar al del compañero.

I.—Relaciones de la composición con la traducción.

Lo que llamamos composición latina puede ser de dos formas: o bien mera versión del castellano al latín, o bien redacción directa (composición literaria) en la lengua del Lacio.

Fácilmente se ve que no pueden tratarse de conjunto estas dos clases de composición, porque fuera del común uso del latín, son dos trabajos completamente distintos. Quien lleve a cabo el primero es un mero traductor, quien ejecute el segundo es un escritor en lengua latina.

El primero debe dominar, además de la lengua latina, como es natural, todas las normas que hemos dado para la traducción técnica y que no repetiremos aquí.

El segundo debe estar dotado, además de inventiva, del arte de la disposición literaria, del genio del escritor. Si éste piensa en castellano es natural que además ha de conocer las normas de la traducción.

Ambos han de dominar tan perfectamente el latín que su obra sea de gusto latino, y que ninguno de los autores de esta lengua se desdeñara en firmar lo que el traductor o escritor de nuestros días componga. En estas últimas palabras que acabamos de escribir hay en parte un contrasentido que queremos aclarar.

Si entre los autores latinos hay tanta diversidad de estilo y aun de lenguaje, como podemos observar entre un Plauto, un Cicerón, un Tácito, un San Agustín y un Santo Tomás, ¿cómo podemos exigir que se acomode nuestra composición a todos estos autores? ¿Cómo poder conseguir el dar gusto a unos y a otros, de forma que a todos se acomode? El latín es una lengua sumamente evolutiva. La evolución es el carácter propio de todas las lenguas indoeuropeas. En el decurso de la lengua latina hay varias etapas que conviene distinguir. Al decir por ejemplo que en Plauto se hallan algunas imperfecciones, que en Tácito y en San Agustín hay algunas anormalidades, no queremos decir que éstos o aquél no escribieran un latín perfecto. Lo que creemos anormalidades en Plauto o en Tácito son normas estilísticas del latín de su tiempo. Cada uno escribió según el estado evolutivo del latín en su época, y por tanto son perfectos.

No creemos en modo alguno que solamente Cicerón y César

fueran maestros del latín. S. Isidoro en el siglo vi, S. Agustín en el iv d. Cristo, Plauto en el iii a. de C. son buenos autores latinos. Pero en la parábola que describe el desarrollo de una lengua, siempre hay una etapa en la que la lengua y el estilo se hallan en su cenit, y empeño ha de ser de los prudentes el imitar el período de mayor esplendor de una lengua. Y como, en el común sentir de los doctos, el siglo de oro de la lengua latina abarca determinado número de años, en los que vivieron tales o cuales autores, el empeño de los compositores latinos de nuestros días ha de ser acomodarse a los escritores de esta época, no rechazando por eso lo mucho bueno que los demás tengan en sus obras. Si nosotros quisiéramos hoy escribir con la misma elocución con que se expresaron los escritores castellanos de la edad de oro, no dejaríamos de llamar la atención y de manifestarnos un tanto arcaizantes y estrambóticos. Es que estamos siguiendo la trayectoria que ellos continuaron a su vez con respecto a sus antecesores, y no podemos volvernos atrás; pero en latín no es lo mismo. Si nosotros quisiéramos seguir la trayectoria latina tendríamos que escribir en el castellano de nuestros días, porque al fin y al cabo a esto nos ha conducido la evolución del latín. El castellano es el latín español de nuestros días, como el francés es el latín de Francia y el italiano el de Italia. Pero esta conclusión nadie la aceptará serenamente. Tenemos, pues, que volver los ojos a atrás y elegir un período determinado de la lengua latina antes de que se desmembrara con el rompimiento del imperio romano, en las varias lenguas modernas a que ella dió origen. Y entre todos los períodos, no hay lugar a duda, el que llena más las exigencias de nuestro gusto literario, el que satisface mejor el ideal que nosotros nos hemos forjado del arte literario y de la perfección suprema del bien decir, el que tiene más fuerza expresiva e indica mejor el carácter de Romanidad que nosotros perseguimos es el latín de la edad de oro.

Podremos elegir como modelos a Nepote o a Cicerón, a César o a Salustio, a Virgilio o a Horacio, pero siguiendo las huellas de estos magnates literarios, sabemos que vamos seguros y que nuestro latín será aceptable a todo el mundo culto. Nadie podrá tampoco reprocharnos el que nuestro gusto se incline por Tito Livio o por Tácito, por Lucrecio, por Catulo o por Marcial. De esta forma pue-

den los latinos de hoy día conformar su gusto a esos cánones de todos los grandes escritores latinos.

Nosotros en nuestras normas no nos separaremos mucho de la edad de oro, en ella vemos unas estrellas resplandecientes de primera magnitud, y por las irradiaciones de sus resplandores llevaremos el timón de nuestra nave. El mentor nato será Cicerón, pero no por eso desoíremos y dejaremos de seguir a veces los consejos de los demás escritores de Roma.

Con esto hemos indicado el término *ad quem* hemos de conducir nuestro trabajo.

Hemos expuesto lo que la traducción tiene de común. Pero son más en número las discrepancias. La composición es:

- 1) Más difícil.
- 2) Exige mayor trabajo.
- 3) No tiene tantas probabilidades de éxito.
- 4) No ofrece tantos alicientes.
- 5) No hay muchas veces quien nos guíe en ella.

1.—La primera dificultad procede de que nosotros pensamos en castellano. La expresión sigue al pensamiento como el humo al fuego, como la estela a la nave, como el trueno al relámpago. Es natural, pues, que nuestra expresión primera sea castellana. Y para hacerla latina tenemos que vencer muchas veces escollos muy peligrosos.

Tenemos el peligro manifiesto de la expresión castellana. Lo mismo que el traductor del latín o de otra lengua cualquiera deja sentir la fuente de donde dimanan sus aguas. El compositor actual del latín debe de esforzarse denodadamente en evitar todo vestigio de su idioma nativo. Ha de olvidarse de su propia naturaleza, para revestirse de la forma de ser, de pensar y de expresarse de los latinos. Empeño no fácil ciertamente, como habrán experimentado todos los que hayan acometido alguna vez esta empresa gigantesca.

La traducción de por sí, decíamos, que era sumamente difícil, pero la dificultad crece extraordinariamente cuando es una lengua extraña en la que hemos de expresar nuestro pensamiento.

No tenemos, cuando escribimos en latín, tantos recursos satisfactorios, como cuando escribimos en nuestra lengua patria. En castellano nos ocurren mil palabras, mil giros, mil modos de expresar

las ideas. La dificultad radica en la acertada selección de las formas que se nos presentan. En latín muchas veces tenemos que ir a la caza de una expresión y, por anodina que sea, con tal que nos parezca que ya dice algo de lo que pretendemos expresar, la damos por buena. Ni las fraseologías tan asendreadas, ni los diccionarios tan manoseados tienen, cuando escribimos en latín, mayor autoridad que las fraseologías o los diccionarios castellanos cuando escribimos en nuestra lengua. Y es axioma inconcuso que el estilo del hombre pegado a las frases hechas y a las palabras de rebusco, es siempre amanerado y retorcido.

Los estilistas castellanos dan un consejo que puede librarnos de ese contoneo estudiado y de esos gestos de escuela. El estudio directo de los mejores hablantes, la lectura ininterrumpida de los mejores modelos. El oír mucho, el leer mucho y bueno, el escribir mucho, persiguiendo siempre la perfección, no ahorrando en ello ni tiempo, ni trabajo. No hay otra norma tampoco para el que pretenda ser escritor latino.

Los voluminosos o reducidos esquemas de frases hechas son grandes muestrarios de retales con los que podemos formar un escrito en el que *late qui splendeat unus et alter assuitur pannus* (HOR. *Pis.* 15-16), pero las comisuras mal unidas, o la desproporción de una frase a otra, nos argüirán siempre de la diversidad de fuentes de donde proceden. Una frase bien puesta en el escrito puede ser un precioso diamante en un anillo, pero entonces éste debe de ser del más rico metal, si no queremos denunciarnos, ante los críticos, del robo manifiesto. Cuanto más preciosas sean las frases que tenemos de otros escritores tanto más rico debe ser el engarce y el conjunto que hemos de poner de nuestra cosecha. En la composición del latín hemos de llegar a tal dominio de esta lengua que en nuestras manos esté el crear formas nuevas, el idear expresiones características, el jugar con los elementos que la lengua nos presenta, con la misma libertad con que el artista modela la materia prima de su trabajo.

Con los elementos viejos que los modelos latinos nos presentan hemos de escribir un latín tan antiguo, tan clásico, tan moderno, tan actual, como el que hoy escribiría Cicerón, si en nuestros tiempos viviera. Y esto no se consigue con perfección combinando simplemente las piedrecitas de las palabras de las frases viejas, se necesita

además el genio creador del forjador de mosaicos, en que siempre queda a la iniciativa del artista, la concepción propia, la expresión característica y el influjo del gusto en que vive y trabaja.

Añádase a esto el peligro de la tergiversación de la frase que del autor viejo tomamos. A veces las frases hechas, catalogadas en las fraseologías, están arrancadas de su contexto y les obligamos a prestarnos un servicio ideológico o expresivo que ellas nunca pudieron significar. Esto no pasa de ser una concusión de los derechos naturales de la frase que tarde o temprano tendrá que expiar el autor.

No hemos aspirado el latín juntamente con la leche y los besos de nuestra madre. Lo hemos adquirido luego quizás deficientemente. No calamos hondo en los sentidos de las palabras latinas. No tenemos apenas recursos para la conjugación de nuestras ideas y sentimientos. El conocimiento que tenemos del léxico latino es superficial, periférico. Lo conocemos únicamente por la piel que le envuelve. No llegamos apenas al meollo. ¡Y es tan profundo el sentido de las palabras latinas! Cuando una dificultad nos embarace, cuando una idea se resista a encarnarse en la primera palabra latina que conocemos, culparemos de pobre al latín. Diremos que es una lengua ruda e inexpressiva. En cambio, si pudiéramos abrir con agilidad el cofre de cada una de las palabras, de cada uno de los modismos y expresiones características, nos pasmaríamos ante la riqueza de sentidos y de matices que en sí contienen. La palabra más sencilla, abierta ante nuestros ojos, nos parecería una hermosa granada constituida por sus mil granos semejantes y diversos, varios, distintos, pero integrantes de un todo. En ella encontraríamos diversos apartados en los que la palabra agrupa sentidos o significaciones afines entre sí, y diversos de otros apartados. El concepto etimológico, el movimiento semántico, el capricho analógico del uso popular, la elaborada destilación de los cultos... he aquí los elementos constitucionales del depósito significativo de las palabras latinas. ¿Y podremos escribir bien en latín ignorando el léxico? ¿Y nos atreveremos siquiera a empuñar la pluma sin sondear la consistencia y la fuerza de los elementos que vamos a emplear? Esta es una de las mayores dificultades con que toparán nuestros alumnos, con que toparemos nosotros, en el empeño benemérito de nuestras composiciones latinas.

Cuando en castellano se nos resiste la expresión propia de un

concepto sabemos buscarle una perífrasis elegante y expresiva que logra disimular nuestro desconocimiento del idioma, pero en latín nos resulta de ordinario más difícil la circunlocución que la misma palabra.

Y en esta tarea ¿podremos confiarnos al diccionario español-latino? ¿A qué diccionario? El mejor que conozco de este tipo es el de Nebrija, un poco renovado por el P. Fr. Ildefonso López de Rubiños, de la Orden de la Merced, publicado en Madrid, el año 1754; pero le faltan muchas expresiones, resultando prácticamente inútil en un 20 % de palabras. Ni el de Raimundo de Miguel, ni el de Valbuena suplen las deficiencias que en el de Nebrija se advierten. En realidad, pues, el escritor castellano-latino ha de trabajar sobre sus observaciones propias, sobre el material y los conocimientos que él haya adquirido por sí mismo.

Si del lenguaje pasamos a las proposiciones, sobre todo compuestas, nuestra dificultad crecerá enormemente; pero de esto ya hablaremos.

2.—Si hemos de superar esta dificultad ha de ser a fuerza de trabajo. Trabajo inmenso el que supone el acto de negar nuestro propio pensamiento para reemplazarlo por el pensamiento latino. El pensamiento es la afloración espontánea de la naturaleza, de la educación y del arte. Y por muy hondo que calemos el injerto latino en nuestro modo de ser, siempre quedarán las antiguas raíces que brotarán pujantes al menor descuido. Y podremos confundir lo nativo con lo advenedizo y daremos por buena una expresión que a Plauto, a Cicerón, a Tácito y al mismo S. Agustín no podría por menos de sorprender y maravillar. El trabajo, por consiguiente, que en este punto reclama la composición latina es rudo y a veces sobrehumano.

Conocemos quizás profundamente el léxico latino, pero ¿no ignoramos las posibilidades semánticas de las palabras y de las frases latinas? ¡Y el conseguirlo es obra de titanes! Supone nada menos que la elaboración concienzuda y paciente del proceso de cada una de las expresiones o palabras a través de toda la vasta literatura latina. En este aspecto hay muy poco trabajado. El *Thesaurus linguae latinae*, publicado por el consejo de las Universidades y Academias

alemanas, en Leipzig, desde 1900, puede ser un precioso auxiliar, pero lleva publicado poco más de la mitad.

Y solamente al final de esa elaboración podemos entrar confiados en la inmensa planicie de la composición latina.

Es preciso dominar también el valor relativo que las dicciones y las frases adquieren según la posición material que se les da en las proposiciones. Para esto hay que enseñorearse de la técnica estilística. Y en este punto la dificultad no proviene precisamente de la escasez sino de la abundancia de trabajos. Se ha escrito mucho sobre el particular, pero el mejor consejero será siempre el interés asiduo en el estudio de los originales. La observación atenta de la significación de un adjetivo antepuesto o pospuesto al sustantivo, de un sujeto que abre dicción o que se encierra insignificante entre el tropel de las palabras de la frase, de un verbo que inicia la marcha, o se incrusta pujante en el centro de la proposición, o rubrica con su autoridad el sentido genérico de la oración. La atención continua al desfile de proposiciones, cuando antecede la secundaria a la primaria, cuando sigue la subordinada a la principal, cuando entremezcla amigablemente sus términos, y, cuando el asunto pida la ordenación de un período, el sistema de ordenación en la prelación de las oraciones...

Extremos son éstos sobre los que pocas veces fijamos nuestra atención, pero que constituyen precisamente el nervio de la expresión verdaderamente latina.

Y, como es natural, no hemos de limitarnos al estudio o a la imitación de un solo autor. Nuestro estilo resultaría necesariamente amanerado y simplista. Por lo menos hemos de abarcar a los escritores de un período completo, tanto en el campo de la prosa, como en el de la poesía. ¿Qué autor, por muy extensa que sea su producción, puede agotar todas las posibilidades de la lengua, aun reducida a algún período determinado? Lo que uno no puede lograr nunca es el pan cotidiano de su vecino. Lo que éste tiene por exquisito son las migajas o reliquias de la mesa del de más allá. Sobre Cicerón y Virgilio formó Tito Livio su estilo, sobre Tito Livio, Cicerón y Salustio lo formó Tácito con un grandísimo elemento de prestación personal y de ambiente.

El latín nuestro, para que sea verdaderamente nuestro, hemos de crearlo nosotros. Nosotros, según nuestro carácter, según nuestra

idiosincrasia, según nuestra educación moral, científica y artística, según el ambiente que nos rodea. Lo mismo que entitativamente somos distintos de los demás, así en el campo de la literatura latina hemos de ser algo nuevo, algo inconfundible con lo ya existente. Hemos de escribir en nuestro siglo xx, como lo haría ahora un latino del siglo i a. de Cristo; o si lo preferís al contrario: hemos de sustentar en el fondo de nuestra personalidad artística un romano del siglo i antes de Jesucristo, que escribe para españoles del siglo xx.

El escribir latín no es repetir a cada paso la cláusula ciceroniana *esse videatur*, manía que con razón censura Quintiliano en aquellos que se creían seres superdotados en la técnica literaria, porque lograban dotar sus períodos de esta muletilla; como no sería tampoco escribir en castellano el mero repetir de ¡pispajo! o ¡voto al chápiro verde! exclamaciones tan propias en algunos personajes de nuestro Pereda. Eso es insignificante y sin valor positivo alguno. Formar nuestra potencia creadora, volar hacia el Lacio, libar como abejas solícitas en las flores de los campos latinos y elaborar nuestras mieles actualísimas con gustos y esencias de las flores de antaño... He ahí la verdadera esencia del nuevo escritor o compositor latino.

Y cuando esto hayamos conseguido, no pretendamos recostarnos muellemente sobre los laureles a cantar nuestra felicidad, aun tenemos mucho camino que recorrer.

Esas frases, esas expresiones, esos períodos no pueden descargarse de cualquier manera. No pueden salir amontonados o mellándose mutuamente. La suavidad, la delicadeza, la armonía, el dulcísimo desgranarse de las sílabas, ha de ser el conducto por donde ellos fluyan de los putos de nuestra pluma. ¡El ritmo y la armonía latina! Y con todo es un elemento esencial de la dicción y sin él, en vano pretenderemos adentrarnos en el ánimo o en el corazón de los lectores: *Neque enim refert videre quid dicendum sit, nisi id queas solute et suaviter dicere; ne id quidem satis est, nisi id quod dicitur, fit voce, vultu motuque conditus* dice Cicerón (*Brut.* 29. 110); si no atengámonos a la crítica que diría por boca del mismo o de cualquier otro latino: *latrant enim jam quidam oratores non loquuntur* (*Brut.* 15, 58).

¿Y cómo conseguirlo? *Ipsa enim natura circumscriptione qua-*

dam verborum comprehendit concluditque sententiam, quae cum aptis constricta verbis est, cadit etiam plerunque numerose. Nam et aures ipsae quid plenum, quid inane sit judicant et spiritu quasi necessitate aliqua verborum comprehensio terminatur; in quo non modo defici, sed etiam laborare turpe est (Brut. 8, 34).

También este aspecto del latín se ha estudiado concienzudamente, pero tampoco se excluye nuestro trabajo de observación continua y de trabajo diligente.

Pero nuestro trabajo principal ha de dirigirse con todo empeño a ocultar el trabajo. La difícil facilidad, la complicada sencillez, la trabajada naturalidad ha de animar constantemente los esfuerzos de nuestra pluma. Trabajemos por ser sencillos, y si esto no podemos, esforcémonos en parecerlo. La prosa latina de nuestros días es mil veces más difícil que la prosa de Cicerón o de César. ¿Por qué? Porque le falta naturalidad. Los versos latinos que se componen hoy son, y con mucho, más complicados que las odas de Horacio, o las sátiras de Juvenal, o las églogas de Virgilio.

¿Por qué motivo? Porque no están provistas de espontaneidad. Nos parece que cuanto más enrevesada nos resulte la frase, que cuanto más complicado nos salga el verso, de tanta mayor dosis de latinidad la hemos dotado. Es una equivocación. ¿Qué latín más ingenuo y casero, a veces, que las cartas de Cicerón? ¿Qué expresión latina más transparente que la que usó César en sus relatos bélicos? ¿Qué versos más naturales y espontáneos que los de los Tristes de Ovidio? Y eso es latín. No los jeroglíficos de la prosa o las contorsiones eculeístas de nuestros versos. El subirse a la veleta y pretender ostentarse aparatosamente no resultó a la gallina de la fábula. El sumergirse en cambio tranquilamente en las aguas purísimas y cristalinas del Mincio, llenó de gloria eterna al potente cisne de los campos de Mantua.

3.—En la traducción podemos conseguir con relativa facilidad que algún crítico eminente de la literatura no sienta escrúpulos en calificarla de «apuradísima y perfecta», y algunos extranjeros de «esmerada y completa», pero en la composición ¿podemos tener las mismas esperanzas? Hace dos años que en el mes de abril se celebra en Roma el «Certamen Capitolinum» organizado por el «Istituto di studi Romani», al que pueden concurrir los trabajos en pro-

sa latina de todo el mundo. ¿No es una pena el que, habiendo concursado prosistas de todos los continentes, haya brillado los dos años España por su ausencia? Y ha sido quizás el justo temor de no lograr la perfección lo que nos ha retraído. Quiero pensar que en nosotros se cumple la frase de Horacio: *nihil intentatum nostri liquere poetae* (*Ad Pis.* 285); pero sin duda nunca tenemos la suficiente conciencia de haber logrado una buena redacción latina. Las posibilidades de no alcanzar el éxito apetecido nos impide el dedicarnos de lleno a la composición latina. Y el éxito en esto, como en todas las empresas de la vida, es un don de la fortuna que siempre será tal cual nosotros nos la forjemos.

Es necesario luchar, emprender los trabajos de la composición y ver *quid ferre recussent, quid valeant humeri* (*HOR. ad Pis.* 39-40).

Lo mismo que cualquier otra obra literaria, es necesario que la composición, la escritura latina, se emprenda por afición y por gusto. A la fuerza no canta bien ni el ruseñor, eso que siempre modularía «su cantar sabroso, no aprendido». La inclinación, el gusto, el placer, la vocación, han de ser los elementos con los que nosotros hemos de superar estas dificultades del éxito. De otra forma las grandes dificultades de la empresa y el titánico trabajo que supone, nos espantarán irremisiblemente del *assiduus labor limae* indispensable para poder siquiera soñar con la esperanza del triunfo.

Nadie emprende una obra, si no ve más o menos próximo o posible el logro de sus intentos y muy pocos pueden sentirse tan seguros en la composición de sus trabajos latinos, que esperen confiadamente la consecución de sus propósitos.

A parte de esta timidez subjetiva, naturalísima por cierto, hay que añadir las exigencias de los críticos, de los lectores que han de enfrentarse con nuestra obra no siempre con ánimo benévolo. Escribir bien en el castellano de nuestros días es más o menos fácil, conocemos los principios críticos que han de aplicarse a nuestras obras y procuramos adaptar a ellos nuestros escritos; pero en latín, ¡hay tantas exigencias! Se han formado los gustos tan diversos, que, por mucho que nos aproximemos a la perfección, siempre habrá Cicerones que pidan más de lo que ¿nosotros podamos presentarles. Las posibilidades de la expresión latina son tan variadas que es imposible llegar a satisfacerlas plenamente.

Nosotros mismos, asiduos lectores de Cicerón y de César, pon-

gamos el caso, nos horrorizamos ante nuestro latín de balbucientes. Y esto es una gravísima dificultad para lograr la buena composición latina. Pero no temamos. Rompamos una y mil veces la pluma y practiquemos el *saepe stilum vertas* de Horacio. *Nemo repente fit summus*, pero no olvidemos que *labor omnia vincit improbus et dura egestas* (VIRG. *Georg.* 1, 145).

Es preciso practicar constantemente la composición, nosotros para perfeccionarnos y abrir el camino, nuestros alumnos para formarse más y más en la lengua y en la literatura latina. El triunfo sobre una empresa arriesgada y dura no se alcanza ciertamente tumbándose como haraganes en el surco, sino empuñando la esteva y poniendo constantemente los ojos en el bocado de la reja.

De esta forma el éxito coronará nuestros esfuerzos y España podrá presentar a la Latinidad de nuestros días los Sénecas y Lucanos, los Marciales y Prudencios, los Quintilianos e Isidoros que necesita para empuñar de nuevo el cetro de los destinos de la Latinidad recia y segura, delicada y atractiva.

4.—Cuando nos ponemos a hacer una traducción del latín al castellano, vienen a nuestro pensamiento los muchos miles de habitantes del mundo que hablan nuestra lengua, y confiamos prestarles un servicio digno de todo aprecio. Pero en latín ¿qué alicientes sentimos? ¿Quién nos va a leer? El latín hoy día es una lengua de lujo de la que se precian los cultos, pero nada más. La inmensa mayoría de seres racionales, que actualmente pueblan el orbe de la tierra, ve ante las ideas expresadas en latín una barrera infranqueable e intran-sitable. Si los cultos no nos reciben bien y la masa no nos entiende ¿para qué esforzarnos en escribir en latín? ¿Quién nos agradecería hoy que tradujéramos al latín, pongo por ejemplo, el Quijote?

La acentuación de la distinción de fronteras por medio de espesas líneas de trincheras y parapetos, obliga a cerrarse cada nación en las reconditeces de su seno y a procurar mirar a su interior para buscar sus subsistencias en sí misma. Este hecho político se deja sentir también en el hecho lingüístico. Frente a la invasión monopolizadora del comunismo surge necesariamente en cada nación de las que aun pueden llamarse libres, una reacción nacionalista, llamada con este u otro nombre equivalente. El resultado necesario de este espíritu es el encumbramiento de la propia lengua. Por eso hoy casi

todos los sabios publican sus libros en la lengua de su patria. Ya que no se puede llegar a todo el mundo, se intenta penetrar cuando menos en el espíritu del propio pueblo, y para esto, naturalmente, el mejor vehículo es el propio idioma. Y se deja el latín, lengua universal, para aferrarse a la lengua de la nación y aun de la provincia. Hasta aquí se llega. ¿Por qué voy a esforzarme en componer versos latinos, si a duras penas se leen hoy los castellanos? Es una realidad. ¿Cuántos leen ahora los versos latinos aunque sean de Horacio o de Virgilio por mero deleite estético? Y el egoísmo materialista ha caído hoy tan hondo en el corazón humano que muy pocos son los que emprenden una obra literaria por el puro placer que ellos sienten en componerla, si saben que van a encontrar el vacío por acogida. Hoy no se escribe para la eternidad. No se considera más que el momento presente. Si en él no recibimos cuando menos la recompensa de la consideración o de la lectura, huímos de la composición de las obras literarias. ¿Para qué trabajar en vano? ¿Para qué sembrar en baldío? ¿Quién nos lo agradecerá?

Aunque el mundo entero estuviera con sus ojos puestos en nuestras obras literarias, éstas nos darían miedo, pero al fin y al cabo sentiríamos los alicientes de la recompensa y de la admiración, ¡pero así!

La tendencia literaria de nuestro tiempo sobre todo en la poesía es la consecución de la expresión sin palabras, declarar las ideas y los sentimientos con el menor bagaje posible de obstáculos verbales. Se lucha denodadamente con el fondo, se le estiliza, se le somete a la depuración, al alambique, se le quiere vaporizar, casi convertirlo en esencia diáfana de éter, y es natural que la fachada de los períodos y el colorido de las figuras y de las imágenes tienda a desaparecer.

A estas exigencias mal se presta una lengua mal aprendida y peor dominada... Con todo, quizás fuera el latín la lengua que mejor se prestaría para esas nuevas tendencias literarias, por su fuerza esencial, su expresividad elástica y rígida, pero ¿quién la domina para eso? Y aunque el escritor la dominara, llegamos siempre al mismo punto ¿quién la leería? Y ante las esquiveces del pretendido éxito y la falta de alicientes, recoge velas y desiste del propósito el escritor latino si alguna vez lo tuvo.

Y hay algo más que la falta de alicientes frente a la composición latina. Otra pesadilla se apodera del osado escritor que pretende afi-

lar la pluma en las piedras del Lacio. Si es tan difícil llegar a una perfección relativa en nuestra composición latina ¿para qué gastar en ella el tiempo y el trabajo? Es difícil remar contra toda esperanza. ¿Para qué quebrar la lanza y desconjuntar el brazo contra los gigantes malsines, si, por contera, nos pueden resultar molinos de viento? El Quijotismo ha desaparecido de las llanuras de la Mancha, y se prefiere arar tranquilamente su terruño, pobre o como sea, a ensillar el Rocinante y a salir decidido a «desfacer agravios y enderezar entuertos» ajenos.

Si sobre ello adivinamos las carcajadas compasivas del cura y del barbero, es decir, si sobre el lanzarnos a tamaño empresa, cual es la composición latina, sospechamos que nuestro latín ha de resultar esporádico y deficiente ¿quien emprenderá ese trabajo?

No estaría mal el establecimiento de concursos como el del «Istituto di studi romani» de Roma, y otros de mayor cuantía: libros escritos en latín, colección de poemas originales, dramas o comedias de tipo moderno, etc. Esto por lo menos estimularía a los que podrían llegar a escribir bellas páginas en la lengua del Lacio, quienes por el momento no se ven impulsados por el menor aliciente a ocupar su tiempo en esta empresa tan necesaria.

5.—Para llegar a la perfección del estilo latino hay que empezar a componer desde el principio, desde los primeros años de latín. Ya hablaremos de estas composiciones graduadas que en todos nuestros seminarios y colegios se practican. Desde entonces, y siempre, necesitamos un maestro que nos guíe.

¿Pero tenemos este maestro? No nos referimos únicamente a la corrección de las faltas gramaticales. Esto bien lo hacen nuestros profesores desde los primeros años. Pero si luego deseamos adiestrarnos en el estilo, en la propiedad y pureza de las palabras, ¿encontramos al mismo mentor que vaya delante de nosotros y que nos diga con voz serena *corrige, sodes, hoc et hoc?*

El hombre en sus empresas arriesgadas necesita la voz de aliento y de guía de un mentor firme y seguro, ¿lo encontramos en el arte de componer en latín? Y sin él podemos fácilmente encapricharnos con un giro menos conveniente, abrazarnos a una muletilla que desgracie nuestros esfuerzos, pegarnos a una palabra o a una expresión que desvirtúe nuestros propósitos. Es triste caminar por

un laberinto sin oír una voz amiga que nos aliente, ¿y quién pondrá en nuestra pluma la palabra propia, exacta y pura que en cada momento necesitamos? ¿Quién puede cercenarnos una expresión españolizada? ¿Quién nos dirá la frase justa y precisa para cada momento? ¿Quién puede formarnos el gusto en el estilo latino? ¿Qué oído medirá nuestras frases y las dotará de la armonía en que debe ocurrir?

¿Quién, sobre todo, nos adentrará en los misterios de los sentidos exactos y justos de cada palabra? Hemos visto las enormes dificultades que todos estos extremos encierran, ¡pero si tuviéramos alguien que, experto y solícito, nos llevara de la mano!

No es pequeña esta nueva dificultad que surge ante los ojos del que emprende la composición latina. Discernir o valorar la lengua y el estilo es fácil, pero componerlo de manera que satisfaga las necesidades de los críticos, es obra de mucho trabajo y denodados arrestos.

II.—Utilidad de la composición.

De ordinario la composición latina se ha abandonado por completo en muchas clases oficiales, no solamente de España, sino de otras naciones. ¿Para qué escribir una lengua en que nunca quizás hemos de hablar? ¿Qué otro objetivo pueden tener los temas, que aprender la gramática o convencer al profesor de que el alumno la domina?. Por lo demás la composición no es más que un ejercicio de memoria que obliga al alumno a tener presente el léxico. Uno de tantos resabios que aún siguen adheridos a las escuelas tradicionales sin que nadie sepa cuál sea hoy su fin específico. Así se argumenta en contra de la composición y es preciso, antes de nada, responder a estas interpelaciones.

No es precisamente el que una lengua se hable o no se hable el único motivo que podemos tener para aprenderla. Hablando del latín concretamente, creo que demostré en «¿Sirve para algo el latín?» con bastante copia de argumentos que el latín no solamente servía para algo, sino que era una lengua necesaria para el conocimiento cabal de nuestra civilización, de nuestra lengua y de nuestra literatura. Esta lengua, pues, deben de dominarla quienes se precien de cultos e intenten hacer algo práctico y duradero en el cam-

po de las letras españolas, y esta lengua no se domina, como probaremos, sin el ejercicio constante de la composición.

¿No sirve la composición más que para aprender la gramática? No es poco ya conceder este fruto a la composición; pero en el fondo late en esta concesión un escollo peligroso. No aprendemos la gramática por la gramática, sino por la lengua. Si la composición nos deja únicamente en el medio, si un nuevo impulso no nos lleva más allá, no habremos conseguido nada. Pero por fortuna sirve para algo más la composición que para que el alumno aprenda la gramática y el profesor compulse si efectivamente la ha aprendido. La composición lleva además al alumno al dominio del vocabulario, al arte de pensar, al discernimiento y reflexión, a la justipreciación entre dos o más expresiones utilizables para una idea o un sentimiento, a la formación de la inteligencia y del gusto. El profesor podrá observar en la obra del alumno todos sus progresos o estancamientos en todas estas facultades que entran en la composición. Entra también la memoria, como es natural, pero no solamente, ni principalmente la memoria. El compositor debe de justipreciar el valor de las palabras no sólo en absoluto, sino en la posición relativa del contexto. Debe de conocer los sinónimos y distinguirlos por los matices que los separan. Debe de crear frases y saber trabajarlas y disponerlas de forma que digan todo y sólo lo que él quiere decir para que su pensamiento sea claro, exacto y sugestivo. Mejor que ejercicio de memoria, la composición es un ejercicio de la inteligencia. Para componer se necesita poner en juego todos los conocimientos adquiridos. Todos los frutos de las lecturas, todo el sentido de la lengua y de la vida española y latina.

Aunque el ejercicio verse sobre un fragmento que haya que poner en latín, es necesario reflexionar mucho para recrearlo y hacerlo propio. Es indispensable la asimilación completa de nuestra lengua y de la lengua del Lacio: de aquélla para sacarle todo el jugo que tiene, de ésta para conocer toda su significación, toda su precisión, toda su claridad, todo su colorido, toda su vida.

Hay que convertir la sustancia española en sustancia latina, y esto es algo más delicado que un puro ejercicio de memoria. «Il me plaît —dice PIERRE RICHARD, en *Ma classe et moi*, Perrin, 1932, p. 108—de recommencer nos entretiens par cet exercice disgracié qu'aucune épreuve ne sanctionne, qu'un préjugé tanace avilit. *Il n'en sais pas de plus fécond* pour qui le pratique avec finesse. N'en faut-il

point pour assouplir une règle revêche, y adapter les phrases proposées et trotter à ce modelage le plaisir victorieux que donne, en sens inverse, la version? Comment traduire si l'on n'a distingué les nuances, si l'on n'a pas marqué les liaisons que le français, discrètement, supprime, si l'on n'a pas demandé à Ciceron ou à César le mot le plus propre à acclimater en latin une image ou une idée de chez nous?».

Y FABIO CAPAIUOLO en «*La versione latina*, 2.^a ed. Napoli, 1947, p. 5-6: «L'esercizio del tradurre dall'italiano, quando sia ben fatto, sotto la guida dell'insegnante, e con la partecipazione, e quasi collaborazione, dell'intera scolaresca, è, fra l'altro, un esercizio di primo ordine per sviluppare le doti dell'ingegno nei giovani. Non occorre poi aggiungere che, se si vuole che, nelle nostre scuole si leggano e commentino i classici, per intenderli pienamente e pienamente gustarli, bisogna trovare tutti i mezzi perchè i giovani s'impossessino della lingua latina: uno dei mezzi più efficaci è — il tradurre dalla nostra lingua nella lingua straniera. Tutti ricorderanno le parole di quel grande Maestro che fu il Gandino, che, cioè, riesce più che dimezzata la conoscenza d'una lingua in chi si contenti di tradurre dall'idioma che vuole apprendere nel proprio, senza che egli sappia passare spontaneamente da questo a quello» (Cfr. GANDINO, *Lo Stile Latino*, p. III).

El aprendizaje de una lengua, ante todo, es obra de asimilación. Y nada se asimila tanto como aquello que se ha de convertir en fruto de nuestro trabajo. La lectura de pasada y aún la lectura reflexiva no tienen en modo alguno la fuerza asimiladora de la composición. Podríamos aclarar nuestro pensamiento con un ejemplo: La lectura ligera es como el agua de la tormenta que se desliza superficialmente sobre los campos; la lectura reflexiva el agua temporal que cala y satura las tierras; la composición es la fuente de aguas perennes que esas mismas tierras emanan cuando se encuentran plenamente saturadas.

Muchos elementos de la lengua podremos conseguirlos con la lectura, pero el conocimiento cabal nos llegará cuando proyectemos esos conocimientos sobre nuestra propia inteligencia, y los convirtamos en sangre de nuestra sangre y en fruto sazonado de nuestra propia fertilidad. «No se sabe más que lo que se produce, de la misma forma que no se aprende más que enseñando» (PIERRE DE BOURGUET, *Le Latin*, París, 1947, p. 132).

G. B. GANDINO, empieza así la Prefazione a «*La Sintassi latina mostrata con luoghi di Cicerone*», Paravia, 1943, p. III:

«Ho preso a comporre la presente operetta coll'intento di guidare gli alunni delle nostre scuole nello studio e nella pratica della sintassi latina, e assueferli

nel tempo stesso a ricercare addentro le proprietà di essa lingua e le differenze fra lo stile latino e l'italiano. Il mezzo che mi parve più pronto e più sicuro per conseguire il fine che m'ero proposto, è stato, come si vede, la versione dall'italiano in latino. Non che non possa e non debba cooperare al medesimo effetto la lettura e la interpretazione degli autori latini, ma solo col tradurre dalla lingua materna prima, e poi con lo scrivere a sua posta può uno acquistar conoscenza chiara e perfetta d'un'altra favella, appropriarsene i vocaboli e le forme, comprendere la ragione e l'uso delle regole sintattiche, la collocazione delle parti del discorso, il collegamento delle proposizioni, la struttura dei periodi. S'aggiunge, che ci sono nei classici latini, come in tutti i grandi scrittori, certe finezze di concetto e sfumature di espressione, che non si possono intendere nè sentire se non da chi si sia addentrato mediante la pratica dello scrivere nel pensiero e nell'arte di quegli antichi».

El camino más corto para dominar íntegramente una lengua es la de escribir en ella concienzudamente, o lo que es lo mismo, no dejar de analizar y juzgar severamente cada una de las palabras, cada una de las proposiciones, cada una de las cláusulas, según todos los elementos esenciales de la buena obra literaria.

Hay que escribir, pero hay que escribir bien. Cicerón llamaba al estilo *optimum effectorem ac magistrum dicendi* (*De orat.* 1, 33, 150). No podemos menos de citar el comentario que QUINTILIANO pone a estas palabras del gran maestro.

«Scribendum ergo quam diligentissime et quam plurimum. Nam ut terra alte refossa generandis alendisque seminibus fecundior fit, sic profectus non a summa petitus studiorum fructus et fundit uberius et fidelius continet. Nam sine hac quidem constantia ipsa illa ex tempore dicendi facultas inanem modo loquacitatem dabit et verba in labris nascentia. Illic radices, illic fundamenta sunt, illic opes velut sanctiore quodam aerario conditae, unde ad subitos quoque casus cum res exiget, proferantur. Vires faciamus ante omnia, quae sufficiant labori certaminum et usu non exhauriantur. Nihil enim rerum ipsa natura voluit magnum effici cito praeosuitque pulcherrimo quoque operi difficultatem, quae nascendi quoque hanc fecerit legem, ut majora animalia diutius visceribus parentis continerentur» (*Inst.* 10, 3, 2-4).

Pero ¿cómo hay que proceder en este mucho escribir para que nuestro trabajo sea efectivo realmente? Ante todo, ya tengamos facilidad o no, busquemos siempre la expresión mejor, no nos contentemos con lo primero que venga a los puntos de nuestra pluma. Profundidad en la invención, lógica en la disposición, y discernimiento singular y ponderado de cada palabra y de cada frase. Nun-

ca demos por bueno un giro, mientras podamos hallar otro mejor. Discernimiento también en la colocación de las palabras. No olvidemos las justas razones por las que Cicerón alaba tan encomiásticamente a Antonio:

«Omnia veniebant Antonio in mentem, eaque suo quoque loco, ubi plurimum proficere et valere possent, ut ab imperatore equites, pedites, levis armatura, sic ab illo in maxime oportunis orationis partibus collocabantur» (*Brut.* 37, 139.).

Las suaves conexiones de unas razones con otras, de unas palabras con otras palabras. Si sentimos facilidad y entusiasmo y calor dejémoslos llevar de él, pero luego volvamos sobre lo escrito y corrijámoslo hasta el exceso, si fuera posible. Así nos consta que escribía Salustio, así nos dice Varo que componía sus versos Virgilio, sacando muy pocos lucidos al día. Ese ímpetu primero se nota con todo en la Eneida, sobre la que «*ultima manus non accessit*». Este cuidado diligente, esta lima morosa es sobre todo necesaria en los principios.

«Nam primum hoc constituendum—nos dice QUINTILIANO (10, 3, 9-10)—hoc optinendum est, ut quam optime scribamus: celeritatem dabit consuetudo. Paulatim res facilius se ostendent, verba respondebunt, compositio sequetur, cuncta denique ut in familia bene constituta in officio erunt. Summa haec est rei: cito scribendo non fit ut bene scribatur, bene scribendo fit ut cito».

Dos escollos denuncia Quintiliano en el arte de componer. Hay algunos a quienes nada en absoluto satisface, todo lo cambian, todo lo querrían decir de otra manera, son incrédulos y descontentadizos consigo mismos y piensan que todo su empeño ha de ser crearse dificultades en la composición. Otros, por el contrario, con todo lo suyo se satisfacen y basta que lo hayan escrito ellos para que lo juzguen impecable. No sé qué peligro es mayor.

Los primeros han de tener presente que, si el arte de escribir supone trabajo, excluye necesariamente la desesperación y la ira. Debemos de suspirar siempre por la perfección continua, pero no nos derritamos con la osadía de querer escribir mejor de lo que podemos. Ni debemos de creer tampoco «*optimum esse quod latet*». (QUINTIL. 10, 3, 16).

Pero no es muy frecuente este vicio entre los jóvenes. Ellos de ordinario caen en el segundo. Se dejan llevar de la facilidad, y, para

evitar el trabajo y la diligencia, dan por buena cualquiera palabra y cualquier expresión. A éstos hay que apretarles las riendas y obligarles a una corrección firme sobre lo escrito. Podríamos recordarles los refranes españoles «no por mucho madrugar amanece más temprano» y «no es el primero que hierve el puchero que más veces se destapa». El estilo no es solamente obra de los nervios, es, ante todo, fruto de la razón. Y la razón pocas veces obra precipitadamente.

Ya se echa de ver cómo influye la composición en el conocimiento de una lengua y en la perfección de nuestras facultades. Memoria sí, como la necesitamos para hablar en nuestro propio idioma, pero no es precisamente la memoria la facultad psíquica que más esfuerzo pone en la composición latina. De esta forma la composición viene a ser con relación a todos los demás ejercicios usados en el aprendizaje de una lengua algo así como una recapitulación general, como un coronamiento espléndido.

El estudio de una lengua sin composición es no solamente una temeridad sino también una imposibilidad, y por tanto una ilusión. Aprender una lengua para solamente traducirla es contentarse con menos de la mitad de ella, o lo que es lo mismo, medio ignorarla. ¿Qué nos enseña la experiencia? Preguntaba DIDEROT:

«Elle nous apprend que le latin que les élèves ont étudié dans les écoles par le thème et la version leur est très familier, et que le grec qu'ils n'ont étudié que par la version leur est toujours difficile» (*Oeuvres complètes*, Garnier, 1875, tom. III, p. 476).

El compositor se ve obligado a utilizar todo su conocimiento de la lengua castellana para compararla constantemente con lo que él sabe de latín. Debe seguir el pensamiento castellano, y, estimulado para traducirlo al latín, tiene que considerar todos sus sentidos, atisbar todas sus facetas, para luego buscarle una equivalencia exacta latina.

Este ejercicio, como obra de la inteligencia, es susceptible siempre de mayor perfección y basándose en los conocimientos que se amplían, y en la práctica que da la misma asiduidad a un trabajo, se va cobrando gusto por la composición hasta convertirse en la obra de mayor placer y aprovechamiento del escolar. Para esto hemos de llamarle la atención para que reflexione sobre los giros y expresio-

nes de las lecturas directas sobre los mejores autores latinos y exigirle desde el principio en la composición:

1) Una traducción exacta, cosa que supone un conocimiento completo del sentido castellano y un dominio pleno de la gramática latina y de la gramática comparada.

2) Una traducción latina que refleje el espíritu de la lengua primitiva en que fué compuesto el fragmento y de la lengua latina en la que de nuevo se redacta.

Una vez tiene el alumno estos materiales, que ha de ordenar según los principios dados, va sobre su mesa a elaborar las mieles de su obra.

«Allí piensa—dice el P. CAYUELA, *Humanidades clásicas*, p. 547—siente, relee, medita, repasa los materiales de construcción; se enardece: toma la pluma en las manos, la pluma, torpe a los principios entre sus dedos, se comienza a mover, a trechos corre, a trechos se para; entonces el alumno forcejea con la dificultad, consulta la gramática, busca un pasaje del autor donde recuerde vagamente haber visto expresado el pensamiento que pugna por salir y no puede; en estos trances, ora solventará el discípulo por sí mismo la dificultad, ora, al no dar con la solución, dejará en blanco aquella frase o insinuará una solución interina, en espera de la próxima ayuda o corrección del maestro».

Otra utilidad inmensa que ofrece la composición latina, sobre todo en los jóvenes, es la formación del carácter. A este respecto añade el P. CAYUELA, p. 549:

«El mismo esfuerzo que supone la tarea de redactar es el mejor antídoto contra esa afición morbosa hacia el goce de las ocupaciones fáciles y superficiales. El niño, el joven, se deforma con el placer fácil, mientras que se robustece con el trabajo intelectual moderado y bien regulado. No importa que al principio se le haga cuesta arriba al discípulo la hora de componer y le canse; son las agujetas que se sienten en los primeros días de gimnasia: pronto se le quitarán, y con el gusto de ver cómo le sale más aprisa la composición, le cobrará afición a ese ejercicio. Y, si le ha cabido en suerte un maestro celoso y entendido, que no le deje pasar nada sin el debido correctivo y le exige hasta los últimos perfiles, pronto adquirirá el hábito de no contentarse con dejar las cosas a medias, sino de aspirar a redactarlo todo con perfección. Por ahí llegará a convertir en otras tantas obras de arte los escritos todos de su pluma, y aun sus improvisaciones orales, conforme al consejo de QUINTILIANO: «Quidquid loquemur ubicunque, sit pro sua scilicet portione perfectum» (*Inst.* 10, 7, 28).

III.—La composición versión.

Gusto siempre de proponer ante todo las dificultades de las cosas para saber con qué obstáculos hemos de encontrarnos en su consecución. Dificultad no es lo mismo que imposibilidad. Lo difícil es siempre asequible al trabajo y a la constancia.

No quisiera que nadie se desalentara ni aun ante la composición de obras latinas, mucho menos ante la redacción de fragmentos o de articulitos breves. Lo que otros pudieron ¿por qué no lo hemos de conseguir nosotros? Por eso en los capítulos que restan a mi trabajo será todo quitar dificultades, allanar caminos y dar consejos eficaces para la magna obra que estamos mostrando. Empecemos a construir positivamente sobre esas zanjas, quizás desmedidas, que hemos abierto para nuestros cimientos.

Hablaremos de todas las clases de composición: desde las primeras, en que debemos ejercitar al alumno en nuestras clases, hasta las últimas que constituyen ya verdaderas obras literarias originales. Recorreremos, con el favor de Dios, todas las etapas hasta conducir al humanista a la suspirada meta de la obra auténticamente propia.

Dividiremos el camino en dos grandes etapas: La composición versión, y la composición directa, dando las normas concernientes a cada una de ellas.

1.—*La composición versión.*

Damos este nombre a la composición que propiamente no hace más que traducir del castellano al latín. Han de tenerse, pues, en cuenta las normas dadas para la buena traducción.

En esta etapa podemos distinguir tres fases: a) la retroversión, b) la versión de la prosa, c) la versión de versos.

a) *La retroversión.*

Lo más fácil de pasar a una lengua es lo que previamente se ha traducido de ella. Es fácil que siempre conserve el espíritu latino, el orden de las proposiciones, la subordinación de las oraciones secundarias. Disposiciones éstas de que ya el compositor no tiene que preocuparse. La traducción previa del latín puede hacerla o bien el mismo alumno, o mejor el profesor.

GANDINO en su *Sintassi latina mostrata con luoghi di Cicerone*, no sigue otro plan y lo adoptó según nos dice: «non tanto a fine de scemare ai principianti la difficoltà della traduzione apprestando loro un italiano no troppo disforme del latino, quanto (ed è questo, se non m'inganno, il principale motivo per cui è raccomandato nelle nostre scuole l'essercizio della retroversione) per ispianare la via alla intelligenza dei classici, sì con fornire per via de' tempi stessi utili notizie intorno agli uomini e alle cose dell' antichità, e sì con additare e spiegare nelle annotazioni, come l'occasione mi s'offeriva, certe voci e certe locuzioni poco note e tuttavia molto importanti che s' incontrano negli scrittori latini».

El peligro de la traducción castellana preparada por el alumno es manifiesto. No le dará sabor castellano a su primer ejercicio, o porque no sabe, o porque no quiere distanciarse mucho del original, para que la composición le salga luego más ajustada. No hay que decir, por consiguiente, que de entre las dos formas la más aceptable es la que elige Gandino. Si el profesor quiere hacer trabajar a los alumnos en la traducción, puede hacerlo para fines distintos de la composición.

Los temas, pues, de Gadino, traducidos al castellano por la Padres Basabe, Flórez y Baeza, pueden prestar ese servicio.

Pero, puestos a discutir esta forma de composición, ¿merecerá nuestro asentimiento pleno? La respuesta es categórica: NO. No hemos de prescindir nunca de que los alumnos son niños o jóvenes y no podemos jugar con su voluntad, porque no siempre pueden responder de ella. Ellos saben que aquel fragmento que les dan en castellano está traducido del latín, que en concreto, los temas de Gandino son todos fragmentos de Cicerón. Y entre unos y otros encuentran pronto la fuente. Y más si saben, que ciertamente lo sabrán no tardando mucho, que esos trozos ciceronianos están publicados a parte en latín, como acontece en la edición española que hemos mencionado. Normalmente hablando, el niño querrá salir del paso lo más airosamente posible y tomará el ejemplar latino y probará fortuna el primer día en calcar las frases, cambiando alguna palabra o algún giro, etc. Si el profesor le ha calificado bien y no le ha hecho advertencia ninguna sobre la procedencia, el alumno ha encontrado la gallinita de los huevos de oro. Un día ya no se molestará en cambiar nada y la composición se reducirá a una copia mecánica.

El profesor, si quiere disimular que también él se sirve de las claves latinas, hará la vista gorda, y aquel niño que se ve premiado

con las mejores calificaciones, no hará nunca la composición, no aprenderá a hacerla. Otra dificultad, hay por parte del profesor. Voy a narrar dos hechos históricos. El profesor tiene sus claves impresas —y el alumno también— pero disimulemos. Un día algún alumno honrado se aventura a despegarse, no ya de las andaderas, sino de la poltrona, y construye unas frases propias. Ha puesto en ello su honradez ante sí mismo y ha sacado dos o tres frases originales y correctas, quizá también buenas.

El profesor, que aplica a todas las cláusulas la reglita de la dicción ciceroniana que tiene presente, le corrige, y le pone las palabras y el giro de M. Tulio, porque las otras expresiones «eran un tanto anodinas».

—¿Pero está mal?

—No, con todo ya saben ustedes que el modelo ha de ser Cicerón, y Cicerón *seguramente* lo diría como le he puesto yo.

—Sí, señor profesor sí, —interviene un tercero— así lo tiene Cicerón, como usted dice.

—¿Ve usted? —agrega el catedrático.

La escena se repitió dos o tres veces más. En la última el alumno honrado no pudo resistirse y respondió: «que lo tiene así Cicerón, ya lo sé, porque lo tengo aquí» y medio mostró el folletito de los fragmentos ciceronianos. Al profesor se le escapó una frase: —Pero ¿sabía usted que existía ese librito? Los alumnos se miraron unos a otros... «maximi risus»

En otro centro, otra escena similar. El alumno tiene su tomito de Gandino en la mano y va vertiendo al latín. Están repasando las composiciones y el profesor, con muy buen acuerdo, exige que lean un párrafo en castellano, e inmediatamente, sin viático, ni «chuletillo» alguna, ordena que se lo pongan en latín. El profesor tiene el folletito muy plantado, casi de pie, sobre la mesa; el alumno a su vez, con el libro casi delante de los ojos, muestra únicamente también las cubiertas del libro al profesor.

—Muy bien, N. ha cogido usted al latín el gusto ciceroniano. Pero tienen que pasar la hoja de la clave e inician ambos a un mismo tiempo la operación.

Los alumnos advirtieron que el profesor necesitaba, como ellos, el subsidio, no ya sólo de las «chuletas», sino de la ternera íntegra.

Con esto ciertamente no creció el prestigio que los alumnos tenían de su maestro.

Para salvar estos escollos puede el profesor traducir de antemano fragmentos latinos ya de un autor, ya de otro, y dictarlos en clase a los alumnos. Pero, ¿se dispone de tiempo para esto? Y sobre todo ¿podrán ser estas composiciones graduadas y metódicas?

Puede que sí, pero nos reservamos el derecho de dudarlo.

b) *La versión de Prosa.*

Suele ser éste el sistema de composición más ordinariamente practicado. Se toma un fragmento de prosa originariamente castellana y se pasa al latín. Es la composición que comúnmente hacemos en nuestras clases. No es única la forma de presentarla.

1.—Puede escribirlas el profesor de antemano y dictarlas en clase, o darlas copiadas a velófrago o impresas.

2.—Puede servirse de las que hay compuestas para esto.

3.—Puede seleccionar fragmentos de diversos autores castellanos.

4.—Lo que no debe hacer es dictar en clase lo primero que le venga a la mente.

5.—Ni dejar a los niños, sin más, sobre todo en los primeros cursos, que hagan ellos lo que quieran.

Han de ser:

1.—Graduadas. Es decir, seguir un plan general desde el primer curso al último. La composición puede compararse a los ejercicios de piano. Sin mucho tecleo de ejercicio nunca se dominará el piano, aunque lleguen a tocarse cosas.

En los primeros cursos, frases sueltas: sujeto, verbo, complemento. Luego entran los adverbios, los términos indirectos; los adetivos adheridos al sustantivo; los sustantivos apuestos, las oraciones incidentales, etc. Luego narracioncitas breves, historietas amenas. Al fin narraciones largas formativas e interesantes.

2.—Acomodadas al conocimiento del alumno. Deben de ir a la par de la gramática y de la traducción. Que el alumno practique muchas veces las reglas estudiadas en la gramática, dándose cuenta de ello. De esta forma verá que las normas teóricas van encauzadas

a un fin práctico. Luego en la lectura de los textos de traducción verá confirmadas las mismas reglas, sobre todo si el profesor le ayuda a eso, o el texto le remite constantemente a los números estudiados en la gramática.

No hay que pretender jamás que el alumno haga lo que no sabe. Paso a paso, con tranquilidad y paciencia.

3.—No es indiferente tampoco el asunto de las composiciones. Por eso hemos dicho que no debe improvisarlas el profesor en clase. Sean siempre formativas. De temas de religión, de asuntos patrióticos, de fondo ejemplar. Con ello el alumno va infiltrando en su alma los principios humanos que han de regir su proceder durante toda su vida. Las sentencias sean máximas completas. Las narraciones tengan una unidad perfecta en sí mismas. Las anécdotas tengan principio, medio y fin.

Más tarde pueden formar unidad también en el conjunto, como referir la vida de un hombre famoso, que estimule siempre a los alumnos a la piedad y al trabajo; o los hechos principales de la historia de España; o la vida de niños santos; o anécdotas de escritores famosos; o los principales consejos directivos del arte de escribir, etcétera.

No olvidemos que nuestro principal objetivo es formar hombres, antes que latinos.

4.—Estos temas deben estar redactados en buen castellano. Estilo claro, flúido, ejemplar, variado. Sobre todo al partir del curso tercero, cuando el alumno ya tiene sus principios de literatura, la perfección del estilo castellano es imprescindible.

Es conveniente para esto que los temas estén cogidos de diversos autores. Cada escritor tiene sus módulos estilísticos, su forma de concebir y de exponer las ideas. Si los temas son de un solo autor el alumno coge pronto la falsilla y su trabajo se disminuye notablemente con menoscabo manifiesto de su formación integral. En cambio, si cada tres o cuatro temas se muda la fuente de donde se toman los fragmentos, el alumno se encuentra constantemente delante de giros nuevos, de frases distintas, de diverso modo de exponer el pensamiento, y esto le hace discurrir constantemente, para expresarse también él con giros y frases nuevas.

Pongo por ejemplo en el género histórico hará desfilar las narraciones de Mariana, de Zurita, de Solís, de Masdáu, de Lafuente,

de Menéndez Pelayo, de Flórez, de Amador de los Ríos, de Prudencio Sandoval, de Ballesteros, etc.

5.—Sobre todo en los últimos años, no se debe hacer una composición sin que, además del conocimiento del latín, se dirija a un fondo más sustancial. Para esto es conveniente distribuir los temas en los diversos géneros literarios conocidos: narraciones, descripciones, cuentos, novelas, diálogos, género histórico, género filosófico, género didáctico, etc.

Convenientísimo es también que el profesor, antes de empezar un género determinado, dé las normas concretas del estilo, cualidades y modelos de aquel género. Y, si le es posible, que lo será, coordine la traducción con la composición. Es decir, que si emprende pongo por caso, en cuarto o en quinto, el género histórico, ante todo dará las normas esenciales para esta clase de trabajos literarios, luego coordina la traducción con la composición, estudiando a César, Salustio, Tito Livio, o Tácito.

Esta unidad varia obligará al alumno a fijarse en la fraseología histórica, en el modo de narrar las batallas, en la forma de concebir los historiadores latinos las mismas escenas que los historiadores españoles concebían de esta otra suerte.

Con esto se van echando fundamentos muy sólidos para que el alumno se capacite y se atreva pronto a escribir también él sus narraciones o sus descripciones propias, que será la verdadera composición literaria.

6.—Los géneros literarios que tenemos más preteridos son la epistolografía y el diálogo.

¡Y gozan tanto los niños, los jóvenes, redactando sus cartas en latín! Como acabamos de decir en el punto anterior, si el profesor elige para una temporadita este tema, hará traducir en clase las bellísimas e incomparables cartas de Cicerón, y en el aspecto de la composición, les irá proporcionando algunas cartas de la literatura castellana. Aunque resulte un poco largo, quiero poner un ejemplo práctico con todo el proceso de esta composición literaria.

Después de haber explicado el profesor las cualidades esenciales o accidentales de que debe revestirse el género epistolar, llega por ejemplo a las cartas de pésame. El profesor expone ante todo su concepto:

Se llaman así las cartas que se escriben para asociarse al dolor de una persona sobre quien ha recaído la desgracia.

Suelen tener los siguientes puntos:

- 1) Motivo de la carta.
- 2) Nuestro dolor.
- 3) Causas que legitiman todo aquel dolor.
- 4) Compasión que nos produce la desgracia de nuestro corresponsal.

5) Tránsito insensible hacia los motivos de consuelo.

6) Aunque la pérdida sea irreparable, se alivia el dolor con pensamientos cristianos . . .	}	Por la bondad del finado. Por su vida ejemplar. Por su nombre de eterna fama. Porque ya recibió el premio. La esperanza de unirnos con él en el cielo. Nos sentimos envidiosos de él { por su fama. por su paciencia. por su santidad, etc.
--	---	--

7) Otras razones sencillas de comprender	}	Todos hemos de pasar por ese trance. Brevidad de la vida. Inconstancia de la fortuna. Necesidad del sufrimiento. Bondad del Señor cuando nos prueba.
--	---	--

8) Y finalmente nuestro ofrecimiento sincero de oraciones por el difunto, y de servicialidad para el superviviente.

Carácter de estas cartas: Ternura, seriedad, espíritu sobrenatural.

Duo autem in genere maxime cavenda sunt: facetiae et elocutionis quidem splendor. Risus enim et jocus, non modo quod quis crediderit, dolentis animum non exhilarant, sed gravius etiam vulnerant (KLEUTGEN, *Ars Dicendi*, N.º 186).

Luego pueden leerse algunas cartas latinas haciendo ver el profesor cómo efectivamente constan de las partes que él ha indicado. Por ejemplo: Carta a un hijo con ocasión de la muerte de su padre (Cic. *Fam.* 2, 2). A un padre en la muerte de su hija, (Cic. *Fam.* 4, 5). Consolando a un desterrado de la patria, (*Fam.* 5, 18). Consolando a un amigo en su desventura, (*Fam.* 1, 6). A un amigo en la muerte de sus hijos, (*Fam.* 5, 16).

Y para que el alumno las traduzca le entrega algunas cartas de

este carácter que tenga en castellano, por ejemplo de Santa Teresa del P. Isla, de Bretón de los Herreros, de Gabriel y Galán, etc.

Ejercitado el alumno en esta etapa de la composición, el profesor no le da más que esquemas para que el discípulo los desarrolle por su cuenta. No importa que los esquemas estén en latín o en castellano. Por ejemplo:

1) A una madre en la muerte de su hijo.

Tuas accepi litteras.
 Nulla fortasse mater filii mortem non lugebit.
 Tu nunc, matercula...
 Globulus vento distentus, aere effuso, redit in sua.
 Cor aegritudinum oppressum gemitibus et lacrimis quiescit.
 Ingemisce, tenera mater, ingemisce...
 Quid vero, filium fugisse?
 An potius te aeque non esse beatam?
 Illum sine te fugisse?
 Filium amabas ut mater, et ut talis mater.
 Illum cupiebas beatum.
 Eheu, mater, ille te ploret in terris et in aerumnis versantem.

2) A un general por una derrota sufrida.

Exercitus excidium nunciis cognovi.
 Meum ex tuo dolore conspicies.
 Nos, filii, ipsa patria hostium arbitratui erimus.
 Non tu prior victus.
 Fortuna rotam versat, nullibique celerius quam in bello.
 Sanguis effusus ex tuo etiam corpore robur erit in futurum.
 Ne animum demittas.
 Laurus quas saepe es consecutus radices in altum mittere facile patiare.
 Deus fortitudinum te roboret atque confirmet.

Con esto el alumno se dispone a redactar por su cuenta el fondo y la forma de la carta. Por eso el profesor, hechos varios ejercicios de esa segunda etapa, pasará a la tercera en que ya no da al alumno más que el título de la obrita. Por ejemplo:

- 1.—A una hermana en la muerte de su esposo.
- 2.—A los padres en la muerte de un hijo, hermano nuestro.
- 3.—A un amigo en la muerte de su madre.
- 4.—A un señor sobre quien se ha desencadenado la desgracia.
- 5.—A un amigo en la muerte de su hermana.

6.—Al Rector del Seminario en la muerte de un superior o profesor que nos era muy querido.

Si a todo esto se añade una serie de frases sobre las cartas de pésame, no precisamente para que el alumno las reproduzca literalmente en su composición, sino para orientarle en la búsqueda de giros y de expresiones propias, el género quedará totalmente dominado por el alumno. Veamos algunas sobre este particular sacadas de las cartas de Cicerón.

Doloris significatio.

Vicem alicujus dolere.

Aliquid alicui magno dolori esse.

Rem (de re) queri.

Morbo, morte alicujus commoveri.

Alicujus calamitate (calamitatem) dolere.

Ex aliqua re maxima affici molestia.

Est mihi quidem invaletudo tua magno dolori.

Fac bono sis animo.

Aliquid pati libenter, aequo animo.

Ferendo dolore sumus.

Vires tuae dolore non frangantur.

Vim doloris sustineas.

Roboris in te tantum sit ut acerbitatem hanc queas pati.

Aliquid ferre patienter (tolerate, facile, suavissime).

Dices: tu ergo quomodo fers? Belle, mehercule, et in eo valde me amo.

Nostra incommoda toleranda sunt.

Obsecundare in multis.

In adversis patiens.

Aequo animo adversos casus ferre (sustinere).

Res ferenda, toleranda.

Toleranter sustinere.

Sepulturae honorem adeptus.

Acerbitatis multum attulit epistola de interitu.

Magno me dolore effecerunt litterae tuae.

Auctor tibi sum ne fortunae fidem habeas, ut caute agas cum fortuna.

Quam vaga volubilisque fortuna, tam varia commutabilisque vitae nostrae ratio est.

Doleo vicem tuam.

Gravissime afficior casu tuo.

Magnum mihi dolorem dedit.

Dolor me incredibilis incessit.

Accepi ex re acerbissimum dolorem.

Non decet virum dolori ita cadere ut modum non reperiat.

Consolationem afferre afflicto.

Diffidentes suis rebus confirmare.
 Affictos erigere.
 Nihil est quod solatium afferre mihi possit.
 Nulla est res quae animum meum possit recreare.
 Frustra in me consolando ponitur opera.
 In situs, infixus in animo dolor ita penitus est, ut evelli nulla ratione possit.
 Inimici tui calamitatem tibi non exiguam machinantur.
 Haec igitur officia sunt consolantium, tollere aegritudinem.
 Dolor est aegritudo crucians.
 Hoc evenit in labore atque in dolore ut mors abrepat interim.
 Quantum corde capio dolorem.
 Dolor animi pungit.
 Prae sese fert dolorem suum.
 Majorem laetitiam ex desiderio bonorum percepimus, quam ex laetitia impro-
 borum dolorem.
 Haec magnum dolorem commovent.
 Dolor conjugis amissae.
 Capere dolorem ex re aliqua (ab aliqua).
 Haurire dolorem acerbissimum.
 Suscipere dolorem pro patria, pro suis.
 Esse in dolore.
 Affici summo dolore.
 Sustinere perpetuum dolorem.
 Perferre omnes acerbitates, omnes dolores cruciatusque.
 Resistere dolori.
 Abjicere omnem dolorem.
 Superari dolori.
 Hoc mihi est dolori.
 Omnium rerum mors est extremum.
 Mors ultima rerum linea est.
 Mori hominum est.
 Nihil mortalibus arduum est.
 Consolationum multae sunt viae, sed illa rectissima: impetret ratio, quod dies
 impetratura est.
 Hominis tota vita nihil aliud quam ad mortem iter.
 Non sis miser ante tempus, cum illa, quae veluti imminetia expavisti, for-
 tasse nunquam ventura sint, certe non venerunt.
 Post nubila Phoebus.
 Est quaedam flere voluptas.
 Expletur lacrimis egeriturque dolor.

Lo mismo podríamos decir del género del diálogo.

7.—Las composiciones han de llevar notas apropiadas, al principio solamente de gramática, luego también de estilística y otras

normas de filología. En las primeras las notas sean abundantes, luego insensiblemente irán disminuyendo, hasta no dejar más que el texto casi desnudo. El profesor pedirá cuenta de las notas para que los alumnos las asimilen y procedan en todo momento con conocimiento de causa, sabiendo aprovecharlas en los lugares semejantes que vayan apareciendo de cuando en cuando.

Estas notas no siempre han de concretarse al latín: en ocasiones explicarán los giros castellanos y las procedencias de las palabras y sobre todo cuando éstas no sean de raíz latina para que el alumno vea su sentido etimológico o semántico y pueda aplicarle la palabra latina exacta. Pondremos otro ejemplo que, aunque largo, también, explica admirablemente nuestro modo de pensar. Sea éste el tema XVI de nuestro vol. IV de Composición y Traducción:

GUADALETE ¹.

Encontráronse ambos ejércitos ² a orillas del Guadalete, cerca de donde hoy está Jerez de la Frontera. Eran los últimos días de Julio del año del Señor 711.

Godos y sarracenos ³, cristianos y musulmanes ⁴, se miran de frente ⁵. La religión de Jesús se halla en presencia de la religión de Mahoma. ¿Por qué va a permitir Dios que el acero ⁶ haya de decidir cuál de las dos ha de triunfar en España? Inescrutables son sus juicios y podemos ⁷ a las veces presumirlos, pero no penetrarlos. Los árabes, a quienes el profeta ⁸ había prometido la herencia de

¹ *Crysus, i*. Pero no conviene enunciarlo así secamente; será mejor indicar «lucha junto al Guadalete»: *Pugna ad Crysum*.

² El latín no precisa de ordinario el número de los que intervienen en la acción del verbo, por lo que bastará decir «los ejércitos», JOSÉ GUILLÉN, *Estil. Lat.* 139. «Jerez de la Frontera», *Caesarianum, i*.

³ «Sarraceno» *Saracenus*. De etimología árabe *sarik* = ladrón. Es conocido en el latín del imperio, cuyos escritores le dan las cualidades de su etimología *Saraceni - milvorum rapaces similes*. Quizá sea mejor indicarlos por *Arabes, Afri, Mauri, Mauritani, Africani, Atlantes*. Cfr. PLIN. H. N. 5, 8, 8 (45).

⁴ «Musulmán» según su etimología árabe *muslimin*, plural de *muslin*, «el que hace profesión del Islam», o sea, «discípulo de Mahoma» = *Mahomae cultor*.

⁵ *Ex adverso. Adversum*.

⁶ «Acero» está puesto aquí por espada, por las armas (metonimia). Dígase pues «el combate, la pelea, las armas, el ímpetu de los soldados».

⁷ «Y aunque podemos presumirlos, pero...» JOSÉ GUILLÉN, *Gram. Lat.* 523-524).

⁸ «Profeta» < *pro- pheta* el que habla por otro, en favor de otro». «El que habla antes», «el que anuncia». Palabra muy usada en el latín eclesiástico, pero no en el clásico. Allí se decía: *Vates, augur*.

toda la tierra, marchaban al combate ⁹ con el entusiasmo ¹⁰ de una religión a que creían deber todos sus triunfos: los españoles iban a pelear en defensa de sus vidas, de su patria y de su fe ¹¹. Los sarracenos eran inferiores en número: había cuatro cristianos para cada musulmán ¹², dicen sus crónicas ¹³. Pero los godo-hispanos habían perdido su antiguo vigor con las dulzuras ¹⁴ de una larga paz: los sarracenos estaban aguerridos con cien ¹⁵ recientes campañas. El uno era un pueblo viejo y debilitado, el otro un pueblo vigoroso y joven. Los cristianos, vestidos de lorigas ¹⁶, y armados los unos de lanzas ¹⁷ y espadas ¹⁸, los otros de

⁹ Diremos algunas de las muchas dicciones que forjaron los clásicos para expresar esta idea: *In proelium venire; proelium facere* (CIC. passim, por ej. *Tusc.* 4, 19, 43; *proelium inire, edere* (LIV. 25, 38) *proelium committere* (CIC. *Divin.* 1, 35, 77; CÉS. B. G. 1, 15); *Proelium conserere* (LIV. 38, 40); *proelium ciere* (LIV. 2, 19); *proelium agere* (LIV. 22, 9); *proelium miscere* (PROPERT. 4, 1, 28); *in proelium agredi* (JUSTIN. 2, 9, 9).

¹⁰ Evítese a toda costa el grecismo que no conoce el latín. Dígase: *ardor, vigor; fervor ingenii; ardor animi* (*Estil.* 125, 1); o formando endíadis (*Estil.* 87, 11, 2) para mayor energía: *vigore et clamore*.

¹¹ Ya hemos hablado de esta dicción en temas anteriores.

¹² Esta idea ha de expresarse por medio de distributivos, *Gram.* 563, 1.

¹³ «Crónicas» es palabra griega, *Estil.* 37; o si se quiere por medio de una circunlocución, *Estil.* 183.

¹⁴ No se tema en traducir esta expresión directamente en latín. *Dulcedo* tiene un amplio campo metafórico en el que también puede entrar con todo derecho «la paz». En *Arch.* 10, 24, dijo CICERÓN: *Dulcedine gloriae commoveri*, y en *Phil.* 2, 55, 113, escribió: *nomen pacis dulce est, et ipsa res salutaris*, dicciones que están pidiendo el *dulcedo pacis*.

¹⁵ No se insista mucho en la traducción literal. Aquí se pone un número determinado por el indeterminado (sinécdoque); pero puede la sinécdoque conservarse en latín muy frecuentemente, sobre todo en Virgilio y en Horacio: *Non mihi si linguae centum sint, oraue centum* (*Georg.* 3, 18). *Caecuba servata centum clavibus* (HOR. *Od.* 2, 16, 33). En castellano decimos con frecuencia «mil», «Tengo mil cosas que decirte», «lo he hecho por mil razones». Los latinos en este caso suelen decir *sexcenti*. *In quo multa molesta, discessus noster, belli periculum, militum improbitas: sexcenta praeterea* (CIC. *Att.* 6, 4) «y otras mil cosas».

¹⁶ «Lorigas» < *lorica*, J. GUILLÉN, *Clave del Latín*, 69. En cuanto al caso puede ser complemento directo, *Gram.* 235, *Loricam induitur* (SIL. IT, 5, 140), o instrumento, *Gram.* 310, 1, *ambulat cum lorica* (CIC. *Flacc.* 17, 41).

¹⁷ «Lanza» < *lancēa*, *Clave*, 5, 1; 6, 1. Varrón piensa que es raíz española. Otros dicen que es celta, *lang*= largo. Pero proceda de donde sea está usada en el buen latín.

¹⁸ «Espada» < *spatha*, *Clave*, 66; 69. La relación de la espada con las otras armas romanas, podemos verla en los testimonios siguientes: *Si auxiliaribus resisterent, gladiis ac picis legionariorum; si huc verterent, sphatis et hastis auxi-*

hondas, hachas, mazas ¹⁹ y guadañas ²⁰ cortantes, lo primero que habían podido haber a la mano: los musulmanes con sus turbantes ²¹ en la cabeza, su arco en la mano, su alfanje ²² colgado al cuello, su lanza al costado, sus albornoces blancos, encarnados y oscuros ²³, montados en alazanes ²⁴ ligeros como el viento: a la

liarium sternebantur (TACIT. *Ann.* 12, 35). *In prima acie dimicantes principes vocantur. Haec erat gravis armatura, qui habebant cassides, ocreas, scuta, gladios majores, quos spathas vocant, et alios minores quos semispathas nominant* (VEGET. *Milit.* 2, 15). Los otros sinónimos de espada son fáciles de hallar en latín.

¹⁹ *Clava, ae.* No cabe duda alguna, porque fueron las *clavae* unas de las primeras armas que empuñaron los hombres. *Sibi igitur habeant arma, sibi equos, sibi hastam, sibi clavam: nobis senibus talos relinquunt et tesseras* (CIC. *Senect.* 16, 58).

²⁰ «Guadaña» < *guad* (árabe *yad* = mano). Romanización del morisco *huad* (mano) + *aña* (instrumento) = instrumento de mano. Puede decirse en latín *falx* > *fal(cem)* > hoz, *Clave*, 10; 62, g. La *falx* era también entre los romanos un arma de tumulto y de guerra. *Cum falcibus ad curiam cucurrerunt, cum falcibus ad Castoris, cum gladiis toto foro volitarunt* (MIL. 33, 91).

Falces peracutae insertae affixaeque longuriis: non absimili forma muralium falcium (CÉSAR, *B. G.* 3, 14).

²¹ «Turbante» procedente del árabe *dulband* < *dul* (vuelta, giro) y *band* (faja ceñidor) = ceñidor que da vueltas. *Capitis fasciola*. Etimología confirmada por GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, *Dictionnaire des Racines des langues européennes*. *Tülbend* (turco, de origen persa) turbante y tulipán, aplicándose a la flor a causa de su forma semejante. *Capitis linteum, velamen; lineus amictus*. No vemos equivalencia con ninguna prenda de la indumentaria de los romanos, ni el *pileus*, ni el *galerus*, ni el *tutulus*, ni el simple *velamen* sacerdotal de los sacrificios.

²² «Alfanje», del árabe *aljanyar*, sable corto y corvo, que coincide con la descripción que hacen de *acināces, is: Romanorum pugioni similis, retro tamen alicuanto curvatus, qui aptabatur femori* (FORCELL). COVARRUBIAS en el *Tesoro de la Lengua* dice: *Al-falx*: «primer elemento el artículo árabe, segundo latín, el alfanje es una cuchilla corva a modo de hoz, sólo que tiene el corte por la parte convexa». En latín se dice *falcatus ensis*, arma de los oscos, según VIRGILIO *Aen.* 7: *Laevas cetra tegit, falcati comminus enses*. OVID. en *Met.* 4, lo llama *telum unco*: «*Pennis ligat ille resumptis, /parte ab utraque pedes, teloque cingitur unco*».

²³ «Albornoz» < *al-bornos* (árabe) = «especie de capa o capote con capucha». *Sagus cucullatus* o *sagus cucullus* (COLUM. *R. R.* 1, 8, 9; 11, 1, 21. Quizás también *lacerna cucullata*; pero es más militar el *sagus*.

²⁴ «Alazán» < *al-hasan* = Caballo hermoso. *Equus nobilis et pulcher*. Podría proceder del *al-hazan* el bayo, que es como lo interpreta el diccionario de la Academia. Si es así, *equus spadix*. *Alhezan*: caballo (macho) animal que se emplea para montarle, según el P. LOUIS MALOUF, en su *Diccionario «Alminyed»*

cabeza de los cristianos ²⁵ el rey Rodrigo, en su carro bélico, incrustado de marfil ²⁶, con corona en la cabeza y clámide de púrpura bordada de oro ²⁷ sobre los hombros» (M. LAFUENTE, *Hist. de Esp. Part. I*, lib. IV, cap. 8, p. 479-481).

Semejantes a estos temas son los que se componen en las Universidades inglesas, por ejemplo en Oxford, y en las irlandesas como en Dublín.

c) *Versión de versos.*

Es un tipo de composición bastante descuidada entre nosotros. El proceso y normas directrices es idéntico al de los temas anteriores. Pero tiene en sí un doble trabajo de composición. El reducir los versos castellanos a prosa castellana, y el de poner luego en latín esta prosa. Dos ejercicios sumamente formativos y que debe-

Beyrouth, 1913, p. 87, y SEIJ ABDALLAH BUSTANI en su *Diccionario «Fakihat Abluestan»*, 1930, Beirút, p. 310,

²⁵ *Praesse (alicui).*

²⁶ «Marfil» es voz árabe-española. Árabe *nāb al fil* = diente de elefante. No tiene antecedentes ni en sánscrito, ni en celta, ni en germano, ni en griego, ni en latín. *Ma-al-fil* = el diente del elefante (Covarrubias). En los romances it. *avorio* fr. *avorie*, cat. *ivori; ebur*.

Al-ma-fil, fr. siglo X, *almafíl, olmafíl*; moderno, *narfíl, morfíl*; port. ant. *olmofi*; moderno, *marfim*; cat. *marfil*. En esta etimología están conformes Defré-mery, Diez, Engelmann, Barcia, que explica el tránsito de *nāb* a *ma*. Dozy y Littré dudan.

PLAUTO en la *Alularia* escribió: «*Eburata vehicula*» (2, 1, 46) de *ebur-atus*. CLAVE, 178-*atus*. Entre los poetas se estila el «*eburnus currus*» (OVID. *Pont.* 3, 4, 35); entre los prosistas *eburneus, a, um*: «*tulit in triumpho eburneos dentes mille ducentos viginti*» (LIV. 37, 59). También existe un *eburneus*, como un *aureus*; pero conviene distinguir:

Eburneus, a semejanza de marfil, CLAVE, 178-*neus*.

Ebureus (eboreus) de marfil sólido, CLAVE, 178, -*eus*.

Eburatus (eboratus) adornado por fuera de marfil, CLAVE 178.

Eburnus, a semejanza de marfil (poético) (CLAVE 178, 27),

²⁷ «Bordar» < *borde* < *bord* < *bher* (raíz germ.) punta, fimbria, extremo, linde. *Aurum textile* (PLIN. H. N. 33, 3, 19 (63)). *Picturatas auri subtegmine vestes* (VIR. *Aen.* 3, 483). *Aurum vestibus illitum mirata* (HOR. *Od.* 4, 9, 14) = admirando los bordados en oro. Por endiádis: *Ancillae oneratae veste atque auro* (TER. *Heaut.* 3, 1, 43). Y lo que viene admirablemente al caso: *Cum insignes eas esse (vident) auro et purpura*» (LIV. 34, 7). La misma frase en TFR. *Heaut.* 2, 3, 7 y 47.

mos explotar para bien de nuestros alumnos. No se tenga este primer tiempo de la prosificación por un juego de niños. Es un trabajo de frutos ubérrimos que debemos aprovechar:

1.—Da el dominio práctico sobre el uso adecuado de las figuras literarias.

2.—Hace notar las diferencias del estilo de la prosa y del verso.

3.—Ingiere en el estilo la rapidez y la expresión elegante, llevando además de una vida más activa a la imaginación.

4.—Dota al estilo de la rectitud de la flecha con que a veces la poesía lanza las ideas y los sentimientos.

Para conseguirlo hemos de explicar a los alumnos el modo práctico de llevarlo a cabo. A nosotros nos ocurren las siguientes normas:

1.^a Léase detenidamente cada ejercicio antes de escribir una letra: empátese bien de todas sus ideas, o apréndase de memoria.

2.^a Distínganse las licencias y figuras exclusivas del verso, de las que le son comunes con la prosa, y evítense ahora las del verso.

3.^a Examen del léxico, notando las palabras de uso exclusivo de la poesía.

4.^a Nótese las palabras de la rima, si es rimado el poema, y procúrese sustituirlas por otras para evitar el defecto de la similitud obligada.

Redáctese en el estilo de la prosa, procurando sobre todo evitar el hipérbaton que la ley de la rima impone a veces a los poetas.

6.^a No nos contentemos con deshacer la versificación, con lo que resultaría una prosa poética, tan detestable como un poema prosaico.

7.^a Por fin cotéjense ambas composiciones para notar lo que haya perdido o ganado la obra al pasar por nuestras manos.

Este ejercicio que, a primera vista parece cosa de niños, resulta al principio torturador y tanto más cuanto más naturales y sencillos y bien rimados sean los poemas que se intente prosificar. No conviene ensayarlo hasta el cuarto o quinto curso.

Una vez conseguida la prosa, la composición latina se reduce al sistema anteriormente expuesto. El profesor atenderá no solamente al latín, sino también a la buena redacción castellana.

IV.—La composición literaria.

El alumno que haya seguido sus composiciones según las normas anteriormente notadas, puede probar ya sus dotes creadoras de escritor original. Entramos en el estudio de la composición propiamente dicha. Ahora todo será suyo, fondo, disposición y forma. A partir de este punto ya no hablaremos exclusivamente con vistas a la clase y al alumno. Estas normas podrán ser útiles también para los trabajos formales de los jóvenes y de todos aquellos que quieran expresar sus ideas y sentimientos en la ubérrima lengua del Lacio.

Para mayor precisión dividimos la materia en los siguientes puntos:

Normas generales.

Normas especiales sobre $\left\{ \begin{array}{l} \text{la descripción,} \\ \text{la narración,} \\ \text{el género epistolar.} \end{array} \right.$

No hablamos de más géneros literarios porque no pretendemos orientar más que en los más comunes de la literatura, seguros de que, quien llegue a moverse con soltura en este terreno, no necesitará para nada de nuestras voces de aliento y de orientación.

1.—*Normas generales.*

Procure el profesor que el tránsito no sea brusco. Hasta el momento ha traído al alumno en los brazos, no le suelte ni abandone de pronto. Déle todavía la mano, sobre todo a los principios, pero déjelo solo cuando él no lo advierta, y pondérole luego la hazaña de haber caminado por sus pies sin darse cuenta. Será bueno proceder por las siguientes etapas:

a).—El profesor da a los alumnos croquis de lo que han de componer.

b).—No da más que el título de la composición.

c).—No da más que el asunto sobre el que pueden escribir.

a).—Suponemos que el alumno no tiene todavía abundancia de ideas para desarrollar airosamente cualquier tema. Si lo dejamos a solas con su pobreza ideológica, fácilmente se aburrirá y procurará

salir del paso con cualquier trabajito esporádico. Y ante todo ha de evitarse el que el alumno pierda el entusiasmo por la composición, precisamente en el tiempo en que puede aumentarlo extraordinariamente. Estos croquis el profesor los prepara de antemano, resumiendo un fragmento de un autor acreditado latino, o mejor, castellano. O dicta una serie de ideas que constituyan el fondo del argumento que han de desarrollar los jóvenes. Luego, si tiene a mano, leerá algún trabajo similar en latín o en castellano y les dará abundante fraseología, para que ellos puedan forjar su expresión con mayor desembarazo y soltura. Ellos se retiran a su mesa de estudio y empiezan a barajar las ideas, a ampliarlas, a combinarlas, a expresarlas ya directamente en latín; y aquello, que originariamente era todavía ajeno, se convierte por la fuerza de la iniciativa y del trabajo en obra propia y auténtica del alumno. Avezados los alumnos con unos cuantos ejercicios de esta índole, puede el profesor pasar al grado siguiente.

b).—Aquí ya no les da el profesor más que el título de la obra que han de hacer. El alumno camina ya solo, pero estará bien que de algún modo se le indique el camino que debe seguir, o bien indicándole ligeramente lo que puede constituir la introducción, el nudo y el desenlace, o bien leyendo algún modelo, o bien dictándoles algunas frases que puedan emplear o que pueden tomar como norma de su elocución personal. El compositor pone ideas, frases, elocución, etc. de su cosecha, y aquello lo ve ya íntegramente como cosa propia. Lo será más o menos, pero el profesor no les ha de negar nunca la originalidad, más que en el caso de un robo o saqueo manifiesto de algún autor, latrocinio que castigará siempre con mano dura.

c).—En clase se ha leído una escena conmovedora, por ejemplo la tempestad en la Eneida, o la peste de los animales, o las glorias de la tierra de Italia en las Geórgicas, o la apacibilidad de la vida del campo en Horacio, o en Fr. Luis de León. El profesor encarga otra obra similar, pero cambiando las circunstancias: La tempestad en los montes de Toledo, o en las llanuras de Castilla, o en las huertas valencianas; la peste del cólera en los hombres, la sequía en los campos; etc. Pronto los alumnos no necesitarán modelos inmediatos y se habrán convertido en verdaderos escritores.

El proceso de estas etapas puede verse en la muestra que hemos dado sobre el género epistolar pp. 461-463.

El compositor se esforzará tanto en el fondo como en la forma de su obra, sabiendo que, tanto lo uno como lo otro será juzgado severamente por el profesor.

2.—*Normas especiales.*

Hablaremos del modo de desarrollar la composición en los tres géneros literarios más frecuentes: La descripción, la narración, las cartas.

a).—*La Descripción.*

Describir es pintar. Es hacer ver. Su lienzo es la imaginación. Sus colores las ideas. Sus pinceles las palabras. No se dirige a los ojos sino a la fantasía. De aquí dimana su dificultad. Es preciso que pueda tomarlo un dibujante y trazar sobre él su cuadro. Ha de ser una pintura tan animada y viva, así de lo material como de lo abstracto, que parezca se está viendo. En la antigüedad los coloristas pretendían rivalizar con la pintura y producir, mediante artificiosa selección de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas.

Cualidades en el literato. Atención, robustez de imaginación, dominio de la lengua. Conocer el objeto. Observarlo. Estudiarse a sí mismo y luego a los demás a través de su propia alma: de este modo podrá leer los secretos del corazón de los demás. La observación es un estudio continuo, quien no observa no puede ser gran escritor. Después hay que esforzarse en la exposición. Para ello debe seguirse el proceso de la visión. Cuando dirigimos nuestros ojos a un cuadro, la vista se desparrama, lo ve todo, y nada advierte, si queremos apreciar luego los detalles, fijamos concretamente los ojos en puntos parciales, y de allí vamos pasando paulatinamente por cada una de sus partes, hasta contemplar por fin la obra entera.

En la descripción literaria convendrá ante todo echar los contornos generales, los esbozos, en cierto modo vagos, pero fijos y seguros, y después ir colorando, resaltando cada una de las partes, empezando por las más nobles.

Como el pintor selecciona y colora maravillosamente las obras, así el escritor ha de ir combinando sus visiones, expresándolas con

palabras selectas y contadas. Es de advertir que toda descripción exige palabras propias, expresivas y enérgicas; la imaginación va delante de la pluma y no soportarían los lectores una descripción ampulosa y prolija. El mayor peligro de la descripción está en la languidez.

Debe ser clara y sencilla, como los cuadros.

Elementos: Cuantos se necesiten. Ni más ni menos. Querer decirlo todo es perderse y no describir nada en concreto. Hay que amar el objeto descrito y verlo siempre por la parte buena. De este modo le prestaremos calor y evitaremos esas descripciones frías y notariales, que no esparcen en el ánimo ni una burbuja de bálsamo.

Invención de ideas. Aplíquense los cinco sentidos sobre el objeto descrito de esta o parecida forma:

Vista: ¿qué veo? Personas, paisajes, animales, plantas, forma, tamaño, color, aspecto, etc.

¿Qué creo ver? Apacibilidad del ambiente. Delicias del paisaje. Ira del cielo, etc.

¿Qué estado de ánimo presentan los personajes? Ternura, amor, alegría, tristeza, despego, etc.

Semejante proceso se ha de seguir en los demás sentidos.

Aplicación de las potencias interiores: ¿Qué recuerdos trae esto a mi memoria? Este es el lugar propio de los tropos por relación de lugar, de efecto y de semejanza.

¿Qué sentimientos suscita en mí? De amor, de odio, de desprecio, de apasionamiento arrebatado, de compasión benévola.

Ornato de las ideas.

¿A qué puede compararse? ¿Qué cosas he oído o leído que puedan ayudarme en esta descripción? ¿Qué figuras me convendría emplear aquí? ¿Qué imágenes podrán ayudarme para expresar con energía estas cualidades o gestos?... ¿Qué autor ha escrito sobre esto? ¿Puedo yo imitarle?

Elocución de las ideas.

Reunidos ya los materiales, aplíquense las cualidades esenciales y alguna accidental de la elocución.

b).—*La Narración.*

La descripción de los sucesos se llama narración. Consiste, por consiguiente, en la relación de un hecho real o imaginario. Es el

fundamento de toda obra literaria. Supone eximias cualidades artísticas que sólo concede el cielo a ingenios privilegiados.

Los requisitos en el literato narrador son: Imaginación brillante para reconstruir las escenas; inmensa cultura que podrá lograrse de dos maneras : a) por el estudio y b) por la observación del trato diario. Los genios observadores de todo sacan provecho, y a veces aprenden a conocer más a los hombres en los viajes, por ejemplo, y en los azares de los caminos, que en la lectura de los libros, que son observaciones de ajena experiencia. De la observación han aprendido los dramaturgos, los fabulistas y sobre todo los novelistas «maestros en el arte de contar historias fingidas y tejidas de casos verosímiles».

Las cualidades de la narración se reducen a cuatro: claridad, precisión, verosimilitud e interés.

1) *Claridad* de modo que sea comprendida sin esfuerzo. Ha de aparecer el hecho a través de la narración, como la figura encerrada en un purísimo fanal.

2) *Precisión* es obra de la honda penetración del asunto. Nótese los episodios más relacionados, más esenciales. Lo que en nada contribuye al desarrollo, estorba, por muy precioso que aislado se considere. El narrador, con todo, no ha de aparecer con pies de historiador, bástale un simple grado de probabilidad.

3) *Verosimilitud*. No aparezca nada forzado. Húyase de los saltos líricos. Muéstrese claramente la dependencia de causas y efectos y el porqué de todo lo sustancial. Sobre todo obsérvese la oportunidad y el carácter de todos los personajes, y la realidad de los lugares y tiempos. Ni ha de olvidarse el medio ambiente, educación, posición social, tiempo, pasiones, virtudes y complexión física.

4) El *interés* emanado de la habilidad del escritor en combinar el asunto de modo que gradualmente vaya apareciendo el nudo más enredoso y problemático hasta llegar a la solución que a la vez ha de tener su porqué de utilidad y de belleza. Lo más esperado en el árbol es el fruto, lo más interesante en la narración es la solución. Caso habrá, con todo, en que, preparando el escritor una sorpresa, resulte con una patochada; pero esto no tiene cabida más que en las composiciones jocosas. No aparezca para nada el hilo del artificio, ni se dé motivos para que adivinen el resultado. El misterio es el imán del hombre.

Para que la narración resulte interesante ha de contar, por muy breve que sea, de tres partes: exposición, nudo y desenlace. a) La *exposición* prepara el asunto. Debe ser breve, sencilla, dramática o pomposa a veces. b) El *nudo* es la esencia de la narración, aquí deben de ponerse todos los esfuerzos para mantener el interés, etcétera. c) En el *desenlace* halla el lector satisfacción completa a su curiosidad. Ha de ser consecuencia lógica del nudo. Sea breve rápido y claro. Su cualidad principal será la oportunidad.

Ante los ojos el asunto, el literato ha de trazarse un plan, especificando en él las tres partes, que rellenará con los elementos convenientes. Sobre todo estudie el plan, que si en esto acierta, tiene el éxito en su mano. Juzgue la oportunidad de cada uno de los episodios, de las circunstancias, para darles la extensión y el lugar correspondientes. El plan podrá hacerse, entre mil, con el siguiente orden:

Exposición: ¿Dónde ocurrió? ¿Cuándo? ¿Entre qué personas? ¿Qué relación había entre ellas?

Nudo: ¿Qué hacían cuando yo las vi? ¿Aquello a dónde condujo? ¿Cómo intervienen los otros personajes? ¿Qué afectos observé en ellos? ¿Qué impresiones me produjo?...

Desenlace: Y naturalmente ocurrió... Con lo que... ¿Cómo acababan? ¿Cómo me separé? ¿Qué pensé? El hecho en la memoria después de algunos años.

En otras ocasiones convendrá seguir un orden meramente cronológico. Estudiado el plan se desarrolla punto por punto en el borrador, donde debe reclamar toda la atención la forma. Ambas deben ir esmeradamente cuidadas. Una vez escrito el borrador, ocúltelo de la vista y dedíquese el alumno a otros trabajos literarios hasta llegar a olvidarlo y luego viene el trabajo de la lima. No se satisfaga el escritor novel con la primera redacción de su trabajo: pésela, póndelela, indague formas análogas, palabras más expresivas, más propias, más puras. Convénzase de que no está bien, mientras no vea sus cuartillas llenas de borraduras, de párrafos suprimidos, de cláusulas sustituidas.

c.—*Las cartas.*

El estilo epistolar ocupa un lugar intermedio entre las composiciones serias y las entretenidas.

Las cartas por el fondo pueden dividirse: a) Cartas científicas. b) Cartas propiamente dichas.

1.—*Cartas científicas.* No pertenecen a este género epistolar porque, aunque aparezcan con el título de «Cartas a...», pronto se pierde de vista la persona particular y se habla con todo el público. Tales son las de Horacio, Séneca y aun, en el fondo, las de Plinio.

2.—*Cartas propiamente dichas.*

Carta es una conversación por escrito entre dos o más personas distantes entre sí. Es uno de los géneros literarios más agradables.

Este placer procede { del asunto
de la forma.

Porque nos da a conocer más o menos profundamente a nuestro corresponsal. En ella buscamos al hombre, no al escritor.

No pensemos, con todo, que en las cartas se franquee siempre el corazón del autor. El hombre a distancia tiene con frecuencia algo de gitano.

En las cartas a los amigos, donde no obliga el respeto, ni embaraза el temor, es donde el hombre habla con más franqueza. Son por tanto estas cartas las que más se acercan a la conversación familiar.

Cualidades del estilo epistolar.

1.—Debe ser natural	{	sin exageraciones. sin afectaciones. sin conceptillos.												
2.—Debe ser sencillo	{	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: middle;">dotado de</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="vertical-align: middle;">claridad corrección limpieza</td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: middle;">exento de</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="vertical-align: middle;"> <table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: middle;">magnificencias</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="vertical-align: middle;">elegancias rebuscadas. brillantez grandeza elevación de pensamiento.</td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: middle;">pompa de frase, rotundidad de período, sublimidades de ningún género, figuras forzadas.</td> <td></td> <td></td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	dotado de	{	claridad corrección limpieza	exento de	{	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: middle;">magnificencias</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="vertical-align: middle;">elegancias rebuscadas. brillantez grandeza elevación de pensamiento.</td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: middle;">pompa de frase, rotundidad de período, sublimidades de ningún género, figuras forzadas.</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	magnificencias	{	elegancias rebuscadas. brillantez grandeza elevación de pensamiento.	pompa de frase, rotundidad de período, sublimidades de ningún género, figuras forzadas.		
dotado de	{	claridad corrección limpieza												
exento de	{	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: middle;">magnificencias</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td style="vertical-align: middle;">elegancias rebuscadas. brillantez grandeza elevación de pensamiento.</td> </tr> <tr> <td style="vertical-align: middle;">pompa de frase, rotundidad de período, sublimidades de ningún género, figuras forzadas.</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	magnificencias	{	elegancias rebuscadas. brillantez grandeza elevación de pensamiento.	pompa de frase, rotundidad de período, sublimidades de ningún género, figuras forzadas.								
magnificencias	{	elegancias rebuscadas. brillantez grandeza elevación de pensamiento.												
pompa de frase, rotundidad de período, sublimidades de ningún género, figuras forzadas.														

Nudo. El nudo de una carta está constituido por el asunto o cuerpo, o el desarrollo de la exposición.

Convendrá advertir: 1) En cuanto al asunto: hemos de formarnos un esquema ligero, para que nada nos quede por decir. 2) En cuanto a la persona a quien escribimos: hay que observar su psicología. Es un punto muy interesante que jamás se ha de perder de vista. No puede escribirse igual a un soberbio que a un humilde. 3) En cuanto a nosotros mismos: nuestra relación con la persona a la que destinamos la carta.

Despedida. Conforme a las costumbres del país. Breve, rápida, urbana, humilde.

Posdata. Propia de los descuidados. Arguye falta de plan. Alguna vez puede ser muy interesante y afectiva.

Hemos sido un poco largos en este asunto, pero no hemos podido resistir la tentación de dar algo completo sobre la composición. Precisamente hemos querido poner los medios para superar la dificultad que tanto hemos ponderado en los principios de este trabajo. Bien comprendemos que, con esto y con todo, aun quedarán muchos puntos que el profesor querría que hubiéramos explanado más, pero algunos de estos temas pueden ser objeto de estudios especiales que no renunciamos a poder completar algún día.

V.—Corrección de las composiciones.

De muy poco sirve el componer si a este trabajo no sigue el de la corrección. El oro cuando sale de la mina tiene que pasar por el crisol, tiene que bruñirse. Hay que perfilar a los mismos diamantes, hay que dotarlos de sus perfiles polifacéticos. Y nadie dirá que esta operación no sea mucho más delicada que la primera,

Como en nuestro trabajo hemos hablado de la composición en general, en la corrección debemos distinguir dos formas:

- 1.—La del literato sobre su obra.
- 2.—La del profesor sobre el trabajo del alumno.

1.—*Corrección del literato sobre su obra.*

Horacio da por incompletas muchas de las sátiras de Lucilio, porque no las atildaba con el *labor limae* constante. Cicerón no

da por completos los discursos de C. Graco porque *ultima manus non accessit*.

El literato ha podido en su composición padecer dos extremos: el de la morosidad y lentitud en el acopio de ideas y de frases, el del ardor y abundancia de estos elementos. En ambas circunstancias es necesaria una reasunción del tema. El primero debe de leer de conjunto su obra para llenar los baches, salvar los anacoluton, nutrir las comisuras que quizás hayan quedado entre idea e idea o entre un párrafo y otro; el segundo debe de cercenar, suprimir las exuberancias, podar el ramaje excesivo, tachar las repeticiones.

El efecto inmediato de la morosidad suele ser el tránsito brusco de un punto a otro; el de la facilidad, la repetición de giros y de ideas. La corrección debe suplir todas estas deficiencias rellenando o cercenando. Si Tácito hubiera sido aficionado a la corrección quizás no adolecería su estilo de esos anacoluton o de esas faltas de *concinntas* que son hoy el tormento de quienes leen sus obras; si Ovidio hubiera repasado sus versos al estilo de Horacio, quizás hubiera condensado en un número mucho más corto de versos las mismas ideas que expresó. Pero ni a uno ni a otro se le objetarían hoy esas lamentables deficiencias que nota cualquier escolar. En cambio en César, en Horacio, en Virgilio, ¿quién puede añadir o quitar una palabra, una frase o un verso, sin menoscabo de la idea o del sentimiento?

La corrección es la parte más delicada de la obra del literato. El viñador no tiene miedo en podar unas cepas, en arrancar con mano dura otras, y sustituirlas por plantones mejores, en injertar éstas o en guiar con mano amorosa las puntas de aquéllas. Todo lo lleva a cabo guiado por el postulado de la fecundidad y calidad de los frutos. ¿Por qué pues el literato ha de entrar con ánimo receloso en sus producciones? La pluma no es menos fecunda cuando borra que cuando escribe, como no lo es el azadón cuando arranca las malas hierbas, que cuando calza y protege las plantas fecundas.

Debe humillar las expresiones hinchadas, arrancar y sustituir las dicciones impropias o impuras, dirigir las cláusulas desordenadas, componer las dicciones sueltas, reprimir los follajes exuberantes, nutrir las expresiones secas. Es el tiempo de la selección. Los pescadores echan la red y al replegarla recogen entre las mallas lo mismo al pez vivaraz de brillantes reflejos de plata, que el alga inútil

que sobrenada sobre las aguas, pero, llegado a la arena de la playa, se sienta tranquilamente y selecciona y separa: lo uno lo destina a sus ávidas espuelas, lo otro lo deja en la arena para que los rayos del sol los sequen y abrasen. El labrador recoge y ata en sus gavillas lo mismo la dorada espiga del trigo sazonado que las nocivas matas de la cizaña, o del punzante abrojo; pero luego viene el trabajo de la era, y allí toda queda distinguido y valorado. El literato en la primera redacción de su trabajo, no quiere tampoco perder el tiempo, y escribe quizás cuanto le sugiere su inspiración momentánea; pero luego ha de venir el tiempo de la corrección, y con paciencia y escrupulosidad, toma en la mano cada una de las ideas, de las figuras, de las imágenes, de las expresiones con que nutrió las gavillas de las páginas y las revalora y justiprecia con toda objetividad.

Le acontecerá muchas veces que una frase que en la primera redacción le pareció exquisita, ahora la considere como una impertinencia o una inutilidad, o que una idea o un sentimiento que antes despreció lo juzgue ahora de gran valor. No titubee: corte y añada, como si se tratara de una obra ajena, puesto que como tal la han de juzgar los demás lectores.

El trabajo de corrección tiene dos tiempos: El primero es inmediato a la composición: Una vez que el autor ha redactado toda su obra, debe leerla entera, para ver la impresión del conjunto y subsanar todas las deficiencias que note. El segundo, algún tiempo después. Horacio quería que intercediera el espacio de nueve años. En este tiempo el autor se ha olvidado de aquella obra y cuando la toma de nuevo en sus manos es para él realmente ajena. Entonces habrá cambios radicales, supresiones y adiciones que antes era imposible que el autor pudiera efectuar, por la ternura del amor que todavía guardaba para con su obra.

No hay que decir que en la corrección han de evitarse los dos extremos ya anteriormente notados. «*Sunt enim* dice (QUINTILIANO, 10, 4, 3-4) *qui ad omnia scripta tanquam vitiosa redeant et, quasi nihil fas sit rectum esse quod primum est, melius existiment quidquid est aliud, idque faciant, quoties librum in manus resumpserunt similes medicis etiam integra secantibus. Accidit itaque ut cicatricosa sint et exsanguia et cura pejora. Sit ergo aliquando quod placeat aut certe quod sufficiat, ut opus pollat lima non exerat*».

Otros, en cambio, se hacen en seguida la composición de lugar de

que aquella obra es suya y le tienen tanto cariño, que no pueden ni imaginar siquiera que haya necesidad ni de añadir ni de quitar. Semejantes muchas veces a las madres falsamente cariñosas que prefieren el que la enfermedad vaya minando el cuerpo del hijo, antes que una saludable intervención quirúrgica saque a flote todo el virus ponzoñoso, causa de la enfermedad.

Cuando después la crítica sensata ponga al descubierto las deficiencias de fondo y de forma, él queda íntimamente convencido de que es efecto de la malquerencia o de la envidia.

Prudente y ejemplar resulta la práctica de algunos eximios escritores que jamás se aventuran a publicar nada, antes de que también una mano amiga haya dejado sus huellas en las tersas cuartillas y le haya dicho: *corrige, sodes, hoc et hoc*. Es la medida prudente que en otro orden toman los aviadores, que, antes de remontarse a los aires, prueban con toda diligencia el funcionamiento, no sólo de los motores, sino del más mínimo engranaje.

2.—*Corrección del profesor sobre el trabajo del alumno.*

Corregir las composiciones de los alumnos es una de las labores más ingratas del profesor. Esta es la causa por la que las composiciones se van dejando de cuando en cuando en nuestras clases. Nos emplea un tiempo precioso, nos priva de emprender otros trabajos que nos creemos en la obligación de hacer y... al fin y a la postre, damos al traste con la corrección o la hacemos de cualquier manera. Peor todavía, porque es mil veces más perjudicial el corregirlas deficientemente que el no corregirlas. Mientras el profesor no ha puesto su mano sobre la composición, el alumno no tiene la seguridad necesaria para dar por buena una expresión o una palabra, pero cuando el profesor la ha visto, el discípulo tiene derecho a dar por acertadas cuantas frases o giros le ha respetado el maestro. *Quotidie scriptiones singulorum a Magistro corrigi oporteret, cum praecipuus et maximus inde fructus existat*, dice el Ratio Studiorum de la Comp. de Jesús, en su Reg. Profess. Class. infer. 21.

Hay pues que corregirlas bien y clasificarlas con justicia. Existen varios sistemas de corrección. El más provechoso sin duda es aquél en que el profesor opera más inmediatamente sobre la obra del alumno. Vea, si puede, todos los días, todas las composiciones,

señale con tinta de diverso color, ordinariamente encarnada, las deficiencias que note, subraye las palabras menos precisas. Indique el número de la gramática o de la estilística que quebrantó el alumno, proponga con letra clara la mejora necesaria.

Hay pedagogos que recomiendan la repetición una y otra vez de la composición por parte del alumno, hasta que no haya falta alguna.

«Dans la correction des devoirs, on exigera donc que l'élève ne fasse aucune faute et personne ne pourra réclamer si le professeur fait recommencer un devoir jusqu'à ce qu'il ait obtenu cette perfection. L'élève, en revanche, se lassera d'être inattentif» (BOURGUET, *Le Latin*, p. 117).

Tiene el inconveniente de que el alumno trabaja más a gusto y mejor en temas nuevos.

Sea prudente en cerciorarse bien del valor de cada una de las expresiones, antes de tacharlas o de corregirlas. Cuando el alumno le ponga dos giros —suelen poner el uno entre paréntesis o con interrogante— no deje nunca de responderle, dándole la solución más segura. A veces sucede que las dos formas son rectas, no deje de notárselo y dado el caso de tener que decidirse por la una, explíquele el porqué.

En los cursos superiores, sobre todo, conviene documentar las correcciones con un texto latino o con una cita bibliográfica. El alumno ve con ello que el profesor no corrige nunca por capricho.

El espíritu del corrector ha de ser firme y amplio. No borre nunca una expresión por el mero hecho de que no sea latín de Cicerón; pero cuando le presenten un giro decadente o arcaico, nótele al margen con una llamada que corresponderá a otra idéntica en el texto.

Otras veces cuando se note un descuido en el alumno será conveniente poner una nota para llamarle la atención y dejarle a él la satisfacción de corregirse. Pongamos el caso de una infeliz correlación de tiempos, de un infinitivo absoluto sin qué ni para qué. El alumno cae en seguida y agradece la orientación, el que le hayamos dejado a él el noble gesto de enmendarse.

Hay centros como en la Facultad de Humanidades Clásicas de esta Universidad, donde hay dos clases semanales destinadas únicamente a la composición latina. En este caso, máxime si los alumnos

no son muy numerosos, pueden leerse de nuevo las composiciones en clase, y el profesor dialoga con el alumno sobre su trabajo, y sobre los aciertos y defectos que en él se noten. Se comparan unas composiciones con otras, se explican todas las coincidencias y convergencias de expresiones y los alumnos salen plenamente satisfechos, porque ven que el profesor aprecia y valora lo bueno que tienen y orienta en las faltas o deficiencias. Rara vez vuelven a caer en los mismos defectos, señal de que las advertencias del profesor han causado hondas huellas en sus almas.

La calificación final, que siempre debe ponerse en la composición tratándose de niños, los anima extraordinariamente a superarse cada día. Esté en conformidad no sólo con el número de las faltas, sino con la gravedad que ellas tengan, y con los aciertos o expresiones felices que en la composición se hallen. No solamente hay que castigar las faltas, hay también que premiar las virtudes.

Cuando no hay tiempo para ello, o bien por el número muy subido de alumnos, o bien porque no hay tiempo especial destinado a la composición, bastará hacer en clase algunas observaciones generales sobre las faltas más corrientemente cometidas.

Sé de algún profesor que ha tenido durante un año tres cursos distintos de latín: 4.º y 5.º separados en un seminario y 4.º de otro, haciendo composición diaria con todos los cursos. ¿Podía este profesor corregir las composiciones según el sistema que hemos indicado? Evidentemente que no. Pero había que corregirlas de alguna manera, si quería que los alumnos sacaran el fruto perseguido en ellas. ¿Cómo se arreglaba? De ordinario pedía 10 de cada curso, sin un orden determinado, de forma que todos los alumnos esperaran que se la pidiera.

Otras veces las recogía todas, y se servía en la corrección de la ayuda de los alumnos más aventajados del curso inmediato superior. En la habitación del profesor y bajo su inmediata vigilancia repasaban estos alumnos las composiciones y no ponían una enmienda que no la consultaran antes con él.

En ocasiones encargaba que cada alumno corrigiera una de otro alumno del mismo curso. Este método es el menos efectivo, porque, aunque el profesor diga que luego revisará él todas las correcciones para poner nota al compositor y al corrector, no puede hacerlo por la dicha falta del tiempo, y se expone encima, a que a un

alumno se le proponga una enmienda falsa y aun se da ocasión a ciertas sospechas y altercados inconvenientes entre los alumnos.

Otros profesores se sirven del tablero y lo hacen de dos formas: O bien escriben ellos una composición perfecta sobre la que los alumnos han de corregir las suyas, o bien ordenan que un alumno escriba la suya y luego la corrigen entre todos. No hay acción directa del profesor sobre los trabajos de los alumnos. En realidad no se da la corrección de que estamos hablando.

Y por último atienda también el profesor a la presentación de la obra de los alumnos. No admitirá ninguna composición que no esté escrita con tinta, y en papeles no regulares y dignos. Exija también la claridad de letra y algún espacio libre para hacer sus advertencias. Y para que a nadie parezca nimia esta observación, la defenderemos con el testimonio de QUINTILIANO, 10, 3, 31-33:

«Illa quoque minora (sed nihil in studiis parvum est) non sunt transeunda: scribi optime ceris, in quibus facillima est ratio delendi, nisi forte visus infirmior membranarum potius usum exiget, quae ut juvant aciem, ita crebra relatione, quoad intinguntur calami, morantur manum et cogitationis impetum frangunt. Relinquendae autem in utrolibet genere contra erunt vacuae tabellae, in quibus libera adiciendi sit excursio. Nam interim pigritiam emendandi angustiae faciunt aut certe novorum interpositione priora confundant. Ne latas ultra modum esse ceras velim, expertus juvenem studiosum alioqui praelongos habuisse sermones, quia illos numero versuum metiebatur, idque vitium quod frequenti admonitioni corrigi non potuerat, mutatis codicibus esse sublatum. Debet vacare etiam locus in quo notentur quae scribentibus solent extra ordinem, id est ex aliis, quam qui sunt in manibus loci, occurrere. Inrumpunt enim optimi nonnumquam sensus, quos neque inserere oportet, neque differre tutum est, quia interim elabuntur, interim memoriae sui intentos ab alia inventione declinant ideoque optime sunt, in deposito».

Las composiciones hay que repasarlas luego al fin de curso, lo mismo que se repasan las otras partes estudiadas. El alumno toma el cuaderno o las cuartillas del castellano, lee un tema, y lo pone en latín. Es un ejercicio similar al de la traducción del latín al castellano en clase, pero exige muchísimo más trabajo por parte del alumno. Dé el profesor facultad a los alumnos para que le pregunten todas las dudas que puedan tener y le hagan las observaciones que necesiten sobre las composiciones. De esta manera el fruto de este ejercicio será grandísimo y eficaz.

VI.—Conocimiento del latín.

Hemos insistido desde el principio de este trabajo en la necesidad del conocimiento del latín, como medio indispensable para la buena composición. Es natural, si se exige para la perfecta traducción del latín al español, mucho más se necesita un apurado conocimiento del latín para escribir en esta lengua.

Hablemos ahora de este requisito, siquiera sea brevísimamente. Procederemos por los siguientes puntos:

El perfecto conocimiento del latín supone:

- | | | |
|---------------|---|---|
| 1) La lengua | { | a) vocabulario,
b) valor semántico de las palabras,
c) sinónimos,
d) modismos y frases hechas. |
| 2) La técnica | { | a) gramatical,
b) estilística. |

1) *La lengua.*

No podemos detenernos en este estudio, que exigiría un trabajo muy largo. Nos contentaremos con indicar algunos jalones orientadores.

a) *El vocabulario.*

Sin abundancia de léxico no se puede escribir nunca bien. Hay que conocer todas las palabras del idioma, que no es lo mismo que tenerlas presentes en todo momento. A cada concepto responde una palabra y ésta, aunque en otras circunstancias esté latente, debe de saltar y sentirse herida ante la presencia de su concepto. Solamente así podremos escribir con propiedad, pureza y galanura, desterrando de nuestras cuartillas esas perífrasis y explicaciones anodinas que de nada sirven más que para gastar la paciencia de los lectores. No conocemos ni mucho menos el vocabulario castellano ¿cómo vamos a exigir el conocimiento del latino?

Es indefinidamente más fácil el vocabulario latino que el nuestro. La labor se reduce: a) al conocimiento de las voces primitivas que no suben de 2.000, de las cuales, una inmensa mayoría han pasado al castellano con ligeras modificaciones fonéticas.

b) Al dominio de la composición y derivación, es decir, al manejo adecuado de prefijos y sufijos.

He conocido alumnos que en cuarto de latín no se sorprendían ante palabra alguna de las usuales en la época clásica. ¿Cómo lo consiguieron? Con el método indicado, expuesto en nuestra *Clave de Latín*.

En las lecturas hay que hacer también indicaciones constantes a esas normas, y hay que aplicarles en seguida los sentidos etimológicos para que, basándose en ellos, pueda ver el sentido relativo que tengan en aquel contexto.

b) *Valor semántico de las palabras.*

La base, como acabamos de decir, es el conocimiento etimológico, sobre el que edifican luego sus castillos ideológicos el uso, los literatos, las figuras literarias. Hemos hablado ampliamente de este punto en otros lugares y no vamos a caer en la flaqueza de repetirnos. Por eso nos vamos a contentar con la exposición de los sentidos de una palabra, tal como nosotros lo hemos explicado este año a nuestros alumnos de la Universidad. Sea por ejemplo *condere* en el comentario a CICERON, de *Senectute*, 7, 24:

CONDERE < cum — dare < do < d- (indoeuropeo) = dar; de donde el véd. *ádāt* (él da); arm. *tam* (yo doy) skr. *dādāmi* (yo doy) gr. *δίδωμι*.

Para la formación latina del compuesto *condere* cfr. *Clave del latín*, 288, 1; *Gramática Latina*, 608, IV.

Por razón de su etimología tiene cuatro sentidos: 1) Reunir y componer; 2) estas cosas reunidas, esconderlas o almacenarlas con el fin de que se conserven; 3) Esconderlas, no ya con el fin de guardarlas, sino de ocultarlas a la vista; 4) Reunir varias cosas para hacer algo, edificar, construir, fundar, establecer. Si todo esto se realiza sobre objetos materiales y concretos, el sentido es el literal y propio; si con seres morales y abstractos, el sentido será figurado o metafórico.

1.—En este sentido no es muy frecuente, y sobre todo se dice de los miembros relajados o desarticulados. *Verbum quod conditum est e quibus litteris oportet* (VARR. *L. L.* 7, 1).

Es la idea de nuestro «componer» las galeradas en la imprenta.

2.—Esta acepción ya es con sentido acumulado.

a) En general se dice de las cosas que se pueden guardar. *Neque enim homines murium aut formicarum causa frumentum condunt, sed conjugum et liberorum* (CIC. *Nat. Deor.* 2, 63, 157). *Fructus condere et reponere* (*Nat. Deor.* 2, 62, 156). Y en este lugar de *Senectute*.

b) En especial se dice de ciertos frutos por el aroma que dan o el sabor que prestan a los adobos. *Cidonium, Casia*.

c) Los hombres que se encierran en algún lugar para custodiarlos. *Condere aliquem in carcerem* (CIC. *Verr.* 7, 29, 76).

d) Muy particularmente es sepultar, enterrar. *Conditus in sepulcro* (CIC. *Legg.* 2, 22, 56).

Metafóricamente. Ut in seminibus vis inest earum rerum, quae ex iis progignuntur, sic in causis conditae sunt res futurae (CIC. *Divinat.* 1, 56, 128).

En particular se dice del tiempo, acabar, cumplir, terminar, sobre todo entre los poetas.

Saepe ego longos cantando puerum memini me condere soles. (VIRG. *Ecl.* 9, 51).

3.—En esta acepción puede tomarse también propia y metafóricamente.

Propiamente y en general. *Lunam condunt nubes* HOR. (*Od.* 2, 16, 3). *Aves condunt se in foliis.* (VIRG. *Georg.* 4, 473).

En particular se dice de las armas que se envainan o se ocultan, o se clavan. Sobre todo entre los poetas. *Condere alicui ensem in pectore* (VIRG. *Aen.* 9, 347).

Metafóricamente se dice de las cosas no materiales. *Tu vero, Metrodore, qui omne bonum in visceribus medullisque condideris* (CIC. *Tusc.* 5, 9, 27). *Jurgia sub tacita condita laetitia* (PROPERT. 2, 5, 24).

4.—También admite los dos sentidos, literal y metafórico, según sean materiales o morales.

Sentido literal: No se dice de un edificio particular, por ejemplo, *condere aedem, domum*, etc., sino de algo genérico *urbem, coloniam*. Ni tampoco del mundo, *condere mundum*, sino *procreare, creare, efficere*. *Romulus, qui hanc urbem condidit* (CIC. *Cat.* 3, 1, 2). *Condere arces* (VIRG. *Ecl.* 2, 61).

Metafóricamente: a) en general: *Aurea condet / saecula qui rursus Latio.* (VIRG. *Aen.* 6, 793). *Condere novum collegium* (LIV. 5, 52) *Rempublicam condere* (CIC. *Dom.* 36, 96). b) En especial es escribir, componer. *Condere graecum poema* (CIC. *Att.* 1, 16, 15). *Condere bella* (VIRG. *Ecl.* 6, 7).

c.—Sinónimos.

No coincide nunca el sentido exacto de dos palabras. Para conseguir el conocimiento cabal de una lengua es necesario distinguir ante todo las palabras. Llegar al sentido preciso, al perfil más atilado, al matiz más delicado. Es difícil llegar a una catalogación completa de los sinónimos latinos. Podemos distinguirlo por el sentido etimológico, por el determinado uso que en ciertas épocas se hizo de una o de otra palabra, pero con la distancia de los siglos, borrada la mínima diferencia de 40 o 50 años antes o después con relación a un autor, tergiversamos o confundimos alguna que otra vez los usos históricos y los vocablos... Es preciso una atención absorbente para llegar a los matices precisos de la distinción de ciertas

palabras entre sí. Pero sin eso no confiemos nunca de que empleemos la mejor. Siguiendo el comentario de *Condere*, distinguíamos en clase:

Con *condere* se relacionan: *occultare, abscondere, abdere, celare; sepelire, humare, efferre*.

Occultare tiene un significado comunísimo: hacer que algo no aparezca ante los ojos, es un intensivo de otro verbo más modificado *occulere* (cubrir).

Condere y abscondere, más usado el segundo que el primero, expresan la misma idea, pero al mismo tiempo se refieren a los medios empleados para tener oculta alguna cosa, introduciendo el objeto en algún lugar o cubriéndolo con algo que lo mantenga oculto.

Abdere significa también ocultar, pero los medios son más genéricos que los empleados en *condere*, porque es un ocultar removiendo y en particular alejando; por eso, unido a *se* indica marcharse, fugarse.

Más intensivo todavía es el verbo *abstrudere* que dice relación con un espeso y casi impenetrable recinto, o a profundizarse, hundirse. De aquí el sentido de *abstrusus*, tan oculto, que casi resulta inexcusable.

Celare importa en sí una intención, por ejemplo de engañar, de sorprender. *Neque enim id est celare, quidquid reticeas; sed cum quod tu scias, id ignorare emolumentum tui causa velis eos, quorum intersit id scire* (*Off.* 3, 13, 57).

Condere en el sentido específico de «sepultar, enterrar», tiene el significado característico del embalsamamiento, y de la reposición en el sepulcro, no precisamente el acto de cubrir con tierra. Es el verbo más digno, más noble y más poético de los que se refieren al enterramiento. *Persae mortuos cerā circumlitos condunt* (*Cic. Tusc.* 1, 45, 108).

Sepelire es el enterrar como última manifestación del aprecio, necesaria, según la creencia de los antiguos, para la paz del difunto. El *sepelire* puede realizarse sea con el fuego, sea con la tierra, sea en el mar, etc. En el sentido figurado importa la destrucción o la aniquilación.

Humare, enterrar, cubrir con tierra, y como suele ser ésta la manera más común de ocultar los cadáveres, significa «sepultar» en el sentido propio, no en sentido figurado alguno.

Efferre es una parte del enterramiento, «el llevar el cadáver» hasta la sepultura; como *humare* significa el segundo tiempo, es decir, cubrir con tierra al llevado al sepulcro. Tampoco aparece en el sentido figurado. *Unum vidi mortuum efferri foras* (*PLAUT. Most.* 4, 3, 9).

Y así hacíamos con todas las palabras que nos iban saliendo. Repito que estos matices, si no se graban con la atención en la lectura constante y en el ejercicio ininterrumpido de la composición, no pueden conservarse en la memoria.

d).—*Modismos y frases hechas.*

A veces son retales cuyas comisuras hay que disimular y su empleo resulta peligroso: pero de ordinario los modismos y frases son verdaderas dicciones que han llegado a condensar plenamente una idea, y no podemos prescindir de ellas.

Sobre todo las que encierran un refrán o una sentencia no pueden ignorarse, si se quiere expresar cabalmente la idea significada. Las fraseologías conocidas ayudan, pero no dan cuanto el escritor necesita para su obra. Es necesaria de nuevo la atención sobre este punto que no llegará a dominarse sino después de muchos años de una entrega absoluta al latín. Por vía de ejemplo pondremos algunos casos de estas modalidades. Sean sobre las dicciones *bos*, *bovis*; *tempus* y *dare*. Con BOS se forman los siguientes proverbios:

Bovi clitellas imponere, literalmente «albardar al buey»; formalmente, «imponer un trabajo inconveniente o desproporcionado». Cfr. CIC. *Nat. Deor.* 2, 63, 159; *Att.* 5, 15, 3.

Optat ephippia bos piger, optat arare caballus, a la letra: «el buey pigre desea que lo ensillen, el caballo quiere que lo pongan a arar»; en realidad: «nadie está contento con su suerte», o «cada uno desea hacer lo que no puede, ni debe». Cfr. HORAC. *Ep.* 1, 14, 42.

Bos lassus fortius figit pedem, literalmente: «el buey cansado hinca más profundamente su pie»; formalmente: «No provoque el joven a la lucha al anciano, porque a veces éste es más poderoso».

Boves mortui, «el cuero, las correas».

TEMPUS en acusativo y en ablativo forma diversas frases:

Ad tempus, a tiempo, oportunamente.

Ad hoc tempus, hasta ahora.

In tempus, para algún tiempo, hasta algún tiempo.

Per tempus, a tiempo, en tiempo oportuno.

Post tempus, a destiempo, ya tarde.

Sub tempus, alrededor de, próximo al tiempo...

Tempore, o *in tempore*, a tiempo, oportunamente.

De tempore, en seguida.

Ex tempore, en seguida, a continuación.

Pro tempore, según el tiempo, según las exigencias del tiempo.

Meo (tuo, suo) tempore, cuando me sea grato, cuando me convenga.

El verbo DARE proporciona los siguientes modismos o expresiones:

Dare operam alicui, dedicarse a, trabajar por.

Dare poenas, espiar, pagar.

Vela dare, desplegar, desanclar.

Dare jussa, debitum, petita, puede tener un sentido obsceno.

Dare (con infinitivo objetivo), permitir, consentir: *Da mihi fallere* (HOR. Ep. 1, 16, 61).

Dare (en las disputas) es conceder, admitir. *Dasne animos manere post mortem? -Do vero* (CIC. Tusc. 1, 11, 24).

Dare (con acusativo con *ad* o *in*) es remover, llevar hacia, echar por, arrojar a..

Dare se alicui, o *alicui rei*, entregarse, ponerse a disposición o servicio de....

Dii se dant, están propicios.

Dare (con dos dativos), importar, atribuir (Cfr. CIC. Off. 1, 21, 71).

Verba dare, darle a uno buenas palabras, engañarle.

Fabulam dare, docere, se dice de los dramaturgos que entregan o ensayan una obra didáctica a los cómicos para que la representen.

Nomen dare, en la milicia «inscribirse», prestar servicio militar.

Dare manus, también en lenguaje militar, «rendirse, entregarse al enemigo».

Terga dare, en el lenguaje militar es «huir», volver la espalda.

Dare, simplemente, en el lenguaje jurídico es «fallar una causa, dar una sentencia».

2.—La técnica.

Pero no basta el conocimiento del lenguaje para merecer el honroso nombre de escritor, como no podría llamarse albañil quien únicamente supiera moverse libremente por entre grandes montones de piedras, ladrillos, cal, maderas y cemento. Hay que saber ordenarlos y disponerlos convenientemente. Hay que saber construir. Y para ello ante todo se necesitan los rudimentos de la combinación de las palabras que enseña la sintaxis y perfecciona la estilística.

No vamos a exponer ahora la necesidad del estudio de estas disciplinas, ni siquiera las ventajas que su conocimiento proporciona.

La sintaxis ha de ser racional y lógica, no casuística, ordenada a posteriori, es decir, después del análisis concienzudo de la lengua de los autores; no apriorística, de forma que intentemos corregir las expresiones Ciceronianas o Tacitianas. De aquí la necesidad de que sea en cierto modo histórica. La gramática histórica trata de reproducir el estado de la lengua en todas las épocas de su desarrollo. Tácito no concordará a veces con los giros de Cicerón o de César; no por eso escribe peor. Escribe de otra manera.

La estilística es el gran medio de captar el pensamiento latino.

Ya hemos hablado repetidas veces de ella y no es este lugar para insistir.

Bástenos decir que sin el estudio concienzudo de la estilística comparada (castellano-latina), ni traduciremos bien, ni compondremos con soltura, y lo que es más, la idea de que sabemos latín, no pasará nunca de ser una ilusión simplona. Mientras no podamos relacionar con soltura las construcciones castellananas con las latinas— así construimos nosotros en este y en este caso, pero los latinos lo hacen así—convenzámonos de que no dominamos el latín.

¿Cómo se adquiere este conocimiento del latín? De dos maneras. Con el estudio de la teoría, ligero si se quiere; y con mucha práctica.

Aplicar y observar las normas gramaticales en la lectura. Si no se tiene una unidad métrica difícilmente se puede precisar en la longitud de una línea, difícilmente se puede aplicar luego la medida a las superficies y a los cuerpos. La gramática da las unidades, esas unidades nos guiarán luego en nuestros estudios.

Aplicación constante, pues, de la gramática y de la estilística y de las normas eternas de la literatura a las obras literarias que leamos. Sólo así podremos observarlas luego en nuestras obras originales.

Lectura asidua y constante. Pero lectura reflexiva crítica, atenta, comparativa con lo que hayamos leído antes.

Ejercicio constante de composición reposada, perfecta, segura. La escritura es el gran medio que poseemos para conocer una lengua. Una frase leída o meditada puede entrar en nuestra alma, pero solamente será efectivamente eficaz cuando la hagamos nuestra por medio de la redacción o de la comprensión.

Apéndice.

La composición de versos latinos.

No quedaría completo nuestro estudio, si no añadiéramos unas notas sobre la composición en verso, siquiera sea por vía de apéndice. Vamos a tratar someramente este asunto, respondiendo a estas dos preguntas. ¿Es posible componer hoy versos latinos?

1.—¿Es posible?

La posibilidad no la niega nadie, que yo sepa. Lo que un hombre puede conseguir, no está vedado a otro hombre. Hoy se hacen poesías latinas, como se hacen poesías alemanas o españolas. No sería fácil reducir a número todos los que al correr del siglo pasado y del presente han escrito dignos y lindos versos latinos. León XIII, Berghetti, Viñas, Caro, por no citar más, pueden presentar versos admirables en lengua latina.

2.—¿Es conveniente?

Las baterías de los opuestos a los versos latinos se dirigen sobre todo a la conveniencia. ¿Para qué esa pérdida de tiempo y ese derroche de ingenio que supone la ordenación de los versos latinos? ¿Qué utilidad tiene?

En las obras humanas no hay que atender solamente al efecto inmediato, o del momento, que ellas pueden producir. A veces los efectos son remotos o indirectos.

Curiosa es la argumentación del P. RUIZ AMADO a este respecto:

«Todos esos argumentos pudieran retorcerse contra los impugnadores, con sólo cambiar la materia, trasladando las objeciones a los trabajos de carpintería o navaja o modelado en barro o cera, tan preconizados por la Pedagogía anglosajona. ¿Quién va a hacer ahora a navaja los instrumentos de su oficio? ¿Para qué gastar las horas haciendo a navaja con gran trabajo e imperfección los objetos que la industria moderna hace facilísimamente y a precios mínimos, por medio de sus máquinas perfeccionadas? Ciertamente, no se aconsejan los ejercicios de carpintería a navaja desde el punto de vista material, o sea por la utilidad de los objetos que así pueden fabricar los niños, sino desde el punto de vista formal por la habilidad que adquieren mediante el ejercicio de sus facultades. Y ese mismo era el punto de vista en que se colocaban los que defendían la utilidad del ejercicio de componer versos latinos. Si yo afirmara que el ejercicio de componer versos latinos puede ayudar, como preparación de las facultades mentales, para el cálculo integral, por ventura excitaría la hilaridad de algunos. Por eso me limito a invitar a los que saben más en una y otra materia a cerciorarse de si puede o no haber relación entre las facultades mentales que en lo uno y en lo otro se ejercitan» (*La educación intelectual*, p. 163).

Y, a su vez el P. CAYUELA:

«Lo que sí podemos aseverar es que el conjunto de utilidades que el tal ejercicio trae consigo supera en mucho al éxito, mayor o menor, alcanzado efectiva-

mente en dos horas de escribir unos pocos hexámetros. No es la cantidad de versos lo que aprecia el maestro, sino la variedad de trabajos que supone esa media docena de líneas en donde se han aprisionado, conforme a las reglas de las cantidades, de las cesuras, del lenguaje poético, de los pies métricos y de la estructura de los dísticos o de las estrofas líricas, unos cuantos pensamientos, concebidos y expresados artísticamente. No hay medio más eficaz para grabar las reglas de métrica y prosodia. ¡Cuántos disparates de cantidades se ahorrarían en la pronunciación del latín, si se hubiesen redactado a tiempo versos latinos!» (*Las Humanidades clásicas*, p. 557).

La versificación latina es al mismo tiempo un medio ventajosísimo para el dominio del léxico. ¡Cuántas palabras hay que repasar, cuántos giros hay que dar a la frase, que búsqueda de adjetivos y de epítetos hasta encontrar el que cuadra a la idea y llena la medida rítmica!

¿Y esto que pueden y es convenientísimo practiquen los niños, no lo hemos de perfeccionar siendo ya hombres completos? Oigamos a Menéndez y Pelayo hablar del poema latino *Rusticatio mexicana* del P. LANDÍVAR:

«De los versos latinos modernos hablan mal sin distinción todos los que no los entienden ni pueden leerlos, como tampoco entienden ni leen los antiguos, que sin embargo toman por punto de comparación para declarar tarea absurda y pueril todo empeño de imitarlos. Pero el hombre de gusto y de cultura clásica distingue muy fácilmente entre los poemas de centón y de taracea, llamados versos de colegio, que no pueden tener otro valor que el de una gimnasia más o menos útil, y cuyo abuso puede ser pernicioso, y los versos latinos verdaderamente poéticos, compuestos por insignes vates que eran al mismo tiempo sabios humanistas, y que acostumbrados a pensar, a sentir, a leer en lengua extraña que no era para ellos lengua muerta sino viva y actual, puesto que ni para aprender, ni para enseñar ni para comunicarse con los doctos usaban otra, encontraron más natural, más fácil y adecuado molde para su inspiración en la lengua de Virgilio que en la lengua propia; sin que para eso les fuera menester zurcir retales de la púrpura ajena, puesto que poseían absoluto dominio del vocabulario y de la métrica, y el espíritu de la antigüedad se había confundido en ellos con el estro propio, hasta hacerlos más ciudadanos de Roma que de su patria» (*Historia de la poesía Hispano Americana*, tomo I, pp. 184-187).

No es preciso que al poeta le lean las masas para que sienta el aliciente de la creación. Horacio se contentaba con leer sus poemas a un grupo muy reducido de amigos; Virgilio no pretendía más lectores que Augusto, Mecenas, Polión y Mesala. Es muy distinto en este punto del orador que no podrá conseguir hablar más que ante

una muchedumbre. El poeta aspira a deleitar con su obra a las almas gemelas de la suya, que sabrán aspirar las delicias de su poema, pero no quieren convencer ni persuadir. El va a la creación directa de la belleza y ésta siempre existirá, aunque no la contemple más que un hombre de cada siglo.

No importa, pues, que la masa de los lectores no escuche tus cantos latinos. El poeta debe ser tan desinteresado que ni de eso se preocupe, él canta por necesidad, como el ruiseñor, por inclinación natural y ¿qué le importa al ruiseñor que nadie escuche sus trinos en la selva? Le oye Dios y se oye él mismo, y le basta.

JOSÉ GUILLÉN