

ciones de carácter popular. Relata á veces hazañas heroicas, confundiendo con las formas fragmentarias de la Poesía heroica, de las cuales la distinguen solamente su carácter erudito y sus elementos líricos y dramáticos. En tales casos, pudiera decirse que es un *cantar de gesta*, debido á un poeta reflexivo. La leyenda se funda en tradiciones heroicas, religiosas y fantásticas, y puede revestir, por tanto, todas estas formas; pero casi siempre presenta un carácter sobrenatural y maravilloso que la asimila á veces á la Poesía épico-religiosa. Por regla general, las tradiciones en que se inspira no son nacionales, sino locales. Un milagro, una conseja popular, una hazaña oscurecida y olvidada por la historia, pero conservada por las tradiciones de una localidad, tales son los elementos en que habitualmente se funda la leyenda, que por esto ha sido llamada *la epopeya local*. Las formas de la leyenda son iguales á las del cuento, campeando en ella igual libertad y mezcla semejante de elementos líricos y dramáticos. La leyenda es una creacion moderna y ha sido cultivada por casi todos los poetas que se han dedicado al cuento. Algunas composiciones á que suelen darse los nombres de idilios (como los de Tennyson) y baladas, en rigor deben comprenderse entre las leyendas.

La *balada épica* es un poema de dimensiones muy reducidas en que se refiere un hecho novelesco, legendario, fantástico ó mitológico, ó se describe una escena sencilla, un paisaje, etc. En la balada predomina el elemento lírico, y se procura que esté animada por un sentimiento vago y melancólico, y á veces por una idea filosófica y profunda. Este género es propio de Alemania, donde ha sido cultivado por los más distinguidos poetas, señalándose entre ellos, en la época moderna, *Burger* (1748-1794); *Goethe*, *Schiller* (1759-1805); *Heine*, *Uhland* (1787-1862); *Kerner* (1786-1862), y otros no ménos importantes. La balada se ha imitado con éxito en otros países de Europa.

Con la enumeracion que antecede no hemos agotado todas las posibles manifestaciones de lo épico. Aparte de que hay muchas composiciones que pasan por líricas, siendo en realidad épicas, quedan todavía sin clasificacion posible va-

rios poemas que no caben en ninguno de los grupos enumerados, como el *Childe-Harold* de Byron, por ejemplo. Esto se observa, sobre todo, en la literatura moderna, que tiende á cultivar la Poesía épica en formas fragmentarias, y con tal libertad y mezcla de todo género de elementos, que es punto ménos que imposible clasificar sus producciones. Byron, Shelley, Monti, Heine, Musset, Víctor Hugo y otra multitud de poetas han escrito producciones de esta clase, que rompen todos los antiguos moldes de la Épica, y no caben en los géneros ya conocidos, ni pueden siquiera recibir un nombre adecuado.

LECCION XL.

Géneros poéticos.—La Poesía lírica.—Su concepto.—Lo que es expresado en ella.—En qué sentido se llama subjetiva.—Carácter de la inspiración lírica.—Predominio del sentimiento en este género.—Su valor estético é importancia social.

Repetidas veces hemos manifestado en el curso de estas indagaciones, que en toda obra literaria lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos, ó mejor, nuestros estados de conciencia, por cuanto el hombre no se relaciona directamente con nada que le sea exterior, y sólo puede manifestar el estado que la realidad causa en su conciencia, única cosa con que de un modo inmediato se comunica.

Pero este estado de conciencia encierra á la vez una emoción ó impresión, y una representación, ó lo que es igual, al relacionarse el hombre con la realidad exterior recibe una impresión que le emociona, y contempla una imágen, una representación de dicha realidad, representación que para él se identifica con la realidad misma, la cual, sólo mediante aquella, conoce y siente. Ahora bien; al tratar de manifestar y representar por medio del Arte sus estados de conciencia, el hombre puede hacer una de dos cosas: ó representa y reproduce la realidad exterior, que

por medio de estos estados se le aparece, ó manifiesta la emoción que esta realidad le causa. Y aún puede hacer más todavía. Aunque todos los estados de conciencia son causados directa ó indirectamente por algo objetivo exterior, hay algunos que parecen excepciones de esta regla; hay casos en que se despiertan en nosotros ideas, sentimientos, impulsos, que no están inmediatamente relacionados con nada objetivo. Si se examinan atentamente estos estados, fácilmente se comprende que no es así; que el estado más subjetivo (la duda, la vaga melancolía, el hastío al parecer inmotivado), tienen su origen en algo exterior; pero como esta relación no se nos presenta con entera claridad, como la causa objetiva del estado en que nos hallamos es quizá remota, antójasenos que éstos son estados puramente subjetivos, y que, al expresarlos, no manifestamos ninguna relación de nuestro espíritu con la realidad. Estos estados pueden también expresarse en el Arte, y, uni los á la expresión de las emociones inmediata y directamente causadas en nosotros por la objetividad, constituyen un mundo especial de inspiración artística,

Cuando en esto se inspira la Poesía, prodúcese el género á que se da el nombre de *Poesía lírica ó subjetiva*. Así como en la Poesía épica el artista se inspira en la realidad exterior, olvidándose de su propia persona, y siendo su anhelo reproducir vivamente la belleza objetiva que en aquella contempla,—en este género busca la inspiración dentro de sí mismo, y lo que canta son los estados de su conciencia, las intimidades de su alma, tratando de reproducir al exterior la belleza que en ellos percibe, ó de dársela, si no la tienen (1),

(1) Con efecto; hay estados de la conciencia que no pueden calificarse de bellos, y que, sin embargo, adquieren belleza al ser expresados por el poeta. Tales son ciertas ideas abstractas cuya belleza reside en la imágen en que el poeta las encarna, y algunos sentimientos, como la desesperación, el odio, etc. Sin embargo, cuando los sentimientos son repulsivos, brutales, bajos, por mucho que haga el artista, difícilmente producirá al expresarlos la emoción estética, porque en tal caso están en oposición abierta con lo bello. Así, la venganza puede inspirar una composición bella, pero la codicia ó la gula, no; y, sin embargo, no puede decirse que la venganza es un sentimiento bello, por legítima que sea.

por medio de la forma en que los encarna. De suerte que la belleza que el lírico expresa es la de su espíritu, la que dentro de su alma percibe ó crea, la que nace de la expresion de su conciencia, y por tanto, la Poesía lírica puede definirse: *la expresion artistica de la belleza subjetiva por medio de la palabra ritmica*, ó mejor, *la bella y artistica representacion de los estados de conciencia del poeta por medio de la palabra ritmica*.

Fácilmente se comprende, fijándose en esta definicion, cuán amplio es el campo en que puede moverse el poeta lírico. Pudiera pensarse que al limitar su accion este género de poesía al espíritu individual, ha de ser ménos extensa que la Épica. Nada más inexacto. La conciencia humana es al modo de dilatado y profundo lago, ora bonancible, ora tempestuoso, en que se refleja toda la realidad. El pensamiento del hombre encierra dentro de sí el universo entero, y al manifestarse en la Lírica, en ella representa todo cuanto existe. En tal sentido, el contenido de la Épica, y el de la Lírica son idénticos, ó más bien, la Lírica contiene todo lo que puede expresar la Épica, y además el mundo inagotable de la conciencia humana.

La diferencia está sólo en el procedimiento. El poeta épico expresa y representa en sus cantos la imágen de la realidad por él contemplada; el lírico expresa la emocion que en él ha causado esa misma realidad. Procura el primero salir de sí propio, y, olvidándose de su persona, penetrar en medio de la realidad que le rodea; concéntrase, por el contrario, el lírico en si mismo y trata de encerrar dentro de su alma esa realidad. Pero ambos se inspiran en lo mismo, y lo mismo expresan, aunque por diferentes caminos. El poeta épico, por más que haga, sólo logra manifestar *su idea* de la realidad exterior; el lírico, aunque quiera encerrarse en lo puramente subjetivo, no puede prescindir de expresar *su relacion* con esa realidad. La union íntima del sujeto y del objeto no se rompe en ningun caso; líricos y épicos cantan igualmente lo subjetivo y lo objetivo, lo externo y lo interno, é igualmente expresan los estados de su conciencia. Sólo que para los unos, el expresar estos estados es

el objeto preferente, y lo exterior no es más que la ocasion para expresarlos; mientras que para los otros, lo importante es expresar la realidad exterior que en dichos estados se manifiesta. No hay, pues, como en otras ocasiones hemos dicho, poesía subjetiva ni objetiva, sino *predominantemente* objetiva ó *predominantemente* subjetiva.

No es, con efecto, puramente subjetiva la Poesía lírica, y en tal sentido no es propio el nombre que le dan los preceptistas de nuestro tiempo.

Toda la naturaleza humana, lo mismo en lo comun y esencial que tiene, que en lo individual y determinado; lo mismo en lo permanente, que en lo accidental y pasajero; lo mismo en su vida íntima que en sus relaciones con todos los séres, puede ser, y es de hecho, propio asunto de la Poesía lírica. Todo esto en cuanto conocido, sentido y querido por el poeta entra de lleno en el dominio del lirismo. Lo puro subjetivo, lo enteramente determinado, lo peculiar y característico del poeta como individuo, puede, sin duda, ser expresado, pero no se limita á ello el campo de la Poesía lírica.

Tampoco ha de entenderse que en esta poesía no pueda expresarse de modo alguno lo objetivo: que ya hemos dicho que sólo *predominantemente* es subjetiva. Lo objetivo exterior, en cuanto afecta é impresiona al espíritu del poeta y causa en él estado, puede expresarse en la Poesía lírica; pero no será lo inmediatamente expresado en tal caso objeto exterior, sino la impresion que en el espíritu causa. Así, por ejemplo, puede el poeta lírico celebrar hechos históricos, expresar verdades científicas y morales, cantar lo divino y pintar los fenómenos y cuadros de la naturaleza; pero en todos estos casos no se limitará, como el poeta épico, á la mera exposicion ó descripcion, sino que al cantar el hecho histórico cantará en realidad el sentimiento que este hecho en su espíritu produce; al expresar una verdad moral, expresará su adhesion entusiasta á esta verdad; al cantar á Dios, su cántico no será una exposicion teológica, sino una oracion, una efusion de su alma creyente; al pintar la naturaleza, pintará su amor á ella, expresará la relacion inti-

ma que con ella la une. Donde no aparezca de un modo ó de otro la personalidad del poeta, donde el objeto exterior sea otra cosa que una ocasion de despertar afectos, allí no puede decirse que hay realmente poesía lírica.

Pero entiéndase que el estado meramente subjetivo del poeta no puede bastar por sí solo para producir el verdadero interés que exige toda composición poética. El hombre sólo se interesa por lo que es humano, por lo que él se reconoce capaz de sentir, y el estado peculiar y singularísimo de una individualidad no le interesa en lo más mínimo. Si al expresar el poeta el estado de su alma, expresa una determinación individual de algo común humano que todo hombre puede sentir á su vez; si se revela, no sólo como individuo, sino como hombre; si al leer sus obras puede cualquier semejante suyo reconocer en ellas la expresión de afectos que él ha sentido ó ha podido sentir; si en ellas, bajo lo individual se oculta lo común, bajo lo transitorio lo eterno, bajo lo accidental lo permanente; si, en suma, al narrar el poeta la historia de su alma consigue exponer, sintetizándola en sí mismo, la historia de todo ser racional, su obra será mucho más interesante y conmovedora que lo sería si constituyeran su fondo las originalidades frívolas, las extravagancias, los caprichos, las anomalías de la pura subjetividad (1).

Y así es, en efecto. Cuando en el acento del poeta palpita un sentimiento verdaderamente humano, cuando su voz parece el eco del alma de la humanidad, su canto interesa y entusiasma; pero nada de esto sucede si en él no hay otra cosa que una voluntariedad subjetiva. No impide esto, sin duda, que su obra pueda ser bella; pero no será interesante, no producirá otra emoción que la puramente artística, no conmoverá el corazón de los que la conozcan. Lo cual consiste en que la lírica no es realmente la simple expresión

(1) Así lo comprendía el gran Quintana, al decir á los líricos:

Y si queréis que el universo os crea
Dignos del lauro en que ceñís la frente,
Que vuestro canto enérgico y valiente
Digno también del universo sea.

de la conciencia individual del poeta, sino de la conciencia universal de la humanidad, reflejada en aquella. Reducir la Lirica á lo puramente subjetivo, es, por tanto, trazarle límites sobrado estrechos, y dar claras muestras de desconocer su naturaleza verdadera.

Y no sólo se muestra con lo ya dicho que la Lirica no es puramente subjetiva, sino con otra observacion muy importante; y es que, aun cuando el poeta expresa lo que más peculiar le es, no lo hace sin relacionarlo con algo exterior, que en tal sentido es objeto de su canto. En efecto; cuando el poeta canta sus dudas, sus pesares, sus alegrías, sus esperanzas, por más que tales estados parezcan aislados de toda relacion con lo exterior, siempre la implican, como antes hemos dicho; y en la mayoría de los casos, el poeta no canta sin que algun objeto exterior le mueva á ello.

Nace de aquí una gran dificultad para distinguir con toda precision lo épico de lo lírico. No basta para esto, en efecto, la somera consideracion de que el poeta épico narra y describe, y el lírico no. Con frecuencia se clasifican entre las composiciones líricas muchas que son épicas, y vice-versa, por atenerse á esta observacion superficial. Un himno religioso, por ejemplo, lo mismo puede ser épico que lírico. Para declarar que es lírico no basta hallar en él las formas propias de este género poético y notar que carece de las que generalmente caracterizan á lo épico. Si el himno narra los hechos de los dioses ó expone dogmas, debe calificarse de épico, y sólo será lírico cuando se limite á expresar el fervor y el entusiasmo de los que lo entonan. De igual suerte puede haber composiciones narrativas que tengan por único objeto la manifestacion de una idea ó sentimiento del poeta, siendo el hecho narrado una simple fórmula de tal expresion; en semejante caso, fuera error insignè desconocer el carácter lírico de las indicadas composiciones.

Tampoco se ha de entender que la Lirica sólo expresa los sentimientos é ideas del poeta (sean individuales ó generales). Lejos de eso, muy bien puede expresar los que son propios de las colectividades. No sólo refleja el poeta lírico en su canto los sentimientos comunes á todos los hombres en

general, cantando, por ejemplo, el amor, la fé, la esperanza, etc., sino que á veces se hace eco de los que son propios de una colectividad determinada, por ejemplo, su nacion ó su raza. En tales casos, el poeta no deja de ser lírico, como pudiera creerse, pues no canta los hechos nacionales ó las concepciones religiosas, sino los sentimientos que en su pueblo despiertan tales hechos ó concepciones. En este caso, como en todos, el poeta canta la emoci6n que la realidad produce, pero no la misma realidad. Así se observa en los cantos religiosos, patri6ticos y guerreros; en ellos lo expresado por el poeta lírico no es únicamente su propio entusiasmo ó su devoci6n particular, sino los que por igual experimentan todos sus conciudadanos ó correligionarios, de cuyos sentimientos se hace él eco al entonar su cántico. Entonces expresa á la vez, juntándolos en un sólo afecto, sus propios sentimientos y los de los otros hombres, y refleja en sus acentos el alma de su pueblo. Pero si en vez de hacer esto, expusiera los dogmas que despiertan tales sentimientos ó narrara los hechos que causan esos entusiasmos, dejaria de ser lírico para convertirse en épico.

Dedúcese de todo lo expuesto que en la inspiraci6n lírica hay notable variedad de matices y una vasta escala que recorrer, desde el puro estado subjetivo del poeta, hasta la expresi6n de un sentimiento ó una idea universales y humanos; desde la inspiraci6n meramente individual hasta la de un sentimiento colectivo de que se hace el poeta eco fidelísimo. Que todos estos matices de lo lírico son legítimos bajo el punto de vista del Arte puro, es cosa indudable; como también lo es que su valor social y su interés humano han de variar notablemente, segun el grado de extension del sentimiento que anima al poeta.

También se desprende de estas observaciones un hecho importante, y es que lo lírico, no sólo tiene muchos puntos de contacto con lo épico, sino que, históricamente considerado, bien pudiera estimarse como un desprendimiento de éste. Con efecto; el lirismo que pudiéramos llamar colectivo, aquel en que el poeta identifica su alma con la de su pueblo, cantando al par que sus propios sentimientos los de éste,

fácilmente se confunde con lo épico y aparece como una rama desgajada de este género. La única diferencia entre este lirismo y lo épico consiste en cantar, no la realidad exterior, sino los sentimientos por ella producidos, no sólo en el poeta, sino en la colectividad á que éste pertenece. Hay, sin embargo, en esta fase del lirismo, una afirmación de la personalidad colectiva y de la del poeta, que en lo puramente épico no existe, y que pudiera considerarse, por tanto, como el primer esfuerzo de la individualidad para afirmarse al lado de lo objetivo. Pero el lirismo puro es aquel en que el poeta se canta á sí propio, siquiera en su obra refleje sentimientos generales humanos, lo cual responde á una fase de la historia más adelantada. Por último, el punto álgido, lo que bien pudiéramos llamar la exageración del lirismo, es aquel momento en que el poeta afirma con energía su pura subjetividad (en cuanto esto le es posible), poniéndose á veces hasta en contra de la sociedad entera, grado que se representa por lo que se llama el *humorismo*.

Expresa la Poesía lírica cuantos estados de conciencia caben en el espíritu humano (á condición de que no sean repulsivos ó bajos), pero dando siempre el predominio al sentimiento, que es lo más bello que hay en el espíritu.

Los variados matices, la escala vastísima del sentimiento y de la pasión; hé aquí el verdadero campo del lirismo. El dolor y el placer en todos sus aspectos, el amor en todas sus fases, el entusiasmo en todos sus grados; hé aquí los elementos que más dominan en este género. Nada hay, con efecto, tan bello y que tantos recursos preste á la imaginación poética como el sentimiento. Él penetra donde la razón no alcanza, abre al espíritu mundos inagotables de belleza, es la fuente de todos los placeres y también de todos los dolores y males de la vida, el verdadero móvil de todas las grandes resoluciones y de todos los grandes hechos, el asiento de esa pasión arrebatadora que se llama amor y que es eterno manantial de poesía; en suma, el fecundísimo y nunca agotado venero de inspiración para todas las artes, y muy especialmente para el género poético que nos ocupa.

No quiere decir esto que en la Lírica no tenga su propio lu-

gar el pensamiento, y aun la idea más severa; pero lo cierto es que la vida del sentimiento es altamente bella y eminentemente lírica, y aun cuando en la composición se expresen pensamientos trascendentales, como quiera que nunca el sentimiento deja de acompañar al pensamiento, importa que lejos de refrenarle como en la Ciencia se exige, se le deje en plena libertad y la verdad se presente más como sentida que como pensada.

El poeta lírico, por consiguiente, ha de ver en las ideas ante todo lo que hay en ellas que pueda afectar al sentimiento. Si canta un ideal religioso, político, científico, etcétera, no ha de analizarlo menudamente para mostrar su verdad y conveniencia, sino que ha de buscar su aspecto estético y cantar entusiasmado sus bellezas y perfecciones. Si antes que expresar un sentimiento, manifiesta una idea, ha de hacerlo, no en la forma fría y descarnada de una exposición didáctica, sino encarnándola en una bella imagen ó en un sentido rasgo que cause profunda emoción en el contemplador. Cuanto en repetidas ocasiones hemos dicho acerca del Arte docente y de la manera como han de expresarse las ideas abstractas en la Poesía, tiene en este punto cumplida aplicación.

A este predominio del sentimiento acompaña, como es natural, el de la fantasía, que en pocos géneros campea con tanta libertad. Nada hay tan rico, libre y multiforme como la inspiración lírica. No hay forma artística que no se apropie, elemento estético que no aproveche, ni regla inmutable en que se encierre. Libre, desordenada, amplísima, adopta todos los tonos del sentimiento, expresa todos los matices de la idea y reviste todas las formas que la fantasía puede suministrarla. Risueña ó terrible, festiva ó lacrimosa, doliente unas veces, desesperada otras, severa y enérgica en ocasiones, dulce y amorosa en otras muchas, ya se entusiasma, ya se abate, ora aparece llena de fe y de esperanza, ora se entrega á la desesperación y á la duda, y tan pronto rugie furiosa como suspira enamorada, se postra creyente ó se rebela blasfema. Excepto los sentimientos bajos, indignos, odiosos á repulsivos, todos los expresa; excepto las ideas de

tal manera abstractas, que la fantasía no halle forma estética con que revestirlas, todas las expone; y á esta variedad en lo expresado, responde naturalmente una variedad análoga en la expresión. Todos los matices del estilo, desde el más florido hasta el más severo; todos los tonos del lenguaje, desde el más patético hasta el más festivo, desde el más regocijado hasta el más terrible, desde el más llano y familiar hasta el más solemne y majestuoso, son igualmente propios de la Poesía lírica.

Cuánto sea su valor estético, fácilmente se desprende de cuanto llevamos dicho; pocos géneros aventajan á éste en belleza y en rica variedad. No es menor tampoco su importancia social. Aparte de prestar su acento á todo noble sentimiento y toda generosa idea, la Poesía lírica une su voz á todos los grandes sentimientos de la vida. Unida á la Música, de cuyas inspiraciones es base constante, anima al obrero en sus faenas, impulsa al guerrero al combate y eleva á las alturas la plegaria del creyente. Separada de ella, sus inspirados acentos son siempre manantial inagotable de emociones purísimas y de nobles placeres, y expresión perfecta de todo cuanto hay de grande y de bello en el espíritu humano.

LECCION XLI.

El poema lírico.—Sus condiciones.—Sus formas.—Carácter musical del lenguaje lírico.—Extensión de los poemas líricos.

La libertad que impera en el género lírico impide sujetar á reglas fijas las composiciones que á él pertenecen. La variedad inagotable de asuntos que el poeta lírico puede tratar, la riqueza de matices y la vaguedad que al sentimiento caracterizan, son causa de que la Poesía lírica puede adoptar las formas más distintas, los procedimientos más diversos y los tonos más discordes. Es, por tanto, empresa difícil determinar las condiciones á que el poema lírico debe someterse.

Teniendo en cuenta, sin embargo, los cánones invariables de la belleza, cabe exigir al poema lírico unidad y variedad. Pero la unidad en este género no puede ser tan rigurosa como en la Épica, siendo en cambio mucho mayor la variedad. La primera ha de consistir en que el poema exprese una sola idea, un solo sentimiento dominante; en suma, un estado único de conciencia del poeta. No ha de ser, por tanto, la composición un conjunto contradictorio de ideas heterogéneas ó de confusos sentimientos.

Pero esta unidad no impide una variedad abundante y rica. Bajo la idea ó el sentimiento dominante, podrán producirse multitud de ideas y sentimientos subordinados, de aspectos distintos del tema fundamental de la composición. Traslaciones rápidas de una idea ó sentimiento á otros, digresiones de todo género, mezcla de toda suerte de afectos, caben en estas composiciones y constituyen su rica variedad, sin dejar de expresar una misma idea fundamental; á la manera que en las piezas de música la riqueza de variaciones melódicas no oscurece el tema ó motivo que domina en toda la composición. Cuando en el poema lírico domina el pensamiento, la unidad es mayor y la variedad ménos abundante; cuando el sentimiento prepondera, la variedad es de tal naturaleza, que la composición aparece como el producto desordenado de una fantasía desbordada y de un exaltado sentimiento, produciéndose entónces lo que se llama el *bello desorden* de la Lirica.

No hay, por tanto, en este género de composiciones el plan ordenado que se observa en los poemas épicos, lo cual se explica fácilmente por faltar en ellas la pauta inflexible que al poeta épico imponen el orden de los hechos que narra ó el encadenamiento lógico de los conceptos que desenvuelve. Pero no se ha de entender por esto que el desorden lírico no ha de tener límites, lo cual fuera privar á estos poemas de una condicion inexcusable para ser bellos. Lo que sucede es que el orden real que en ellos existe, sobre ser ménos riguroso que el de los poemas épicos, ha de aparecer velado por cierto desorden, que tiene mucho de aparente, y que no impide que haya acierto y armonía en la composición.

Requiere el poema lírico, para ser bello, no sólo unidad y variedad, sino mucho movimiento y mucha expresion. Es preciso que las ideas en él expresadas tengan novedad y relieve y se encarnen en formas brillantes, verdaderamente gráficas; no apareciendo como fria exposicion didáctica de un pensamiento, sino como intuicion luminosa y vivisima de una verdad profundamente sentida por el poeta. Por eso, el mejor modo de expresar ideas en la Lírica es encerrarlas en una imágen, en una forma simbólica, en un breve relato, en algo que impresione vivamente á la imaginacion. Otro tanto puede decirse del sentimiento. Nada hay más deplorable que la fria ó artificiosa expresion de los afectos. Sean éstos cuales fueren, es necesario que aparezcan como manifestacion profunda y poderosa de las energías del alma, y, sobre todo, como fruto de una inspiracion natural y espontánea, y no de un esfuerzo laborioso del ingenio. Importa mucho que el sentimiento lírico sea muy vivo y penetrante, muy enérgico y profundo, muy espontáneo y caloroso. La intensidad del sentimiento es condicion inexcusable de la Lírica, cualquiera que sea el género de afectos que el poeta exprese. En la más tierna efusion de sentimientos delicados, como en la explosion más terrible de arrebatadas pasiones, cabe igualmente el cumplimiento de esta condicion. El movimiento, la vitalidad, la fuerza expresiva del poema serán consecuencias necesarias de esta energía del sentimiento. Composicion que no esté sentida, dificilmente será animada, movida é interesante; pero dada la vitalidad del sentimiento y el calor y espontaneidad de la inspiracion, todas las demás condiciones se cumplirán sin dificultad alguna.

La forma de las composiciones líricas es muy distinta de las épicas, por regla general. El poeta lírico casi siempre manifiesta de un modo directo la idea ó sentimiento que le inspiran, sin encarnarlos en una ficcion. Lo más frecuente es servirse de una imágen ó série de imágenes en que simboliza lo que quiere expresar. Otras veces describe el estado de su alma ó los objetos que le impresionan, ó se dirige á ellos y los increpa en diversos tonos. En ocasiones emplea

la alegoría; en otras refiere un hecho; y hasta bosqueja un pequeño drama que le sirven de pretexto para exponer sus ideas ó producir sus sentimientos.

La exposicion y la descripcion son las formas en que, por lo general, enuncia su idea el poeta lírico. La narracion y el diálogo no son tan frecuentes. La forma epistolar, en la cual el poeta supone que se dirige á otra persona, es en rigor una simple variedad de la forma expositiva, muy usada en las composiciones líricas de tendencias didácticas.

En lo que toca al estilo y lenguaje, caben en la Lírica multitud de formas y gran variedad de tonos, siendo este género aquel en que con más libertad puede el lenguaje poético desplegar sus galas. El empleo de las formas figuradas de expresion, el uso frecuente de las imágenes y de las licencias poéticas, no sólo es más lícito en este género que en otros, sino que es absolutamente indispensable.

El metro es esencial á la Poesía lírica: no hay Lírica en prosa (1). La Poesía lírica es un verdadero canto y no se acomoda á las formas prosáicas en manera alguna. El sentimiento no puede tener mejor medio de expresion que la armonía musical de la versificacion. Todas las combinaciones métricas, todas las clases de versos son igualmente aceptables en la Poesía lírica, siempre que sean apropiadas al asunto.

No ha de entenderse, sin embargo, que no hay ninguna regla para el buen uso de esta libertad. Las formas y combinaciones métricas, que por lo inusitadas ó desagradables al oido, carecen de condiciones estéticas, nunca deben emplearse. Las extremadas licencias que en este punto se han permitido algunos poetas modernos son tan censurables como las rígidas reglas proclamadas por los preceptistas antiguos. Tampoco se ha de dar á la versificacion tal importancia, que sólo en ella fije su atencion el poeta, descen-

(1) Los escasos ensayos que en contra de esta regla se han hecho, no han tenido éxito. El sentimiento lírico expresado en prosa resulta amanerado y falto de espontaneidad, y no ofrece la belleza que le da la versificacion.

diendo de la categoría de tal á la de versificador, y creyendo que la armonía del verso es el principal encanto de la Poesía lírica, cual si el Arte poético no tuviera más alta misión que deleitar los oídos del público. Sin duda que los primores de la versificación son un importante elemento estético de la Poesía; pero distan no poco de ser el único, y no han de sacrificarse á ellos otros de mucho más valor (1).

La importancia del lenguaje rítmico en la Lírica procede en mucha parte del señalado carácter musical de este género, que en sus orígenes estuvo íntimamente unido á la Música, y aun conserva huellas de esta unión. La circunstancia de dedicarse al canto todas las composiciones líricas fué causa, en efecto, de que en este género se empleasen los metros más sonoros y musicales, y el mismo nombre que lleva todavía, revela lo que fué en un principio. Separada hoy la Lírica de la Música (aunque continúe aliándose con ella frecuentemente), el valor musical de su lenguaje ha perdido mucho de su antigua importancia; pero aun no ha desaparecido por completo. Es más: este primitivo carácter de la Lírica ha influido en su manera de ser, dando á sus producciones el movimiento, el entusiasmo, y á veces también la solemnidad magestuosa y la ligereza que son propias de las diversas composiciones destinadas al canto. La poesía moderna va perdiendo este carácter, y sus producciones distan mucho de ser cánticos verdaderos; pero las que se amoldan á los formas clásicas todavía lo conservan (2).

Los poemas líricos son siempre muy inferiores en extensión á los épicos, cosa fácilmente explicable, si se tiene en cuenta que expresan, no una dilatada serie de hechos ó una concepción vastísima, sino un momento de la vida del poeta.

(1) Condenables son también ciertos juegos ingeniosos de versificación, que á veces han estado en boga, como los ovillojos, acrósticos y otras puerilidades indignas del Arte.

(2) El carácter musical de la Poesía lírica es causa de que la mayor parte de las composiciones de este género se dividan en estrofas, esto es, en grupos de número fijo de versos, que encierran, por lo general, un pensamiento completo.

Cuando son descriptivos ó narrativos, cuando el poeta canta la impresion que en él ha producido un objeto exterior, y para ponerla de relieve describe este objeto ó narra el hecho que la produjo, los poemas de este género suelen ser más extensos que cuando se limitan á expresar un pensamiento ó manifestar un estado de ánimo del artista. En general, cuando los poemas líricos tienen gran extension, es porque dan mucha preponderancia al elemento descriptivo ó narrativo, é insensiblemente se acercan al género épico. Por eso la Poesía lírica moderna, que es en alto grado subjetiva, se distingue por la brevedad de sus producciones, brevedad compensada por la intensidad del sentimiento y la profundidad de la idea que en ellas se expresan.

LECCION XLII.

Clasificación de los poemas líricos.—Dificultades que ofrece.—Bases en que puede fundarse.—Division de la Poesía lírica por razon del asunto.—Diferentes clases de composiciones líricas.—Composiciones destinadas al canto.—Poemas independientes de la Música.—Enumeracion de los más importantes.

En extremo difícil es clasificar las composiciones líricas. Puede decirse que en la Poesía lírica no hay verdaderos géneros, en el sentido que hemos dado á esta palabra en otras ocasiones. La division en géneros que puede hacerse, fundándose en el asunto que el poeta canta, no corresponde á la que se hace por razon de la forma de los poemas líricos. Es más; esta division es muy difícil á causa de la infinita variedad de ideas y sentimientos que pueden expresarse en esta poesía. Por eso dice acertadamente un preceptista, que son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tantas las formas de que puede revestirle la imaginacion y tantos los caracteres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que seria de todo punto imposible reducir á una clasificación rigurosa la incalculable variedad de com-

posiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado.

Hay, pues, que renunciar á una clasificacion exacta, y contentarse con una aproximada, por más que peque de incompleta. Esta clasificacion puede hacerse de dos maneras: por el fondo, esto es, por el asunto que inspira al poeta, y por la forma en que lo expresa. Ambas ofrecen no pocas dificultades.

Toda clasificacion hecha por razon del fondo, sobre ser necesariamente incompleta por las razones dichas, tiene el inconveniente de no ser paralela á la que se haga por razon de la forma; pues en un mismo género de composiciones (en la oda, por ejemplo), caben diversidad de asuntos.

Muchas dificultades ocurren, en cambio, al intentar la division por razon de la forma. Con efecto; no pocas de las formas que se consideran líricas, se adaptan en realidad á un fondo épico. La forma expositiva directa, adoptada como criterio por la mayoría de los preceptistas para distinguir lo lírico de lo épico, suele en muchas ocasiones, ser la vestimenta de una concepcion puramente objetiva, ó en todo caso épico-lírica. Tal sucede, por ejemplo, con la Sátira y la Epistola, que por su forma parecen géneros líricos, y que, sin embargo, no lo son; aconteciendo con esta última que, siendo en realidad una forma expositiva, lo mismo se adapta á composiciones épicas ó didácticas, que á otras verdaderamente líricas. Otro tanto acontece con la letrilla, la balada, el romance y otra multitud de composiciones. Además, la base más comun de toda division por la forma es la estructura métrica de las composiciones, criterio que no es aplicable á todas las literaturas. Otro criterio, nada científico por cierto, es la extension de las composiciones, y tambien suele serlo el tono que adoptan. No hay, pues, base segura para esta clasificacion.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, no cabe duda de que, si bien sería conveniente clasificar las composiciones líricas por razon de la forma, es mucho más racional y exacta la division por razon del fondo.

Tomando por base para ésta los diversos sentimientos é

ideas que pueden agitar al poeta, vemos que éstos pueden dividirse en los siguientes grupos:

1.º Ideas y sentimientos inspirados por la contemplacion de la Divinidad y de todo lo que con ella se relaciona íntimamente.

2.º Ideas y sentimientos inspirados por la Naturaleza.

3.º Ideas y sentimientos inspirados por otros hombres (como el amor en todas sus fases, la amistad, la admiracion, etc.).

4.º Ideas y sentimientos inspirados por los hechos históricos.

5.º Ideas y sentimientos inspirados por un hecho que influye en la vida del poeta afectándole dolorosamente.

6.º Ideas y sentimientos inspirados por la contemplacion de ideales y objetos abstractos (la justicia, la libertad, el arte, etc.).

7.º Ideas y sentimientos puramente subjetivos, esto es, estados de ánimo del poeta no ocasionados directa é inmediatamente por nada objetivo.

Con arreglo á esta enumeracion, pudiera dividirse la Poesía lírica en las siguientes clases, correspondientes á los grupos anteriores:

1.ª Poesía *lírico-religiosa*, comprendiendo en ella todas las composiciones dedicadas á cantar á Dios, á los santos, etcétera.

2.ª Poesía *lírico-naturalista*, como son las composiciones dedicadas al campo, á las flores, al sol, etc.

3.ª Poesía *lírico-erótica*, tomando la palabra en su amplio sentido, incluyendo en ella todas las composiciones amorosas y todas las que expresen una relacion personal afectuosa con otros hombres, cualquiera que sea, como la amistad, la gratitud, etc.

4.ª Poesía *lírico-heróica*, como son los himnos y cantos destinados á celebrar los triunfos de la pátria, las hazañas de los guerreros, etc.

5.ª Poesía *elegiaca*, esto es, toda manifestacion de afectos causados en el poeta por hechos dolorosos que se rela-

cionen con él íntimamente, como la muerte de una persona amada, una desgracia cualquiera, etc.

6.ª Poesía *lírico-filosófica y moral*, en la cual se comprenden todas las composiciones dirigidas á objetos abstractos, encaminadas á plantear problemas filosóficos, principios morales, etc., siempre que se haga como manifestacion espontánea del pensamiento del poeta y sin fin didáctico inmediato.

7.ª Poesía *humorística*, en la acepcion más lata de la palabra, esto es, expresion de estados puramente subjetivos del poeta.

En rigor, todos estos miembros de la clasificacion pudieran reducirse á tres grandes grupos, correspondientes á los tres grandes objetos que al hombre inspiran, á saber: Dios, la naturaleza y la humanidad, y dividir la Poesía lírica en *religiosa, naturalista y humana*, comprendiendo en esta última la erótica, la heróica, la elegiaca, la filosófica y la humorística.

Enumerar ahora todas las formas diversas que pueden revestir las composiciones pertenecientes á los grupos que dejamos expuestos, fuera cosa imposible, por las razones antes dichas. Nos limitaremos, por lo tanto, á exponer las composiciones más conocidas que en los géneros antedichos se comprenden.

Las composiciones líricas pueden dividirse desde luego en composiciones destinadas al canto, y composiciones independientes de la Música. En su origen, como ya hemos dicho, todos los poemas líricos se cantaban; pero más tarde, la Poesía y la Música se separaron, y la Lírica se dividió en las dos clases que acabamos de mencionar.

Las poesías líricas destinadas al canto ofrecen el carácter especial de ser su lenguaje mucho más musical que el de las otras, estar dividida la composicion en estrofas iguales, y someterse por completo á las exigencias de la Música. Toda la Poesía lírica popular pertenece á este género, como tambien gran parte de la Poesía religiosa y heróica.

Dividense estas composiciones en las siguientes clases:

1.ª *Himnos religiosos ó litúrgicos*, que forman parte del

culto y están destinados á cantarse en los oficios divinos, y en todo género de solemnidades religiosas. Importa mucho no confundir estos himnos con los épicos de igual carácter. Ellos expresan solamente el entusiasmo y fervor de los fieles, al paso que los épicos exponen los dogmas y narran los hechos de la Divinidad.

2.^a *Himnos bélicos*. En esta clase se comprenden todas las composiciones destinadas al canto, en que se celebran hechos militares, patrióticos ó políticos, y que se entonan por los ejércitos y las muchedumbres, despues de las victorias militares, en los combates, en las fiestas patrióticas, etc.

3.^a *Himnos* de diferentes clases, no comprendidos en los anteriores, compuestos generalmente para celebrar ciertos acontecimientos importantes (pero no belicosos ni políticos), de la vida de los pueblos, como los himnos cantados en la coronacion de los reyes, en la apertura de los certámenes industriales, en las festividades científicas y literarias, etc. También pueden incluirse en este género los *epitalamios* ó cantos nupciales, y los *himnos báquicos*.

4.^a *Cantatas*, ó composiciones cortas dialogadas, que constan de un recitado, duos y coros, y que se cantan en las grandes festividades públicas. Estas composiciones señalan una transición al género dramático.

5.^a *Composiciones* de todo género, en su mayor parte eróticas, elegiacas y á veces festivas (aunque éstas, en rigor, son mani estaciones del género satírico), destinadas á lo que se llama *música di camera*. Tales son las *romanzas*, *nocturnos*, *serenatas*, *barcarolas*, y otra multitud de composiciones (1).

(1) En este género pueden incluirse las canciones de los trovadores cortesanos de la Fdad Media, señaladamente de los provenzales, italianos, catalanes y castellanos. Tales son las *canzones* y *ballatas* italianas, los *lays*, *sirventesios*, *ténsós*, de los provenzales y catalanes, las *trovas*, *cantigas*, *decires* de los castellanos. Estas canciones eruditas nada tienen que ver con los cantos populares de los bardos galeses, los *esaldas* escandinavos, los *minnesingers* alemanes y los *juglares de boca* castellanos, que, en su mayor parte, eran de carácter épico.

6.^a *Canciones populares*, debidas á la inspiracion espontánea del pueblo, así como la música que las acompaña. En este género se comprenden composiciones de todas clases: religiosas, patrióticas, belicosas, morales, filosóficas, eróticas, satíricas, etc., predominando las eróticas generalmente. A él pertenecen el *lied* alemán, la *ballatta* italiana, la *chanson* francesa, y en España multitud de composiciones (*cantares, seguidillas, jácaras, coplas, polos, tiranas, playeras, rondeñas*, etc.).

Las canciones populares son una de las más bellas é interesantes manifestaciones del lirismo. La espontánea inspiracion que en ellas campea, la delicadeza de sentimiento que suele penetrarlas, la profundidad filosófica que á veces encierran, las gráficas y pintorescas imágenes en que abundan, la facilidad y gracejo que las distinguen, su feliz concision y su carácter profundamente subjetivo, pero muy humano, dan singular encanto á estas composiciones, en que no pocas veces se inspiran y á las que han imitado con frecuencia los más esclarecidos poetas eruditos (1).

Al hablar de las composiciones líricas que nó se destinan al canto, se ha de entender que nos referimos á las literaturas modernas, pues en los orígenes todas las poesías líricas se cantaban. Así es que las composiciones que pueden llamarse clásicas, conservan en su estructura y versificacion vestigios evidentes de haberse destinado al canto en otras épocas.

Los tipos clásicos y tradicionales de este género de poemas líricos son: la *Oda*, la *Cancion*, la *Elegía*, la *Anacreónica* y el *Madrigal*. El *Romance*, la *Letrilla*, las *Endechas*

(1) Los grandes líricos alemanes modernos se han inspirado en el *lied* popular y lo han imitado con éxito, señaladamente Heine. En Francia, Beranger, inspirándose tambien en los cantos populares, ha creado un género nuevo, que en su tiempo ejerció poderosísima influencia. Tambien Víctor Hugo ha cultivado la cancion popular, pero con ménos éxito. En España ha habido tambien muchos imitadores de los cantos populares, si bien con formas tan artísticas, que se apartaban notablemente de su modelo. Las canciones de Espronceda (*El Mendigo, El Pirata, El Verdugo, El Cosaco*), son verdaderamente notables.

el *Soneto*, son más bien formas métricas que verdaderos géneros líricos; el *Epigrama* pertenece al género satírico y la *Epístola* es una forma de éste y del didáctico, aunque suele haber algunas líricas, por lo comun escasas. Por esta razón nos ocuparemos solamente de los que hemos enumerado.

La *Oda* (que en griego es lo mismo que canto) fué el nombre que dieron los antiguos á toda composicion lírica que, sin ser verdadero himno, podia ser cantada.

En las literaturas modernas se llaman así los poemas líricos de gran extension, que se distinguen por la grandeza de la inspiracion y del asunto, el tono arrebatado y grandilocuente y la versificacion rotunda, solemne y majestuosa.

Considérase la oda como el modelo de las poesías líricas, y suele presentar cierto carácter épico. La oda se adapta á todos los asuntos y puede dividirse, por consiguiente, en todas las clases en que hemos dividido la Poesia lírica.

La *Cancion* italiana, popularizada por Petrarca, é introducida en España en el siglo XVI por Boscan y Garcilaso, no es en realidad otra cosa que una oda, ménos grandiosa y arrebatada que la oda propiamente dicha, y dedicada, por lo general, á asuntos amorosos ó á expresar sentimientos melancólicos y tiernos.

También se ha dado este nombre á ciertos poemas elegiacos y á algunos himnos heróicos.

La *Elegia* fué en sus comienzos un canto lúgubre y melancólico, inspirado por la muerte de una persona amada ó por las desgracias de la patria. Mas tarde, expresó los desencantos y tristezas del amor; pero en los tiempos modernos ha recobrado su carácter fúnebre. Distínguese la elegía por la profundidad del sentimiento (sea éste inspirado por desgracias públicas ó privadas) que se revela en su tono y en su versificacion. Es una composicion eminentemente subjetiva, que se dirige sólo al corazon, y que expresa uno de los aspectos más bellos y conmovedores del espíritu humano: lo que se llama *la poesia del dolor*.

La *Anacreóntica*, que debe su nombre al poeta griego Anacreonte, que la inventó, ó al ménos, le dió la forma que

luego ha conservado, es una composicion erótico-naturalista, que canta los goces sensuales y los encantos que á los sentidos ofrece la naturaleza, en risueño estilo y versificación fácil y ligera. La alegría de un alma satisfecha, los goces del vino y del amor, la embriaguez de los sentidos, el íntimo contento que produce una existencia regocijada y feliz, son los sentimientos expresados por este género, que fácilmente se convierte en un canto báquico inmoral.

El *Madrigal* es un poema de corta extension que encierra un sentimiento profundo y delicado. Es una composicion eminentemente subjetiva, inspirada, por punto general, en el amor ó en la naturaleza.

Entre las composiciones modernas, no comprendidas en estos tipos clásicos, pueden contarse la *Balada lírica* y la *Dolora* (así llamada por el Sr. Campoamor). Estas dos clases de composiciones tienen muchos puntos de contacto entre sí. Ambas suelen adoptar formas dramáticas y narrativas y aproximarse mucho al género épico; pero se distinguen, porque en la primera predomina el sentimiento, y la idea filosófica en la segunda. De breve extension, por lo comun, encierran, bajo una forma expositiva, narrativa ó dramática un sentimiento profundo, delicado y penetrante (como el madrigal) ó una idea moral ó filosófica de gran trascendencia. La balada lírica se distingue de la épica (de la cual hablamos en la Lección XXXIX) por ser expresion de los sentimientos del autor y aparecer en ella la personalidad de éste, en vez de ceñirse á la narracion de un hecho sencillo, como aquella. Entre las doloras suele haber algunas puramente épicas, y otras verdaderamente dramáticas.

La inspiracion lírica no se encierra sólo en estas composiciones, sino que se expresa en otra multitud de formas que reciben su nombre de las combinaciones métricas usadas por el poeta, como son los *sonetos*, *romances*, *letrillas*, *décimas*, *octavas*, *redondillas*, *quintillas*, *cuartetos*, *tercetos*, *octavillas*, *endechas*, *silvas*, *liras* y otras innumerables; muchas de las cuales no tienen nombre propio. Constantemente se crean formas líricas nuevas (sobre todo en lenguas musicales, como la italiana y la española), y es imposible,

por lo tanto, enumerarlas todas. Con lo dicho basta para conocer las más importantes y para comprender la imposibilidad absoluta de hacer una clasificación exacta y completa de las composiciones líricas.

LECCION XLIII.

Momento histórico en que aparece la Poesía lírica.—Fases sucesivas y fenómenos importantes de su desarrollo.—Desenvolvimiento de este género en la historia.

La Poesía lírica sucede á la épica por una ley biológica fácil de explicar. El espectáculo del mundo exterior atrae primeramente al hombre, le distrae en cierto modo de sí mismo, y no le permite reconcentrarse en su interior y dar vida á la inspiración lírica. Pueblos hay en los cuales apenas es conocido este género, y en todos aparece después de un gran desarrollo épico, y por lo general, inmediatamente antes de un gran desarrollo dramático. En todos los pueblos, el carácter especial de su inspiración artística, su genio propio, sus costumbres, sus ideas, influyen en su desarrollo literario, ora en sentido favorable á la Lírica, ora en sentido favorable á la Epica. En algunos pueblos, lo objetivo domina á lo subjetivo, y son por tanto, predominante épicos; en otros, el fenómeno contrario da por resultado un predominio de la Lírica. Así en Grecia, Roma, y en general en todos los pueblos latinos, el carácter objetivo predomina hasta el punto de observarse tendencias épicas en las mismas composiciones líricas, mientras en Alemania, Inglaterra y demás pueblos germánicos sucede todo lo contrario; teniendo en cuenta, por supuesto, que esta ley dista mucho de ser inflexible, y que por cima de ella está la espontaneidad del espíritu humano.

El género lírico puede considerarse como una derivación del épico, según indicamos en la lección XL. Los primitivos cantos líricos expresaron los sentimientos religiosos y patrió-

ticos de las muchedumbres y se confundieron con los himnos épicos. Poco á poco, el sentimiento individual se fué acentuando, y el poeta cantó por cuenta propia, no sólo los sentimientos de su pueblo, sino los suyos. Desde entónces existió la Lirica con verdadera independencia, y fué particularizándose gradualmente hasta cantar la pura subjetividad.

La Lirica se ha desarrollado al par que el sentimiento de la individualidad, y por eso hemos dicho que su grado de desenvolvimiento no es igual en todos los pueblos. Donde quiera que la personalidad humana no ha tenido el valor que le corresponde y ha estado absorbida por las grandes unidades sociales (la familia en el régimen patriarcal, la casta en el teocrático, la ciudad en las antiguas repúblicas clásicas, la monarquía absoluta en los tiempos modernos); donde quiera que el sentimiento de la unidad y de la igualdad han prevalecido sobre la idea de la libertad individual, el poeta se ha absorbido más ó ménos en la unidad social, y la Lirica ha tenido tendencias objetivas ó épicas. Por eso los pueblos orientales y los greco-latinos no han tenido grandes desarrollos líricos, como los pertenecientes á las razas germánicas, que son las que mayor importancia han dado al principio individual. Por eso tambien, las épocas más propicias para el florecimiento del lirismo son aquellas en que la falta de un ideal universalmente aceptado y la relajacion de los vínculos sociales dan ancho campo á la iniciativa individual. De aquí que el desarrollo del lirismo coincida con las épocas críticas y de transicion, y haya llegado á su más alto punto en la sociedad contemporánea.

Como todos los géneros poéticos, la Lirica aparece confundida en sus orígenes con la Religion y la vida política. Lo primero que canta son las creencias religiosas y las hazañas guerreras de los pueblos. Pero no tarda mucho en unir á estos objetos de su inspiracion los sentimientos eróticos que constituyen siempre su principal alimento (1). La

(1) Podiera muy bien objetarse. contra la teoría que aquí sustentamos, y en virtud de la cual sostenemos que la Epica precede á la Lirica, que, siendo tan natural y primitivo en el hombre el sentimiento

Lírica reflexiva y filosófica, que canta las ideas abstractas y los principios morales, como fruto de una inspiración erudita, es muy posterior á las anteriores, así como la puramente subjetiva, que es propia de épocas muy adelantadas.

En sus comienzos es la Lírica espontáneo-popular. Más tarde se hace reflexiva y erudita, y se divorcia de la inspiración del pueblo; pero nunca tanto como la Epica. La razón es óbvia: los sentimientos que inspiran á este género son comunes á todas las clases sociales, y la única diferencia entre la Lírica popular y la erudita, consiste en el grado de espontaneidad y sencillez con que ambas lo expresan. Hay ocasiones, sin embargo, en que el extremado divorcio entre la inspiración popular y la erudita, hace que ésta se convierta en cortesana y artificiosa, y caiga en la afectación amanerada, en la hinchazón, y en el conceptismo, convirtiendo la expresión del sentimiento lírico en juego retórico, y sustituyendo la manifestación espontánea y natural de los afectos con alambicados conceptos, fórmulas vacías, rebuscados discretos y pomposo follaje de palabras. Tal sucedió en sus últimos tiempos á la poesía provenzal, á la castellana del siglo XV, á la de los últimos reinados de la casa de Austria, y á la poesía francesa del siglo XVIII. En general, este decaimiento de la Lírica coincide con la decadencia de los pueblos, y se debe, no sólo á haberse divorciado por completo de la inspiración popular, sino á haberse agotado todos los ideales que podían darle vida.

erótico ó amoroso, su expresión ha debido ser una de las primeras manifestaciones del Arte poético, y que, por tanto, la Lírica ha debido preceder á la Epica. La objeción, á primera vista, tiene mucha fuerza; pero la pierde si se considera: 1.º, que la experiencia nos dice que en todos los pueblos, los primitivos monumentos poéticos son épicos; 2.º, que en algunos nunca hay un verdadero desarrollo lírico; 3.º, que donde éste existe, las primeras manifestaciones líricas no son cantos eróticos, sino religiosos guerreros, y á veces funerarios; 4.º, que si el instinto sexual es muy antiguo en el hombre, el sentimiento amoroso, fuente verdadera de la inspiración lírico-erótica, no lo es tanto, y requiere cierto grado de cultura y delicadeza de sentimiento que no es muy común en los pueblos primitivos; y 5.º, que la organización de la familia en estos pueblos no suele prestarse mucho al desarrollo del sentimiento lírico erótico.

Con efecto; por más que la Poesía lírica sea subjetiva, nunca se sustrae á las influencias del medio social en que se produce, y siempre refleja las ideas y los sentimientos que en cada época dominan, tanto ó más que la Poesía épica, por ser más flexible que ésta y disfrutar de mayor libertad. El poeta épico sólo expone grandes concepciones sintéticas; pero el lírico puede manifestar las ideas y sentimientos de su época en todos sus aspectos, y hasta en sus menores detalles, y sus obras son, por lo tanto, la más variada y completa expresión del estado social.

Por eso la Lírica refleja fielmente el carácter y las tendencias de los pueblos y amolda siempre su desarrollo al de éstos. Por eso cuando no tiene ideales que cantar, decae, como dejamos dicho; cuando prevalece un sólo ideal, adquiere un carácter objetivo, porque el sentimiento individual del poeta se confunde con el del pueblo; y cuando luchan contrapuestos ideales, y la humanidad atraviesa una crisis suprema (como hoy acontece), se hace subjetiva, porque, aflojados los vínculos sociales y no habiendo un ideal comun, sino muchos ideales parciales y contrapuestos, el poeta tiene que refugiarse en su individualidad.

Las tendencias objetivas de la mayor parte de los pueblos orientales y su especial organización religiosa y social han sido causa de que, excepto en los que pertenecen á la raza semítica ó en los que han sido dominados por el mahometismo, la Poesía lírica no haya alcanzado un gran desarrollo. En la India apenas hay algun vestigio de este género poético; lo más importante que nos ofrece es el poema de *Kalidasa*, titulado *Megha-Dutha* (la nube mensajera). En Asiria se han encontrado algunos himnos religiosos. La literatura china posee bastantes composiciones líricas, así como la japonesa.

Los pueblos semíticos han brillado notablemente en el género lírico. Los árabes han cultivado esta poesía con gran éxito en los siglos medios. La civilización que crearon los primeros califas, y que se extendió por gran parte del Asia y en Europa por España y Sicilia, fué fecunda en grandes poetas líricos, por regla general eróticos y cortesanos. No

ménos inspirados fueron los Hebreos, que aventajan á los árabes en profundidad y alteza de sentimientos. Su musa fué siempre la Religion, unida con la pátria; y en el género religioso-patriótico han dejado monumentos insignes. Los *Salmos*, los *Trenos* ó *Lamentaciones* de *Jeremías* y el *Cantar de los cantares* de *Salomon* son muestras admirables de la elevada inspiracion de aquel pueblo.

En Grecia dominaron las tendencias épicas en la Poesía lírica, y solamente los poetas eróticos y elegiacos se exceptuaron de esta regla. Fué el creador de éste género en aquel país *Terpandro*, inventor de la lira de siete cuerdas y del sistema musical de los griegos, y se distinguieron despues de él: *Pindaro* (n. 521 a. d. J. C.), que cantó las hazafías de los que triunfaban en los juegos públicos, con tendencias tan épicas, que sus obras más son epinicios que cantos líricos; *Tirteo*, célebre por sus poesías patrióticas; *Simónides de Ceos* (560-471 ó 555-466 a. de C.), que cultivó la elegía y el canto heróico; *Anacreonte*, que cantó los placeres sensuales en las composiciones á que se ha dado su nombre, y que es, por tanto, creador de un género poético; *Alceo*, que escribió odas políticas, eróticas y báquicas; la poetisa *Safo*, que cantó la pasion amorosa con acentos verdaderamente líricos, y algunos otros de ménos importancia.

Con tendencias didácticas cultivó en Roma *Horacio* (65-8 a. d. C.), la poesía lírica, distinguiéndose en la oda y la elegía. Más subjetivo que él, *Ovidio* (43 a. d. J. C.-17 d. C.), mostróse verdaderamente lírico en sus *Amores* y en sus *Tristes*. Cultivaron con tendencia erótica y elegiaca este género *Tibulo* (m. 19 a. d. C.), *Catulo* (n. 86 a. d. C.) y *Propertio* (n. 52 a. d. C.).

En la Edad Media, la Lírica se cultivó principalmente por los provenzales, franceses, italianos, catalanes y castellanos en Europa, y por los árabes en Oriente. Además de los numerosos himnos lírico-religiosos compuestos por los grandes poetas eclesiásticos, y de las canciones populares que ofrecen todas las literaturas de aquella edad, los *trovadores*

provenzales, franceses y españoles, cultivaron la Lirica con sentido erótico y cortesano.

Distinguíéronse en Francia, como poetas líricos, *Arnaldo de Malveil*, *Beltran de Born*, *Sordel*, *Beltran de Alamanon*, *Tibaldo de Champaña* (1201-1253), *Cárlos de Orleans* (1391-1465) y *Villon* (n. 1431), Florecieron en Cataluña *Raimundo Lulio* (1235-1315), el infante *D. Pedro de Aragon*, *Ramon Muntaner*, *Ausias March*, *Andreu Fabrer*, *Jordi de San Jordi*, *Jaume Roig* y otros no ménos notables. Brillaron, en Castilla *Don Alonso X el Sábio* (1221-1284), el *Arcipreste de Hita*, *D. Juan II* (1404-1454), *D. Alvaro de Luna*, *Macías*, *Fernan Perez de Guzman*, *Juan de Mena* (1411-1456), el *Marqués de Santillana* (1398-1458), *Jorge Manrique* (1440-1479), sin duda el más lírico de todos, *Villasandino*, *Baena* y otros de ménos importancia. En Italia, el sentimiento lírico se desenvolvió principalmente en sentido erótico y con tendencias clásicas. Hubo, sin embargo, poetas místicos como *San Francisco de Asís* (1182-1226) *Santo Tomás de Aquino* (1227-1274) y *San Buenaventura* (1221-1274). Pero los verdaderos creadores de la lirica italiana (mejor dicho, de la Poesía italiana), son *Dante* y *Petrarca* (1304-1374).

Verificado el Renacimiento, trasformada por completo la cultura europea, é iniciados nuevos rumbos en el Arte, la Poesía lírica va aquiriendo extraordinario desarrollo en los países latinos, y tomando formas artísticas en los germánicos y anglo-sajones. Sin embargo, conserva todavía sus tendencias objetivas, y se inspira, por regla general, en la tradicion clásica. Las formas que imperan en la Lirica en este período, suelen ser hijas de la influencia italiana.

Los cantos religiosos de *Lutero* (1483-1546) inician el movimiento lírico en Alemania, secundado por el poeta popular *Hans Sachs* (1484-1586). Durante el siglo XVII, la poesía alemana se reduce á imitar á franceses é italianos, hasta que en el XVIII, despues de producirse la influencia inglesa, y, merced á los esfuerzos de la escuela de Zurich, fundada por *Bodmer* (1689-1783), adquiere un carácter nacional. *Klopstock*, *Wieland*, *Lessing*, pueden considerarse como

los representantes de este movimiento, dignamente secundado por otros poetas secundarios, entre los cuales se distingue *Burger*.

Inglaterra comenzó su movimiento lírico en el siglo XVI. Sus primeros ensayos están viciados por un culteranismo parecido al de nuestro Góngora, y denominado *eufuismo*. *Lily* fué al creador de éste género bastardo. Los poetas ingleses del siglo XVII no merecen mención especial. En el XVIII, brillaron *Young* (1681-1785), *Gray* (1716-1771), *Burns* (1759-1796), casi todos poetas de tendencias didácticas.

Francia tuvo en los siglos XVI, XVII y XVIII, poetas líricos de gran importancia, sobre todo en la época de Luis XIV. Entre ellos se distinguen *Clemente Marot* (1495-1554), *Ronsard* (1524-1585), *Regnier* (1571-1613), *Malherbe* (1555-1628), verdaderos creadores de la Lirica francesa. Hizose ésta luego galante y cortesana y no adquirió verdadera espontaneidad é inspiracion hasta fines del siglo XVIII. *Voltaire*, *Juan Bautista Rousseau* (1671-1741), *Andrés Chénier* (1762-1794), son los poetas más notables de este período.

Ariosto, *Torcuato Tasso*, *Bembo*, *Lorenzo de Médicis* (1448-1492), *Marini* (1569-1625), que representa en Italia lo que Góngora en España, y algunos otros poetas de escasa importancia, cultivaron en Italia el género lírico, sin dejar ningun monumentos de mérito excelente.

En España la poesía lírica tuvo una época de extraordinaria prosperidad en los siglos XVI y XVII. Inspirándose en el gusto italiano, por lo que á la forma respecta, en la poesía clásica y en la oriental, por lo que toca al fondo, más objetiva que subjetiva, á la vez religiosa, patriótica, erótica y didáctica, la Poesía lírica tuvo entre nosotros notable desarrollo. Iniciado el movimiento por *Boscan* (1500-1543) y *Garcilaso* (1503-1536), siguiéronlo *Hurtado de Mendoza* (1503-1575), *Fray Luis de Leon* (1528-1591), *Francisco de la Torre*, los hermanos *Argensolas*, (Lupercio, 1563-1613, Bartolomé, 1564-1631), *Villegas* (1595-1669), *Herrera* (1534-1597), *Jáuregui* (1570-1650), *Lope de Vega* (1562-1635), *Quevedo* (1580-1645), *Rioja* (1600-1659), *Rodrigo Caro* (n. 1573), y

San Juan de la Cruz y otros no ménos importantes. *Góngora* (1561-1627), corrompió la Poesía lírica creando la escuela culterana, é inició una decadencia lamentable. En el siglo XVIII, nuestros poetas se alimentaron de imitaciones extranjeras y crearon un lirismo artificioso y frío. *Meléndez Valdés* (1754-1817), *Fray Diego Gonzalez* (1733-1794), *Forner* (1756-1793), *Cienfuegos* (1764-1809), *Cadalso* (1741-1782), y los dos *Moratines* (Nicolás, 1797-1780; Leandro, 1760-1828), son los únicos poetas de aquella época dignos de mencion.

En Portugal se distinguieron *Sáa de Miranda* (1494-1558), *Ferreira* (1528-1569), el cantor popular *Bandarra*, *Camoens*, *Faria Sousa* (1590-1649), la poetisa *Violante de Ceo* (1601-1693), *Antonio Diniz da Cruz* (1730-1811), *Francisco Manuel de Nascimento* (1734-1819), y *Barbosa Bocanje* (1736-1805).

El siglo en que la Lírica ha llegado á su apogeo es el XIX. El predominio que en él ha alcanzado el sentimiento individual, la crisis laboriosa que atraviesa, la libertad proclamada en los dominios del Arte, explican cumplidamente este hecho. La Poesía lírica de nuestro siglo es eminentemente subjetiva y reviste los más variados caractéres. Creyente y excéptica, llena á la vez de esperanzas y de abatimientos, oscilando entre opuestos ideales, presa de encontrados sentimientos, filosófica á veces, rindiendo otras apasionado culto á la forma, ni se somete á reglas fijas ni se inspira en un solo ideal. Su tendencia constante es cantar lo humano más que lo divino y enaltecer la naturaleza más que en los pasados tiempos, tratando á la vez de expresar las más íntimas profundidades de la conciencia. Ostenta, por punto general, una espontaneidad que le aproxima á la Lírica popular, y muéstrase muy subjetiva en los pueblos del Norte y con tendencias objetivas en los latinos.

En este siglo se han distinguido en Alemania como poetas líricos *Goethe*, *Schiller*, *Heine*, *Uhland*, *Rukert* (1788-1866), *Koerner* (1791-1813), *Federico Schlegel* (1772-1829), *Chamisso* (1781-1838), *Geibel*, *Lenau* (1802-1850), *Platen* (1796-1835), *Hoffmann de Fallersleben*, *Hartmann*, *Freili-*

grath y otros ménos importantes. Muchos de estos poetas se han dedicado á la poesía patriótica; otros han cantado el amor y la naturaleza; otros son humorísticos, como Heine. El sentido romántico domina en casi todos ellos.

Inglaterra ha tenido en nuestros días un gran florecimiento lírico y ha fundado la escuela excéptica, habiendo cultivado además la romántica y la que recibió el nombre de *Lakista*, que se inspiraba en los encantos de la naturaleza. *Lord Byron*, *Moore* (1780-1832), *Wordsworth*, jefe de los lakistas (1770-1850), *Southey* (1774-1843), *Coleridge* (1770-1834), *Shelly* (1793-1822), *Walter Scott* (1771-1832), *Tennyson*, son los más ilustres representantes de la Lírica inglesa. A ellos puede unirse el norte-americano *Longfellow*.

Fecunda en grandes poetas ha sido también la Francia en el presente siglo, señalándose entre ellos los pertenecientes al movimiento romántico iniciado allí por *Victor Hugo*, uno de los poetas más inspirados, originales y fecundos de nuestros días. *Lamartine* (1790-1869), *Alfredo de Musset* (1810-1857), *Delavigne* (1794-1843), *Béranger* (1780-1857), que ha cultivado la Poesía popular, *Vigny* (1798-1864), *Sainte-Beuve* (1804-1869), *Barbier*, *Coppée* y otros muy notables constituyen una brillante pléyade de ingenios que han levantado á grande altura la Lírica francesa.

También Italia ha tenido un gran florecimiento lírico, inspirado por la idea patriótica, la religión y el amor, y también por un amargo excepticismo subjetivo. Los principales representantes de la Lírica italiana contemporánea son: *Monti* (1754-1828), *Ugo Fóscolo* (1778-1827), *Manzoni* (1784-1872), *Leopardi* (1798-1837), y otros no ménos notables.

Inspirada en los comienzos del siglo por la idea patriótica, imitadora después del excepticismo de Byron, del romanticismo de Víctor Hugo y del subjetivismo alemán, la Poesía lírica se ha desarrollado en nuestros días con notable esplendor en España. El movimiento lírico lo inician *Quintana* (1772-1757), *Arriaza* (1770-1837), *Gallego* (1777-1853) y *Lista* (1775-1848); y lo continúan en varias direcciones, *Espronceda*, *Pastor Díaz* (1811-1863), el *duque de Frias*, *Martínez de la Rosa* (1789-1862), *Tassara*, *Lopez Garcia*, *Monroy*,

Becquer (1836-1870) y otros muy notables que no citamos, porque aun viven entre nosotros.

En Portugal se han distinguido en este siglo *Almeida Garrett*, *Herculano*, *Castillo*, el padre *Macedo* (1761-1831), *Tomás Ribeiro*, *Mendez Leal* y otros muchos muy importantes.

En los países del Norte (Rusia, Polonia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Países Bajos) y en las dos Américas también se ha cultivado con éxito la Poesía lírica, principalmente en nuestro siglo. Inútil es decir también que en todos los países que hemos enumerado, la Lírica popular ha producido innumerables y bellísimos cantos.

LECCION XLIV.

Géneros poéticos.—La Poesía dramática.—Su concepto.—Elementos objetivos y subjetivos que la constituyen.—La representación escénica.—Artes auxiliares de la Poesía dramática.—Caracteres especiales que ésta ofrece por causa de la representación escénica.—Influencia social de la Poesía dramática.—Cuestión acerca de la moral en el teatro.

Si atentamente nos fijamos en los géneros poéticos que llevamos expuestos, no nos será difícil reconocer que ninguno de ellos expresa y representa adecuada y completamente el complejo organismo de la vida humana. No es la vida, con efecto, una serie de hechos externos y objetivos, ni tampoco el desenvolvimiento sucesivo de los estados de la conciencia; no es un mero proceso psicológico ni un proceso exterior y mecánico; no se encierra en la idea y en la pasión, ni sólo en la acción; sino que todos estos elementos se ofrecen unidos indisolublemente en una apretada trama de hechos internó-externos, subjetivo-objetivos y psico-físicos, cuyo enlazado concierto no logran representar completamente, en toda su verdad y con el relieve y la plasticidad necesarias, la Poesía épica ni la Lírica, reducidas: la una á la

narracion del hecho exterior, la otra á la expresion del interior estado de conciencia.

Refiere el poeta épico lo que han hecho los hombres, fijándose más en su accion exterior y objetiva, que en el proceso psicológico que en ella se manifestó; pinta los caracteres de sus personajes por medio de una descripcion, pero no haciéndoles producirse á nuestra vista en todos sus detalles, y considerándolos, más como factores del hecho que canta, que como objetos de un especial estudio; distraéno de la pintura de los afectos, del análisis de los caracteres, de la detallada exposicion del elemento psicológico, la grandeza de los sucesos, el estruendo de la vida exterior; y de esta suerte, asemejándose al historiador, retrata la vida colectiva, pero no la individual, que sólo le interesa en cuanto es elemento activo de aquella; y si presenta en acabada pintura el cuadro de la historia, no logra representar de igual modo el mundo de la conciencia.

Por su parte, el lírico sólo ve en el hecho externo el motivo que le incita á expresar el afecto que aquel despierta ó la idea que inspira; atento á cantar su propia individualidad (aun cuando en ella refleja el sentimiento colectivo), cuidase poco ó nada de expresar la vida social, á tal punto que á veces se encierra en lo puramente subjetivo, cual si para él no hubiera otro mundo que su propia persona; y su obra, por tanto, nunca es la expresion cabal de la vida humana en todos sus elementos.

La accion ó la pasion, lo objetivo ó lo subjetivo, lo colectivo ó lo individual: hé aquí los términos opuestos, y en cierto modo exclusivos y abstractos, en que se mueven la inspiracion épica y la lírica. Es indudable que esto no es la representacion exacta de la vida humana, que hay algo de abstracto, que hay alguna carencia de realidad en la expresion pura de lo objetivo ó lo subjetivo, que no se dan aislados en la vida, y esta circunstancia es causa de que aparezca un género compuesto, superior á los anteriores, que expresa la belleza objetivo-subjetiva, la belleza de la vida humana, en que íntimamente se unen y componen los ante-

riores términos opuestos. Este género es la *Poesía dramática (objetivo-subjetiva)*.

Es, en efecto, la Poesía dramática la *expresion de la belleza objetivo-subjetiva, ó mejor, de la belleza de la vida humana, mediante la representacion de una accion que se manifiesta con todos los caractéres de la realidad*. No expresa, por consiguiente, la Poesía drámatica la belleza objetiva exterior, bien de las ideas, bien de los hechos, en forma expositiva ó narrativa; ni tampoco la belleza interna subjetiva, la belleza psicológica; sino que expresa la belleza de la vida humana en que lo subjetivo y lo objetivo se unen representándola vivamente, poniéndola en accion, no simplemente exponiendo principios, pintando afectos ó narrando hechos, sino presentando ante el público, mediante el concurso de otras artes particulares, el cuadro mismo de la vida en toda su realidad, en todo su esplendor, con toda su viveza. De aquí que sea la Poesía dramática el más real, el más vivo, el más popular tambien de los géneros poéticos.

Hay, pues, en la Poesía dramática elementos objetivos y subjetivos indisolublemente unidos. Siendo el fondo de toda composicion dramática un hecho de la vida humana, hecho que se presenta con los colores de la realidad ante el contemplador y que se realiza en tiempo y espacio, es la Poesía dramática objetiva, por cuanto representa hechos exteriores de la vida humana. Pero en cuanto estos hechos se presentan como el resultado de las ideas y afectos de los sujetos humanos que los realizan, en cuanto bajo la accion exterior, que afecta al sentido, se encuentra la accion interna, psicológica que afecta á la inteligencia, en cuanto la accion dramática aparece como la encarnacion en el hecho del mundo interior de la conciencia, es la Poesía dramática subjetiva (1). Mas como quiera que estas dos fases de la Dramática se unen y compenentran de un modo indisoluble, resultando de su union la belleza compuesta ó dramática, caracterizada por

(1) Lo es, además, porque el poeta expresa en ella sus ideas y sentimientos, por boca de los personajes del drama.

la lucha y oposicion de elementos que constituyen la vida y que es la belleza de la accion, la belleza del movimiento y de la lucha, la belleza humana por excelencia, la suprema belleza artística y literaria, es la Poesía dramática (objetivo-subjetiva) eminentemente compositiva, compleja y sintética.

La lucha, la oposicion, el contraste, constituyen, por tanto, la base de la Poesía dramática (1), siendo por esto sus principales recursos el juego encontrado de los afectos, la oposicion de los caracteres humanos, la lucha constante entre todas las fuerzas y energías de la humana naturaleza. Donde no hay lucha, no hay, por tanto, drama; donde la lucha es más encarnizada, la Poesía dramática encuentra mayores elementos de inspiracion, y hé aquí por qué razon es la Poesía dramática eminentemente humana, y por qué el objeto del drama es siempre el hombre en lucha consigo mismo, con sus semejantes, con la naturaleza y, dadas determinadas concepciones religiosas, con la misma Divinidad. El hombre es, pues, el actor constante del drama, y cuando en éste intervienen actores de otro género (dioses, demonios, génius, etc.), ó intervienen en inmediata relacion con el hombre, ó si por ventura figuran solos en la composicion, revisten al punto los caracteres y manifiestan las cualidades propias de la humanidad. Tan profundamente humano es, en efecto, el drama, que la Divinidad sólo puede intervenir en él á condicion de revestir la humana naturaleza.

Lo que da carácter más especial á la Poesía dramática es la forma que emplea para comunicar al público sus concepciones. No se contenta, en efecto, el poeta dramático con narrar la accion que constituye el asunto de su obra, sino que, apelando al auxilio de otras artes, la representa ante el público con todo el colorido y verdad posibles, de tal suerte, que los hechos en que aquella se desenvuelve, se realicen ante el espectador en las formas ficticias de lo que se llama la *representacion escénica*.

(1) El sentido vulgar considera por esto dramática toda lucha y oposicion que halla en la realidad.

La forma de la obra dramática es siempre el diálogo. La acción no se refiere, sino que se representa. Un arte especial se encarga de hacerlo, presentando á los ojos del espectador, con toda la verdad posible, el hecho dramático. Artistas especiales se encargan de representar los personajes de la obra, interpretando sus sentimientos y caractéres, realizando los actos que el autor les atribuye, y pronunciando las palabras que pone en sus labios. El arte de representar por medio de la palabra y del gesto los personajes ficticios del drama, se denomina *Declamacion* (1), y á él se une, para constituir la representación dramática, el de representar los lugares en que la acción se realiza, vestir adecuadamente á los actores, remedar ciertos fenómenos naturales, etc. Este arte se denomina *escénico* y á él contribuyen la *Pintura*, la *Escultura*, la *Indumentaria*, el *Mueblaje*, etc. La *Música* y el *Bailé* suelen también cooperar á la representación dramática.

Todas estas artes juntas componen el medio de manifestación de la Poesía dramática, la cual, según esto, á la forma conceptiva (acción), á la expositiva (diálogo) y á la expresiva (lenguaje) une otra forma especial manifestativa, que es el complemento de todas estas (la representación escénica). En tal sentido, pudiera decirse que la Poesía dramática constituye un arte especial sintético, producto de la unión de un género poético con varias artes acústicas, plásticas é industriales.

Como es natural, esta condición especialísima de la Poesía dramática le da caractéres muy dignos de tenerse en cuenta, y que la distinguen por completo de todos los restantes géneros poéticos. Estos caractéres son los siguientes:

1.º Presentándose en la Poesía dramática los hechos de la vida humana que constituyen su asunto, no en la forma de un relato hecho por el poeta, sino en la de una viva y

(1) De él forma parte la *Mímica* ó arte de expresar los afectos por medio de la acción y del gesto; el cual puede existir por sí sólo en la *pantomima*, el *baile escénico*, etc.

exacta representacion de los hechos mismos, la Poesía dramática es el más plástico y realista de todos los géneros poéticos y aún de todas las Artes, pues no sólo representa la realidad con toda la verdad que es propia de la Pintura, si no con mucha más, por disponer, no sólo del espacio, sino del tiempo y del movimiento. El Arte escénico (comprendiendo en él, no sólo el drama y su representacion, sino el decorado de la escena), es la más viva y cabal representacion artística de la realidad que puede concebirse, y es, además, como un resúmen de todas las Artes.

2.º Por tal razon, la Poesía dramática, no sólo proporciona á la inteligencia y á la sensibilidad los placeres propios de toda poesia, sino que agrega á ellos un placer especial que afecta principalmente á los sentidos y que se deriva de la representacion escénica, considerada en sí misma y con abstraccion del poema dramático. Este placer se funda en la satisfaccion que á los hombres produce todo lo que sea recordar fielmente la realidad en el terreno del Arte y en el goce causado por la contemplacion de las decoraciones, aparato escénico, etc.; goce tan vivo en las personas incultas, que no pocas veces lo anteponen al producido por la obra dramática, y sólo por experimentarlo acuden al teatro (1). Además, como á la Poesía dramática se unen otras artes, cada una de ellas despierta una emocion estética especial en el público, que si bien no se confunde con la causada por el poema, puede contribuir en gran parte al éxito de éste (2).

(1) Esto explica el éxito de ciertas producciones que sólo tienen de dramáticas el nombre, como las comedias de magia y de espectáculo. En estas representaciones el público experimenta una emocion estética, pero no dramática.

(2) Con efecto; nadie ignora que el éxito de una obra pende muchas veces del acierto con que la interpretan los actores, del lujo y propiedad con que se pone en escena, y de otras circunstancias análogas que revelan la complejidad de la emocion dramática. Tampoco cabe desconocer que el placer estético producido en el público por la declamacion, el decorado, etc., no se confunde con el causado por el drama. Por eso no pocas veces el público aplaude á los actores y á la par desapruueba el poema que éstos interpretan; así como en ciertas obras de espectáculo reserva sus plácemes para el pintor escenógrafo, que es el que realmente le ha hecho gozar.

3.° Esta complejidad de la emoci3n dramática es causa de que el poeta tenga que fijarse en un importantísimo elemento del éxito de su obra. Tal es lo que se llama el *efecto escénico*, esto es, la impresion, espiritual y sensible á la vez, producida juntamente por el poema y por su representacion, y en la cual se reunen el efecto poético y el plástico, pues el drama es á un mismo tiempo un poema y un cuadro. De aquí que muchas obras dramáticas que leidas gustan, desagraden en el teatro, por no haber atendido su autor á esto que puede llamarse efecto plástico ó pictórico del drama.

4.° La circunstancia de representarse la obra dramática ante un público numeroso y heterogéneo que juzga por la impresion del momento, que acude al teatro impulsado por los móviles más diversos y dominado por los más opuestos criterios, que exige del autor todo género de emociones y goces, y que decide inmediatamente el éxito de la obra; el hecho de hacerse la crítica de las producciones dramáticas, no por el juicio sereno y meditado de individuos aislados, sino por una colectividad que juzga en el acto y en el acto falla; la profunda y viva impresion que la obra causa en el ánimo del público congregado para verla representar, y otras circunstancias análogas, derivadas de la especial manera con que las producciones dramáticas son presentadas al público, son causa de que la Poesía dramática sea el más influyente y popular de todos los géneros poéticos, el que ejerce una accion más eficaz é inmediata en el público, y el que mayores influencias recibe tambien de éste.

Si recordamos lo que en repetidas ocasiones hemos dicho (lecciones XXVI, XXVII y XXXI) acerca de la influencia de la la Poesía en el público y de éste en aquella, y tenemos en cuenta la naturaleza especial de la forma en que ante aquel se manifiesta la Dramática, fácil será reconocer la verdad del anterior aserto.

La mayor parte de las composiciones épicas y líricas se confian á la imprenta y son contempladas, no por las colectividades, sino por los individuos aislados.

Leidas en el silencio del gabinete, ó á lo sumo en reducidos círculos, quizá su accion será más profunda que la del

drama, por ser más constante y prestarse más la lectura que la audición á la meditacion y el análisis (aunque tambien las producciones dramáticas se imprimen y leen); pero nunca será tan viva y enérgica como aquella. Un público ávido de sentir y de gozar y sometido á la extraña é inexplicable influencia que ejerce ese singular espíritu de las colectividades que, con ser la suma de los espíritus individuales, suele ofrecer cualidades y energías que en todos éstos, considerados separadamente, no se encuentran, está más dispuesto que los individuos aislados á influir en la produccion artística que á su contemplacion se ofrece y tambien á ser influido por ella. Una representacion viva, gráfica, llena de relieve, de animacion y de verdad, en la cual concurren á causar efecto todo género de artes, es asimismo el medio más eficaz de que la Poesía puede disponer para influir en el ánimo del público. La palabra del poeta, interpretada por el actor, recorre, como corriente eléctrica, todo el teatro, grábese con letras de fuego en la mente y en el corazon de los espectadores y causa en ellos impresion enérgica y profundísima. La idea trascendental, la leccion moral, el sentimiento que en el drama se manifiesten, adquieren, por virtud de la representacion, una fuerza extraordinaria. Encarnados en aquellos personajes, que no son vagas sombras cuyos hechos narra el poeta, sino entidades reales y vivas; en aquella accion que parece una palpitante realidad; moviendo todos los resortes é hiriendo todas las fibras del espectador, estos ideales y sentimientos toman carne y sangre, por decirlo así, y se graban profundamente en el ánimo del público, ayudados por la emocion que penetra en el espíritu y en los sentidos de este. Todo se interesa y conmueve y goza en el espectador de la obra dramática, desde la inteligencia que sigue con afanoso interés la marcha del drama y admira la destreza del autor y analiza los caractéres de los personajes y adivina la idea que el drama encierra, hasta el corazon que rie ó llora, se estremece ó regocija, dócilmente guiado por el poeta; desde la fantasía que se recrea en la contemplacion de la concepcion dramática y en las formas bellísimas de que el artista ha sabi-

do revestirla, hasta el oído que se deleita con los armoniosos versos ó la rotunda prosa de la obra, y la vista que se goza en contemplar las maravillas del aparato escénico.

Emoción tan intensa y universal ha de ser necesariamente fácil camino para que la idea del poeta penetre hasta lo más hondo del alma del espectador.

Pero, de otro lado, el poeta que presenta su obra al público en las condiciones supradichas, no ha de estar ménos dispuesto á dejarse influir por éste. Ganoso de su aplauso, —que es en este género más halagüeño que en ninguno, por ser el poeta dramático el que más y mejor goza de las satisfacciones del triunfo,—no será maravilla que por conseguirlo lo sacrifique todo, siguiendo la conocida máxima de Lope de Vega:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron:
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.

Pero aún sin llegar á este extremo de culpable degradación, es muy difícil que el poeta se sustraiga á las influencias del público y que no se deje imponer las ideas, los sentimientos y hasta las preocupaciones de éste. Y sin embargo, no pocas veces logra imponérsele, trazar á su gusto nuevos senderos y obligarle á adoptar las más peregrinas novedades; pero esto sólo es posible á los verdaderos géneos, únicos que pueden desempeñar la alta misión de innovadores y sobreponerse al modo de ser de las muchedumbres.

Reflejo fiel y expresión exacta del estado social, lo Poesía dramática ejerce, sin embargo, notoria influencia en éste, lo cual no implica contradicción, como lo demostramos al tratar en general de esta recíproca influencia entre el Arte literario y la sociedad (Lección XXVI). Pero la influencia que la Dramática ejerce, ¿puede y debe ser, no sólo educadora, sino moral? ¿Puede también entrañar graves peligros? Hé aquí la cuestión gravísima acerca de la moral

en el teatro, cuestion que podemos resolver fácilmente, recordando enseñanzas que en repetidas ocasiones hemos expuesto.

Negar la influencia moral del teatro fuera cerrar los ojos á la luz. No sólo la revelan los caracteres especiales que á la Dramática distinguen, sino la experiencia nunca desmentida de los siglos. El hecho mismo de que ésta cuestion haya preocupado siempre á las sociedades y á los gobiernos, hasta el punto de ver éstos en el teatro una verdadera institucion social, digna de la proteccion de las leyes, ó tambien una escuela de inmoralidad merecedora de represion enérgica; la opinion casi axiomática de que el teatro es la escuela de las costumbres; los numerosos ejemplos que acreditan la influencia, ora benéfica, ora perniciosa, que en la vida social ha ejercido, prueban cumplidamente la verdad del hecho que nos ocupa. Pero importa determinar hasta dónde se extiende la influencia del teatro y á qué reglas ha de someterse para que sea provechosa.

Conviene afirmar ante todo, que la influencia del teatro, con ser eficaz y profunda, rara vez es inmediata, y nunca consigue resultados por sí sola. El teatro nunca ha moralizado ni desmoralizado á un pueblo; lo que ha hecho ha sido contribuir á este resultado en colaboracion con otras fuerzas sociales. La Poesía dramática, como todo arte, no crea ideales, sino formas del ideal; y en tal sentido, de la idea moral ó inmoral que lleva á la escena, no es directamente responsable, porque no es su autora. Cuando el poeta lleva á la escena una idea cualquiera, es porque esta idea vive ya en la sociedad; pero no porque la haya creado él. Es más; puede asegurarse que si el teatro es inmoral, es porque la sociedad participa de esta inmoralidad, pues en la escena no se produce ni acepta lo que en la sociedad no existe ni es aceptado. En tal sentido, no es el teatro el que desmoraliza la sociedad, sino ésta la que corrompe á aquél.

Además, por grande que sea la ilusion que la obra dramática produzca en el público, éste nunca olvida que lo que contempla es una ficcion; lo cual basta para que la influencia de la obra no sea tan inmediata y decisiva como se pien-

sa: fuera candidez insigne imaginar que el tremendo castigo que en la escena recae sobre el culpable, puede aterrar á los que se hallan en el teatro. Si los hechos reales de este género no bastan á retraerlos de sus malos hábitos, ¿que podrán hacer las ficciones escénicas? La accion moralizadora del teatro es indirecta y lenta; nunca tan decisiva como creen los que ven en él una escuela de las costumbres, en el estricto sentido de la palabra. Quizá la eficacia de la ficcion dramática, es, en cambio, mayor cuando se trata de desmoralizar; porque el instinto perverso del hombre es de tal naturaleza, que áun siendo ficticio le causa deleite todo lo que pueda halagar sus malas pasiones.

Ahora bien; ¿está obligado el poeta dramático á encerrar en su obra una enseñanza moral? ¿Es el teatro un simple medio de educar á las muchedumbres en sanos principios y á fin tan alto debe sacrificarse todo? Repetidas veces hemos manifestado nuestra opinion acerca de este punto, refiriéndonos al Arte en general, y lo que entónces hemos dicho decimos ahora.

La Poesía dramática, como toda poesía, no tiene otro fin primero é inmediato que la realizacion de la belleza, y con llevarlo á cabo ha hecho todo lo que se le puede exigir. Pero si á este fin acompaña un fin moral; si además de realizar lo bello, realiza lo bueno la obra dramática; si no sólo deleita, sino que enseña y moraliza, la obra ha adquirido una perfeccion más y será digna de mayor encomio. Teniendo en cuenta el extraordinario valor social y la gran influencia de este género poético, es indudable que la realizacion de un fin moral será en él condicion más estimable todavía que lo es en otros géneros, y que la existencia de esta condicion aumentará notablemente la importancia social (ya que no el valor estético) de la produccion dramática.

Cierto es tambien que por las condiciones especiales de este género, por dirigirse á un público más numeroso y complejo que el que ha de contemplar y juzgar otras producciones, y por ser más peligrosa su influencia, el poeta dramático, si no está obligado á moralizar, lo está indudablemente á no hacer lo contrario.

No habrá, por cierto, de sujetar los vuelos de su inspiración á los nimios preceptos morales que algunos quisieran imponerle, absteniéndose de presentar en escena el mal ó desenlazando todos sus dramas (contra lo que enseña no pocas veces la experiencia) con el consabido triunfo de la virtud y castigo del crimen, lo cual fuera tanto como hacer imposible la tragedia; no deberá convertirse en predicador y esmaltar sus obras con soporíferos sermones; no habrá de reducirse á presentar en la escena virtudes incoloras sin carácter dramático; podrá, por el contrario, llevar á las tablas el mal en todas sus manifestaciones y aún darle el triunfo al desenlazar su drama; pero estará obligado á no enaltecerlo y darle tan simpáticos colores, que aparezca preferible á la virtud; si lo presenta triunfante, será de tal suerte que su victoria inspire más horror que inspiraría su castigo; si le da carácter estético, cuidará de que la belleza no resida en el mal mismo, sino en cualidades buenas que lo acompañen; y siempre se abstendrá de recrearse en la exhibición de lo repulsivo, de lo bajo y de lo torpe. Convertir el teatro en cátedra de deshonestidad y desvergüenza; buscar el aplauso halagando los más groseros instintos del público; sacar á la escena los aspectos más torpes de la naturaleza humana, es prostituir el Arte sin prestar servicio alguno á la belleza, que nunca se avino con la inmoralidad grosera y repugnante, ni tiene nada de comun con las bajas manifestaciones de la sensualidad.

LECCION XLV.

Elementos del poema dramático.—Su fondo ó pensamiento.—De la trascendencia del pensamiento dramático.—Distincion entre el pensamiento dramático y la accion.—Asuntos en que puede inspirarse la Poesia dramática.—Del realismo y del idealismo en el teatro.—Del interés y del efecto en las producciones dramáticas.

Del concepto de la Poesía dramática expuesto en la leccion anterior, se desprende que el poema dramático ha de encerrar siempre una accion humana, desarrollada en forma de diálogo. Infiérese de aquí que el poeta no manifiesta directamente en estas producciones sus ideas y sentimientos, y que su personalidad desaparece en ellas aún más que en los poemas épicos, pues ni siquiera es narrador de la accion que constituye su obra.

Esto no es obstáculo, sin embargo, para que el poeta dramático pueda expresar un determinado pensamiento en su obra. Lejos de ser así, la mayor parte de las producciones dramáticas entrañan una concepcion moral, un pensamiento trascendental que se manifiesta en la misma accion. Este pensamiento constituye en tales casos el fondo de la obra, pues la accion, argumento ó asunto de ésta es en realidad su forma imaginativa, la creacion fantástica en que el poeta encarna su pensamiento (1).

En lo que puede llamarse fondo, idea ó pensamiento del poema dramático, hay que distinguir diversos elementos. Cabe, con efecto, que la idea ó concepcion del drama se reduzca al conflicto de pasiones, ideas, intereses, etc., que éste ha de contener, ó se extienda á la concepcion de una tésis moral que el autor se proponga demostrar por medio de

(1) No hay que olvidar que en todo poema dramático hay cuatro formas: la accion, el diálogo, el lenguaje y la representacion escénica.

su obra; ó lo que es igual, el pensamiento encerrado en una produccion escénica puede ser simplemente dramático, ó á la vez dramático y filosófico ó moral. Si el poeta sólo se propone desarrollar un conflicto entre encontrados sentimientos (como el que determinó el acto heróico de Guzman el Bueno), si sólo se fija en la fuerza dramática de un hecho ó de un carácter, en su obra no habrá otra cosa que un pensamiento dramático representado en una accion; pero si quiere probar, por ejemplo, que la vida es un sueño ó que la desconfianza de la justicia divina conduce á la perdicion del alma, imaginará una accion dramática, que sea como la prueba práctica y viviente de estas ideas, y producirá una obra como *La Vida es Sueño*, de Calderon, ó *El Condenado por desconfiado*, de Tirso, en la cual el pensamiento dramático estará indisolublemente unido á una idea moral ó filosófica. En este caso el drama tendrá trascendencia y á su valor estético añadirá un especialísimo valor moral.

No s requisito indispensable (aunque sí perfeccion señalada) del poema dramático esta dualidad de pensamientos. El Arte dramático no está obligado á ser trascendental ni docente. Quanto hemos dicho en otra ocasion acerca del Arte docente puede aplicarse á la Poesía dramática. Lo que importa es que el poema dramático sea bello, interese y conmueva, aunque no tenga trascendencia alguna; pero tampoco ha de negarse que si la tiene habrá ganado mucho bajo el punto de vista de su influencia y de su importancia social.

Cuando al pensamiento dramático acompaña una concepcion moral, lo más frecuente es que ésta preceda á aquél en el espíritu del poeta, y que la accion no sea otra cosa que la demostracion de una tésis concebida *a priori*. Conveniria, sin embargo, que no sucediese así; porque es fácil en tal caso, que accion, caractéres, diálogo, cuantos elementos hay en el poema, se sacrifiquen por el autor á la idea que intenta demostrar, y que la obra pierda en espontaneidad, verosimilitud y fuerza dramática cuanto gane en importancia moral ó filosófica. Lo apetecible y recomendable en esto es que el poeta, sin atenerse directamente al aspecto trascendental de su poema, conciba ante todo un pensamiento

dramático, que no sea la traduccion fiel de un ideal preconcebido, el cual en todo caso no ha de preceder, sino seguir á la accion dramática, deduciéndose de ella sencilla y naturalmente. Los dramas no deben escribirse *ad probandum*; la idea moral que encierren no ha de ser idea-madre que los engendre, sino consecuencia que de ellos se derive. Y es tanto más digno de tenerse en cuenta lo que aquí decimos, cuanto que lo que á la mayoría de las gentes interesa en un drama, no es su pensamiento filosófico, sino su accion, en la cual, despues de todo, es donde reside la principal belleza de la obra.

La accion no es el pensamiento dramático, sino la forma en que éste se encarna, el procesó en que se desenvolve. En la accion comienza la verdadera creacion artistica, pues el pensamiento (sea puramente dramático ó dramático-filosófico) está dado de antemano en la realidad. El poeta, con efecto, al elegir el asunto ó argumento de su obra, al concebir el pensamiento dramático, no hace otra cosa que buscar en la realidad (efectiva ó posible) hechos y personajes que se presten para ser llevados á la escena, ó escojer en la Ciencia, en la Religion, etc., ideales, problemas, pensamientos que puedan constituir la tésis, el fondo de una obra dramática. En todo esto hay una eleccion, que puede ser intuitiva ó reflexiva, provenir de la contemplacion de un hecho que inspira al poeta un pensamiento dramático ó de una meditacion atenta sobre los problemas que puede plantear; pero no hay una verdadera creacion artistica. Esta sólo comienza cuando el poeta encarna su pensamiento en una accion, cuando imagina sucesos y personajes, en suma, cuando crea formas fantásticas para manifestar su pensamiento. De esta distincion entre la accion y el pensamiento del drama se desprende una consecuencia, á cada paso comprobada en la práctica, á saber: que puede haber en una produccion dramática un admirable, bellísimo y trascendental pensamiento reflejado en una accion defectuosa, en cuyo caso la bondad del primero no basta para salvar la obra; ó por el contrario, puede una accion encerrar un pensamiento de valor escaso, y no obstante, agradar la produccion merced á los

méritos de la primera. En la Dramática, como en todos los géneros poéticos, la forma puede excusar las faltas de la idea; ésta, en cambio, rara vez es suficiente para disimular las imperfecciones de aquella cuando son graves.

Como en la lección anterior hemos indicado, el asunto constante de la Poesía dramática es la vida humana en su doble aspecto interno-externo, psicológico-histórico. Pero con decir esto no se dice todo lo necesario, pues importa saber cómo ha de representar la vida humana el poeta dramático, á qué reglas debe someterse para elegir el asunto de sus obras.

Hay que tener en cuenta, ante todo, que en la vida humana lo que constituye el asunto propio de la Poesía dramática es la oposición, la lucha, los conflictos ocasionados por el choque de las ideas, pasiones é intereses de los individuos, lo cual no es toda la vida, aunque sí su parte más principal é interesante. A esto hay que añadir que tampoco son verdadero asunto de la Dramática las grandes luchas de la historia, los hechos de la vida colectiva, sino más bien los de la vida individual. El drama de la historia es asunto de la Poesía épica; el drama de los individuos lo es de la Dramática.

La principal fuente de inspiración de la Dramática es la pasión. Los conflictos, las luchas, los contrastes, los varios sucesos, trágicos ó cómicos, dolorosos ó risibles, de que la pasión es causa, son los verdaderos resortes de este género. Ciertamente que en las grandes luchas de pueblos contra pueblos, de ideales contra ideales, de civilizaciones contra civilizaciones, hay extraordinaria belleza y verdadera sublimidad en ocasiones; pero estos dramas de la historia, como los que la naturaleza ofrece, antes se prestan á la inspiración épica que á la dramática. El interés palpitante, la emoción profunda que la obra escénica ha de despertar en el público, no suelen ser el resultado de la contemplación de luchas tales. Ante la magnitud de las fuerzas que en ellas toman parte, ante la grandeza misma del hecho, los individuos desaparecen en cierto modo y con ellos el elemento subjetivo, propio de la Dramática. El hecho épico más asombra que conmue-

ve; el hecho dramático lleva consigo interés palpitante, producido por el espectáculo de las pasiones individuales trabadas en apretado conflicto. Seguir paso á paso el desarrollo de estas pasiones y de los sucesos que su choque crea; interesarse por la suerte de los personajes; llorar ó reír con ellos; llegar con el espíritu anhelante al temido ó deseado desenlace y con él regocijarse ó sentirse penetrado de horror y conmiseración: hé aquí los goces del que contempla la representación de una obra dramática. ¿Qué hay de común entre esto y la marcha solemne y majestuosa de la acción épica, en que el individuo, ó es factor oscuro de una fuerza colectiva, ó, á lo sumo, personificación portentosa de esta fuerza?

Así es que, aun cuando el poeta dramático se inspire en la historia, busca en ella, no el drama colectivo que interesa al épico, sino los dramas individuales que en él pueden encerrarse. Julio César inspiraría á un poeta épico un gran poema en que sólo se hallaran portentosas narraciones de grandes batallas; un dramático, por el contrario, se fijaría en su muerte para pintar el terrible conflicto librado en el alma de su matador Bruto entre el amor filial y el fanatismo republicano.

Por eso los dramas en que no hay verdadera lucha de pasiones individuales, en que sólo se trata de representar los grandes hechos de la historia, ni ofrecen verdadero interés dramático, ni son otra cosa que epopeyas escritas en diálogo. Por eso también, en los dramas históricos, lo que al público interesa principalmente son las pasiones de los personajes más que los hechos que realizan, á ménos que por circunstancias especiales (en los dramas patrióticos, por ejemplo), éstos puedan despertar un interés que siempre tiene que ser robustecido, sin embargo, por una acción de carácter individual.

La base de toda concepción dramática, por tanto, ha de ser un interesante conflicto de pasiones individuales (1), y

(1) Podrá objetarse á esto que hay dramas en que el conflicto se produce entre ideas ó intereses. Es cierto; mas para que el conflicto

la primera regla á que ha de sujetarse el poeta al elegir asunto, es que éste pueda encerrar un conflicto de este género; lo cual no es tan fácil y sencillo como á primera vista parece, pues ni en todos los hechos de la vida se hallan semejantes conflictos, ni éstos poseen siempre la fuerza y los intereses que son necesarios para el caso.

Es muy frecuente, sin embargo, en los autores incurrir en lamentables equivocaciones al elegir asunto, por la errónea idea de que todos los hechos y personajes importantes son materia apropiable para una acción dramática, confundiendo así los asuntos dramáticos con los épicos. Sobre todo en los poetas que se inspiran en la historia, este error es frecuentísimo, y no pocas veces sacan á las tablas personajes históricos de gran importancia, pero que no se prestan á ser protagonistas de una concepción dramática. Dar reglas para evitar estas equivocaciones es punto ménos que imposible; puede decirse, sin embargo, que todo hecho histórico que no entrañe un interesante conflicto de pasiones individuales, y todo personaje de igual género que no haya sostenido luchas poderosas con los demás hombres, ó en cuya conciencia no se hayan trabado combates importantes, no son adecuados para la escena. Así, los caracteres estáticos y contemplativos, los espíritus inflexibles que sin vacilación caminan á un fin ó sin obstáculo lo alcanzan, las almas puras en que jamás ha tenido entrada el mal, son tan inadecuados para la escena, como los hechos heroicos y extraordinarios que no han dado lugar á verdaderas luchas de pasiones. Importa notar además, por lo que á los hechos históricos atañe, que cuanto más grandiosos sean, ménos condiciones dramáticas tienen, por la dificultad de encerrarlos en los límites de un drama.

Los hechos y personajes extra-humanos tampoco son adecuados á la índole del poema dramático. Las composiciones alegóricas en que toman parte seres sobrenaturales ó figu-

sea dramático, esos intereses ó ideas han de tener la fuerza suficiente para suscitar verdaderas pasiones en los personajes.

ras simbólicas y abstractas, en realidad más son épicas que dramáticas, y la intervencion de lo divino en el drama siempre ofrece serias dificultades, por ser necesario revestirlo de caracteres humanos que no le cuadran y que, en cierto modo, lo desfiguran y profanan. Sólo como recurso, y con gran parsimonia, puede lo sobrenatural utilizarse en el teatro; pero si el drama religioso ó fantástico ha de ser interesante, habrá de fundarse necesariamente en pasiones humanas (1). Tanto es así, que cuando á la escena se han llevado personajes sobrenaturales, siempre se les ha presentado con aspecto humano, como se observa en las tragedias griegas y en los dramas religiosos y fantásticos de la época moderna.

El poeta dramático debe inspirarse constantemente en la realidad. Ya hemos dicho en la leccion anterior, que la Dramática es el más realista de los géneros poéticos, y no puede ménos de serlo. Un arte que apela á todo linaje de recursos para presentar sus producciones con toda la verdad posible y que no se contenta con referir los hechos, sino que los representa viva y plásticamente ante el espectador; un arte que se inspira en la vida humana y reproduce sus hechos, sus dolores, sus ridiculeces, con la mira de deleitar al espectador y tambien con la de proporcionarle útiles y moralizadoras enseñanzas, no puede ménos de ser acabada y exacta representacion de la realidad. Si no lo fuera no cumpliria con sus fines; no interesaria, porque sólo se interesa el hombre por caracteres verdaderos, por sucesos verosímiles y por pasiones que quepan en lo humano; por la misma razon no conmoveria tampoco y sus propósitos moralizadores no se realizarian, porque no puede ser eficaz una leccion moral fundada en hechos imposibles.

(1) La dramaturgia religiosa de todos los tiempos muestra la verdad de lo que aqui decimos. Las composiciones dramático-religiosas dignas de este nombre (*La devocion de la Cruz* y el *Mágico prodigioso* de Calderon, por ejemplo), siempre se han basado en pasiones humanas. Cuando así no ha sucedido, ó el drama se ha convertido en poema (los *Autos sacramentales*) ó ha incurrido en las mayores extravagancias y profanaciones.

Cuanto hemos dicho en el tratado de la belleza acerca del realismo y del idealismo en el Arte, puede aplicarse á la Dramática, teniendo en cuenta que por las razones dichas, en este género predomina siempre (ó al ménos debe predominar) el elemento realista. La primera condicion de un drama es que los hechos que desarrolle sean verosímiles, que las pasiones que en él se manifiestan se den en lo humano, que los personajes piensen y sientan, obren y hablen como todos los hombres. La verosimilitud (no sólo material, sino moral) es, pues, cualidad indispensable de toda produccion dramática.

¿Quiere decir esto que el poeta dramático haya de renunciar á toda inventiva y copiar servilmente y sin idealizacion alguna la realidad? Ninguna crítico sério ha sostenido jamás semejante cosa. Libre es el poeta de concebir argumentos y representar hechos que nunca fueron efectivos, con tal de que sean posibles; pero obligado está asimismo á elegir dentro de los hechos y personajes reales aquellos que mayor belleza y mayores condiciones dramáticas ofrezcan, á prescindir de lo feo y lo repugnante ó admitirlo sólo como sombra de su cuadro, á embellecer la realidad por los procedimientos expuestos en otras ocasiones, ora aumentando sus bellezas, ora oscureciendo y dejando en la sombra sus imperfecciones, ora reuniendo en un tipo ideal todo género de excelencias; pero nunca ha de olvidar que su modelo es la humanidad con su mezcla de vicios y virtudes, de bellezas y deformidades, de grandezas y pequeñeces, y que no ha de reproducirla tal como debiera ser, sino tal como es, dando, sin duda, el predominio á lo bello y á lo perfecto, pero dando tambien su lugar á lo imperfecto, aunque deteniendo su pintura en los límites que lo separan de lo horrible, lo torpe y lo repugnante (1).

(1) Señalar este límite corresponde al buen gusto y sentido dramático del poeta, y no á la crítica que sólo puede dar en este punto reglas muy generales. Es indudable, sin embargo, que no todo lo real cabe en el teatro. La realidad ofrece á cada paso hechos y caracteres individuales repugnantes, que no deben llevarse á la escena, so pena de excitar el horror y el disgusto de los espectadores. Ciertas pasiones

Copiar servilmente, sin regla ni criterio, todo lo real, sea ó no bello, sea ó no dramático, ó por el contrario, forjar una humanidad y una historia fantásticas, por ceder á las sugerencias de un exajerado idealismo, son dos errores igualmente graves y de que debe apartarse el poeta dramático. La naturaleza embellecida, la verdad idealizada, la realidad libremente imitada por el génio, hé aquí lo que debe constituir la fuente de inspiracion de la poesía dramática.

La vida real ofrece de suyo sobrados incidentes bellós y dramáticos para que esta limitacion no sea verdadero obstáculo á la libre iniciativa del poeta. El dramático que para interesar y conmover al público necesita prescindir en absoluto de lo racional y verosímil y forjar á su capricho hechos y personajes que ni existen ni pueden existir, dista mucho de ser un verdadero génio. El secreto del Arte es causar la emocion que á la belleza ideal acompaña sin traspasar los límites de la realidad.

Al escoger su asunto el poeta dramático, no ha de contentarse con que sea real, sino que debe aspirar á que sea interesante y conmovedor. Preciso es para esto que la concepcion dramática entrañe un conflicto de tal naturaleza que excite poderosamente el ánimo del espectador, suspendiendo su atencion, conmoviendo su sensibilidad y cauti-

torpes y repulsivas, ciertas deformidades físicas y morales, ciertos hechos horribles ó asquerosos, no deben presentarse en el teatro. No era esta la opinion del romanticismo que lo admitia todo, con tal de que fuera característico, ni del realismo moderno, que se cree obligado á reproducir únicamente todas las impurezas y fealdades de la realidad. Pero ambas escuelas incurren de igual modo en el error. Escoger dentro de lo real lo más bello, ó atenuar sus deformidades, dejándolas en la sombra en cierta manera, no es caer en el idealismo ni desconocer los fueros de la verdad. No está obligado el pintor á tomar por asunto de su cuadro un harapiento y asqueroso mendigo, y no lo está tampoco el poeta dramático á representar los vicios infames de cobardes rateros ó rameras inmundas. Ni se le priva tampoco de llevar á las tablas el mal en todas sus formas; pero ha de elegir para ello el mal que ofrezca elementos dramáticos. Schiller creó un maravilloso drama, pintando hazañas de bandidos, pero buen cuidado tuvo de que el protagonista de aquel no fuera un bandolero feroz y vulgar, sino un carácter verdaderamente bello. Otro tanto puede decirse de lo feo. Lo es, sin duda, el *Caliban* de Shakespeare, pero ¿puede confundirse, por ejemplo, con el asqueroso *Han de Islandia* de Víctor Hugo?

vando su fantasía. La verdad con que esté pintada en el drama la naturaleza humana, la fuerza de las pasiones, el colorido de los sucesos, el movimiento de la acción, la importancia del problema psicológico ó social que ésta encierre, son los elementos que principalmente contribuyen á que el drama sea conmovedor é interesante. Cuando merced al concertado juego de todos ellos, se produce en el público la mezcla singular de emoción y sorpresa que se llama *efecto dramático*, la obra habrá realizado el sumo grado de la perfección artística. Pero este efecto no ha de ser el único objetivo del poeta, ni á él ha de sacrificarlo todo, incluso los principios del Arte. El efecto se consigue á veces fácilmente á fuerza de inverosimilitudes y absurdos; pero este efecto arrancado á la sorpresa y á la irreflexión del público, nunca es legítimo. Lograr el efecto sin mengua de la belleza y de la verdad, es el privilegio del génio y la cima de la perfección.

Importa mucho que al buscar el efecto y el interés no pierda de vista el poeta el carácter estético de su obra. La emoción que ésta ha de producir debe ser siempre estética, esto es, nacer ante todo de la contemplación de lo bello, y á esta emoción han de subordinarse todas las demás que la acompañen (la risa, el llanto, el terror, etc). Si el poeta quiere que el público se regocije y ria, no ha de ofrecerle torpes bufonadas, sino bellas y decorosas manifestaciones de lo cómico artístico; si intenta arrancarle lágrimas, no ha de conseguirlo con afeminadas sensiblerías; si se propone excitar el terror trágico, no ha de confundir la emoción del alma con la de los nervios y presentar horribles y repugnantes espectáculos que causen más daño y espanto que deleite. La barrera que separa el efecto é interés legítimos dentro del Arte, de los que no lo son, se muestra fácilmente en Shakespeare. En *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*, el terror trágico llega á su colmo, sin traspasar los límites del Arte; en cambio, las horribles y repugnantes escenas de *Tito Andronico* (1) chocan con los preceptos artísticos y son la nega-

(1) Hay dudas muy fundadas de que este drama sea de Shakespeare.

cion de lo bello. Interesar al público con los lances inverosímiles de una accion intrincada y laberíntica; causarle efecto con torpes bufonadas ó sangrientos y horrosos espectáculos son, pues, verdaderos pecados contra el Arte (1).

La prinioipal y más legítima fuente de interés y de emocion en el género que estudiamos es, sin duda, la fuerza del conflicto dramático, sea trágico ó cómico. El interés y el efecto que residen solamente en los variados lances de la accion, son notoriamente inferiores á los que se fundan en el íntimo drama que se desenvuelve en la conciencia de los personajes, y de que es traduccion el drama exterior. En los grandes autores trágicos y cómicos siempre se observa que no tanto atienden á la complicacion de la accion, como á la fuerza dramática del conflicto morai, logrando no pocas veces interesar y conmover profundamente con una accion en extremo sencilla. El poeta dramático debe, con efecto, fiar más en el corazon que en la fantasía de los espectadores; que no hay emocion profunda ni efecto duradero si

(1) Faltando á esta regla, la emocion producida por el drama no seria estética, y la representacion no causaria verdadero placer á los espectadores. Gran número de hechos presentados en el teatro y que allí se contemplan con deleite, en la realidad producirian lo contrario; y esto no sólo acontece en la Dramática, sino en todas las Artes. La muerte violenta siempre horroriza y entristece; pero representada por la Pintura, la Epica ó la Dramática, puede ser origen del goce estético. Y no sólo lo es porque el contemplador sabe que lo que ve es una ficcion, sino porque el artista lo representa idealizándolo, esto es, despojándolo del horror que en realidad ofrece. Pero si el artista no hace eso, si representa un asesinato ó un suicidio en toda su verdad; si ofrece al público el espectáculo de la dolorosa y prolongada agonía de un personaje, ó un suplicio horrible, ó cosa semejante, á la emocion estética sustituyen el disgusto y la repugnancia; y lo mismo puede decirse de lo cómico. Si el Arte fuera una copia servil y fotográfica de la realidad, si no hubiera en él idealizacion alguna, la emocion estética no existiria. Para que exista, es menester que el artista sepa hasta dónde debe llegar en la reproduccion de los objetos reales, y cuál es el trabajo de idealizacion á que debe someterlos. La Dramática moderna ha olvidado esto con frecuencia, ofreciendo al público la imágen de los más torpes aspectos de la naturaleza humana y de los más horribles espectáculos, y alegando en pro de tales desaciertos el uso de una libertad que dista mucho de ser absoluta y que ha de someterse necesariamente á los preceptos de la Estética y del buen gusto.

de aquél no arrancan. Y debe, sobre todo, cuidar de que la verdad con que estén pintados los caracteres y la situación de los personajes sea tal, que por ellos se interese el espectador; pues no hay medio más seguro de excitar el interés y conseguir el efecto, que identificar al público con los personajes del drama, y esto sólo se consigue haciendo que en cada uno de éstos vea aquel el eco de su propio sentimiento. O lo que es igual, no hay producción dramática interesante y conmovedora sino es profundamente humana y verdadera, sino es una realidad viva y palpitante, iluminada por los resplandores de la inspiración poética y penetrada por aquel caluroso y simpático sentimiento que siempre halla eco en el corazón de los espectadores.

LECCION XLVI.

Elementos del poema dramático.—La acción.—Sus condiciones.—Los personajes.—Plan del poema dramático.—El diálogo, el estilo, el lenguaje y la versificación en el poema dramático.

La concepción dramática no tiene, como hemos dicho, más forma que la acción, es decir, la serie de sucesos en que se desarrolla un conflicto de pasiones (y de ideas é intereses exaltados hasta la pasión) planteado entre los personajes imaginarios que el poeta concibe. La base de la acción dramática es el conflicto moral, y aquella ha de aparecer, por tanto, no como una serie de hechos puramente externos, y en cierto modo extraños á los personajes, sino como el resultado lógico y necesario de las pasiones, ideas y propósitos de éstos. El elemento psicológico y el histórico han de caminar siempre juntos en ella, siendo el segundo el resultado, la consecuencia, la encarnación material del primero, y concertándose ambos de tal suerte que ni la acción predomine hasta el punto de ahogar todo elemento psicológico, ni éste oscurezca por completo la necesaria objeti-

vidad del drama, que siempre ha de ser objetivo-subjetivo. Cuando así no sucede, cuando circunstancias completamente ajenas á la voluntad de los personajes determinan la marcha y desenlace de la accion, el drama se convierte, en cierto sentido, en composicion épica. Tal sucedió en el teatro griego, donde la idea de la fatalidad privó de verdadero carácter dramático á la tragedia, y tal acontece en todas las producciones escénicas en que interviene lo maravilloso. El único agente de la accion dramática ha de ser, por tanto, la voluntad humana (1).

Con arreglo á lo indicado en la leccion anterior, la accion dramática ha de ser *verosimil, interesante y conmovedora*.

La verosimilitud de la accion dramática es condicion que se deriva de la necesidad de que ésta se conforme con lo real. Pero la realidad exigida al drama no va más allá de lo posible, esto es, no se requiere que los hechos representados en aquel hayan acaecido efectivamemente, ni que los personajes que en él toman parte hayan existido, sino que sea posible lo uno y lo otro. La verosimilitud es absoluta ó relativa. La absoluta consiste en la conformidad de la accion con las condiciones de la vida humana, y se cumple con que tanto las ideas y los afectos de los personajes, como sus hechos, estén dentro de lo posible, esto es, no contraríen las condiciones de nuestra naturaleza. La verosimilitud relativa consiste en que además de ser verosimil la accion considerada en sí misma y sin relacion á condiciones históricas, lo sea tambien en esta relacion, conformándose con las condiciones de la época y la lugar en que se verifique, pues

(1) No quiere decir esto que la voluntad humana haya de ser siempre consciente y libre en el drama, y que todo lo que en este se realice sea previsto y determinado por los personajes. Lo que queremos decir, es que no han de ser agentes de la accion dramática fuerzas extrahumanas, como la naturaleza ó los seres trascendentales. Que por un conjunto singular de circunstancias resulte realizado todo lo contrario de lo que quieren los personajes, importa poco, siempre que estas circunstancias sean devidas á fuerzas humanas. Lo que no es dramático es que la accion se resuelva por la intervencion de una fuerza natural ó sobrenatural, extraña al hombre.

no basta que el hecho sea posible en lo general humano, sino también en lo histórico-temporal; no basta que conforme con las condiciones generales de la naturaleza humana, sino con las peculiares de cada siglo y pueblo. Puede haber, en efecto, ideas, pasiones, hechos que, sin repugnar á la naturaleza humana, repugnen á las condiciones de un pueblo determinado y esto es precisamente lo que hay que evitar. Cuando, conservándose la verosimilitud absoluta, se olvida la relativa, es fácil incurrir en *anacronismos* de tiempo ó de espacio. Cométese anacronismo de tiempo, cuando se atribuyen á los personajes de una época determinadas ideas, sentimientos ó hechos propios de otra muy distinta, y anacronismo de espacio, cuando se atribuye á un pueblo ó raza lo que es propio de otro diferente, é impropio de él. Estos anacronismos pueden cometerse en lo principal como en lo accesorio, en las ideas y afectos más íntimos como en las costumbres ménos importantes, en la acción misma como en sus detalles, en el Arte dramático como en sus auxiliares; por ejemplo, en las decoraciones, trajes, muebles, etc. (1). La verosimilitud absoluta debe, pues, ir acompañada de la relativa y ésta de aquella. Ambas son indispensables, si bien la primera es más esencial aún que la segunda.

La verosimilitud no ha de limitarse á que los hechos sean posibles, sino que requiere, además, que su enlace y desa-

(1) Por lo que respecta á estas circunstancias exteriores de la representación dramática, más que verosimilitud se exige verdad. Libre es, en efecto, el poeta para imaginar á su antojo hechos y personajes dentro de lo posible; más no para alterar todas las condiciones de lugar y tiempo en que se produce la acción. Por eso el poeta dramático está obligado á poseer una cultura nada vulgar en ciencias históricas para no incurrir en el error que cometieron la mayor parte de los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, atribuyendo, por ejemplo, á personajes griegos y romanos, ideas sentimientos y costumbres de la época en que dichos dramaturgos escribían, y llevando su desconocimiento de la historia, y aún de la geografía, hasta los más lamentables extremos. Cuando, léjos de conducirse así, el poeta se amolda escrupulosamente en estas materias á los datos históricos, en su obra hay propiedad, color local y carácter de época, cualidades todas muy recomendables.

rollo sea natural y lógico, pues una serie de hechos posibles, ligados entre sí de un modo absurdo, no constituye una acción verosímil. El espectador no tolera que en el drama se falte á la lógica y al órden natural de los sucesos, y de poco sirve que estos y los caracteres sean verosímiles, sino lo es la trama de la acción. Por eso el autor dramático debe fijarse mucho en los recursos de que sirve, esto es, en los incidentes que emplea para ir desarrollando la acción de su obra, pues si no son verosímiles, el drama será un edificio construido sobre arena, y todas las bellezas que ostente serán ineficaces para ocultar tamaño defecto.

Para que la acción dramática sea interesante y conmovedora, ya hemos dicho en la lección anterior, que ha de estar basada en un verdadero conflicto de pasiones. Pero esto no basta; es necesario además que haya en ella lo que se llama *situaciones*, esto es, momentos críticos de la acción, en que ésta llega á un alto punto de interés y causa vivo efecto en los espectadores. La situación dramática se determina casi siempre por un suceso que cambia la posición de los personajes, por un incidente que complica la acción, por la aparición de nuevos elementos que en ella se introducen. Para que la situación dramática produzca verdadero efecto, es menester que esté motivada naturalmente por el curso de los sucesos, que no sea demasiado inesperada, ni tan preparada tampoco que no sorprenda al espectador, y que dé lugar á una verdadera explosión de afectos en los personajes. La sucesión de situaciones (no siendo excesiva), el gradual interés y fuerza de las mismas, la complicación creciente de la acción, el movimiento incesante de ésta, son los elementos que más contribuyen á que el interés no decaiga y la atención del espectador no desfallezca. El autor dramático debe cuidar, además, de dos cosas esencialísimas, á saber: de que nunca deje de experimentar emociones el público (pero procurando diversificarlas en lo posible), y de que siempre tenga algo que adivinar en la marcha de la obra; pues si el público sabe de antemano todo lo que va á suceder en el teatro, es imposible que se interese por el drama.

Condición importantísima de la acción dramática, que en

esto sigue la ley comun de toda obra poética, es la *unidad* con variedad, sin la cual no habria belleza. Pero si bien la variedad de la accion ha de llevar consigo, como es natural, la existencia de episodios, la libertad en su empleo no puede ser tan grande en la obra dramática como en el poema épico, por causa de su menor extension. La accion dramática debe ser, por tanto, mucho más sencilla que la del poema épico, mucho ménos abundante en episodios.

La unidad de la composicion dramática se muestra en la unidad de su pensamiento y de su accion. Un solo pensamiento, una sola accion, un solo fin, un solo protagonista (aunque en esto cabe cierta libertad): tal es la fórmula á que la composicion debe sujetarse.

Los preceptistas de la llamada *escuela clásica* exigian además de la unidad de accion, las unidades de tiempo y de lugar, ordenando que la accion no durára más de veinticuatro horas y que pasase en un mismo lugar sin que hubiera cambio alguno de decoracion.

Fundaban su aserto en la autoridad de los antiguos preceptistas y de los antiguos modelos, sin tener en cuenta que aquellos preceptos se justificaban por las especiales condiciones del teatro en los tiempos clásicos, y además que la mayor parte de los trágicos griegos no observaron semejantes unidades. Apoyábanse tambien en la verosimilitud, suponiendo que repugnan al espectador como inverosímiles los cambios de lugar, las mutaciones de decoracion y la gran duracion de la accion; argumento que fácilmente se refuta observando que una vez aceptada por el espectador la principal inverosimilitud de la representacion, que es la representacion misma, una vez dispuesto á imaginarse que son verdaderos aquellos ficticios sucesos, su fantasía se doblaga á aceptar inverosimilitudes mucho ménos importantes, como las relativas al tiempo y al lugar. Por otra parte, cada hombre lleva en su fantasía un tiempo ideal y libre distinto del tiempo de la naturaleza y con arreglo á él mide la accion dramática; y por lo que respecta á los lugares en que el drama se desenvuelve, hay que advertir que para hacer aún ménos violentas las variaciones de lugar, que no sólo no re-

pugnan al espectador, sino que le agradan, proporcionándole el placer de ver buenas decoraciones, se divide la obra en actos y cuadros, y en los entreactos se cambian las decoraciones, de suerte que la ilusion es completa.

La puerilidad de estos escrúpulos retóricos se comprueba con la observacion constante de que el público nunca se acuerda de tales unidades, cuyo riguroso cumplimiento sólo conduce á encerrar en moldes estrechos la inspiracion del poeta, á hacer en extremo sencillas las acciones dramáticas y á originar graves inverosimilitudes que se observan en la mayor parte de las obras que han obedecido á estos preceptos. La regla en este punto es muy sencilla: el tiempo que dura la accion ha de ser todo el que ésta necesite para desarrollarse, sin incurrir, empero, en extremas exageraciones; y los lugares han de ser tantos como sean necesarios, cuidando, sin embargo, en lo posible, de que no sea incesante el cambio de decoracion y, sobre todo, de que no se verifique nunca á la vista del público (1).

La accion dramática se divide en tres partes, denominadas *exposicion*, *nudo* y *desenlace*. En la primera se manifiestan los antecedentes de la accion, los hechos pasados que la motivan, la situacion, carácter y relaciones de los personajes, en suma, se plantea el problema que se ha de desarrollar en la obra. Iniciada la accion, suscitado el conflicto dramático, vánse agolpando los acontecimientos, desarrollándose las pasiones, complicándose los sucesos, y en esto consiste el nudo. Por último, el conflicto termina, el problema se resuelve y la accion concluye, con un hecho decisivo y final á que se llama desenlace. La exposicion no debe ser narrada, sino realizada, es decir, mostrada por los mismos hechos, y extremadamente clara. La accion es la que debe manifestar los caracteres, designios y situacion de los personajes. La exposicion por medio de monólogos, confidencias, etcétera, debe excluirse por completo; pues nada hay más

(1) Se exceptúan de esta regla las comedias fantásticas y de espectáculo, en las cuales el principal mérito suele consistir en las decoraciones, que por esta razon se cambian á cada momento.

inverosímil y que demuestre mayor pobreza de recursos en el autor. Importa también que la exposición sea breve, pues fatiga al espectador en caso contrario.

El nudo debe ser complicado é interesante y abundar en situaciones dramáticas, efectos escénicos y peripecias (cambios repentinos en la situación de los personajes). Su complicación ha de ir aumentando al paso que la acción se desenvuelve, hasta llegar al punto extremo en que es necesario é inevitable el desenlace. Pero esta complicación no ha de ser exagerada, pues las obras en que hay un confuso hacinaamiento de inextricables sucesos, las que fian su éxito al enredo y á la intriga, fácilmente llegan á hacerse incomprensibles, con frecuencia pecan de inverosímiles, y al cabo concluyen con la paciencia del espectador.

Al desarrollar el nudo ó trama de la acción, el poeta dramático ha de dar muestras de que posee lo que se llama *destreza escénica ó conocimiento del teatro*. Esta cualidad, hija de la práctica, tanto como de la discreción y del ingenio, es la que da al poeta el acierto necesario para calcular los efectos, preparar hábilmente las situaciones, sorprender é interesar al público, ocultarle el desenlace de la obra y conducirlo anhelante y fascinado hasta el final, sin que desmaye nunca su atención. El autor que posee este don precioso, que la teoría no puede dar, se libra de tener que apelar á recursos falsos ó gastados, de que el público descubra el hilo de la trama y adivine el desenlace, y de que su obra perezca por falta de verosimilitud ó de interés.

No hay nada más difícil que conducir felizmente la trama de una acción dramática. Las exigencias de la verosimilitud, las trabas que imponen al poeta la corta extensión que ha de tener su obra y los límites en que ha de moverse para cambiar el lugar de la acción, son otros tantos obstáculos para el buen resultado de esta empresa. Justificar todos los sucesos que se van realizando, motivar las entradas y salidas de los personajes, producir efecto sin apelar á recursos ilegítimos ó vulgares, impedir que quede en la trama un solo cabo suelto, son dificultades tan extraordinarias, que bien puede decirse (sin contar con los demás requisitos

de toda composicion dramática) que producir un drama perfecto es uno de los esfuerzos más poderosos del ingenio humano.

El desenlace, que casi siempre contiene una peripecia, no ha de ser violento ni previsto de antemano, sino natural, lógico y á la vez inesperado. Cuando el desenlace es desgraciado se llama *catástrofe*, debiendo tener en cuenta que para ser desgraciado no necesita ser sangriento. En este último caso es conveniente que no sea repugnante, aunque sí terrible, siendo regla general que nunca tengan lugar á la vista del público escenas espantosas. No quiere decir esto que la muerte violenta quede por completo excluida de la escena, lo cual, en muchos casos, no seria posible y privaria de interés á la accion, pero sí que los hechos repugnantes no deben pasar á la vista del espectador. El asesinato, el suicidio, el duelo, cuando no se verifican de un modo cruel y bárbaro, pueden admitirse en la escena siempre que de ellos no se abuse; pero la muerte natural, las agonías dolorosas, ciertos géneros repugnantes de muerte violenta y, sobre todo, los tormentos y suplicios, jamás pueden ser tolerados en el teatro.

Elemento importantísimo del poema dramático son los personajes. Si el drama ha de ser interesante y conmovedor, es necesario, ante todo, que represente fiel y bellamente los caractéres humanos. La accion exterior, la trama de los sucesos es relativamente secundaria si se la compara con la accion interior, con el íntimo drama que se desenvuelve en la conciencia de los personajes. Cierto que sin accion no hay personajes y viceversa; cierto que el poema dramático no es puramente subjetivo, ni ha de reducirse á un estudio psicológico; pero no lo es ménos, que lo que verdaderamente despierta el interés y causa la emocion en el público son las pasiones y los caractéres, cuya oposicion y conflicto constituye la accion.

La creacion de caractéres es el grado supremo de perfeccion de la Poesía dramática, y tambien su mayor dificultad. Imaginar una accion enredada, interesante y bien conducida no es muy árdua empresa; el intento verdaderamente

atrevido es reproducir con verdad é idealidad los caracteres humanos y llevar á las tablas los íntimos dramas de la conciencia. Por eso los grandes géneos dramáticos se distinguen principalmente por la creacion de caracteres, y por eso esta condicion resplandece en todas las producciones dramáticas que alcanzan la inmortalidad.

La condicion capitalísima del personaje dramático es que sea á la vez individual y general, ó lo que es lo mismo, que sea juntamente un tipo y un carácter. Concentrar en un tipo ideal un conjunto de cualidades comunes á muchos individuos, de tal suerte que sea la acabada personificacion de un aspecto de la humana naturaleza, y al mismo tiempo darle un carácter, una fisonomía individual tan acentuada, que con ningun otro se confunda; hé aquí el grado supremo de la perfeccion en la creacion de caracteres. Pocos son los poemas dramáticos que han llegado á conseguirlo, pero en las obras de los verdaderos géneos cumplidamente se manifiesta esta condicion.

El *Otelo* de Shakespeare, por ejemplo, es la personificacion más cabal de los celos; es el resumen de todos los celos posibles; es esta pasion encarnada en un individuo. Y sin embargo, ¿dónde hay un carácter más singular que el suyo? ¿Dónde una individualidad más acentuada y poderosa? De todo celoso se dice que es un *Otelo*; pero no hay ninguno que sea igual á él. Otra tanto pudiera decirse de nuestro Tenorio y de otra multitud de creaciones análogas.

Realizar esta íntima union de lo individual y lo genérico en el personaje dramático, no es ciertamente exigible á todos los poetas; bastará con que sepan siquiera trazar caracteres, esto es, individualidades bien determinadas y llenas de vida; teniendo en cuenta que es preferible limitarse á esto que intentar, sin el génio suficiente, la creacion de tipos genéricos, que no son otra cosa que personificaciones abstractas, incoloras y sin alma, ideas que se mueven en las tablas, más que verdaderas personas humanas.

Los personajes dramáticos han de ser interesantes. El interés que inspiren puede nacer de la situacion en que se hallen colocados en el drama ó de sus cualidades personales.

Esto último es de todo punto indispensable, pues cualquiera que sea la situación en que se halle colocado el personaje, difícilmente interesará al público si nada ofrece su carácter de notable. Este interés personal se debe á la fuerza de la pasión que anima al personaje y á la suma de energía que despliega en la acción. Los caracteres fríos, inertes, pasivos, por virtuosos que sean, no interesan; la simpatía sólo se despierta cuando el personaje lucha con denuedo y constancia. Tan cierto es esto, que un personaje malvado y repulsivo puede interesar tanto ó más que uno virtuoso, si éste no es enérgico y aquél sí.

El carácter, además, ha de estar muy acentuado, ha de distinguirse de todos los que concurren á la acción y ha de ser sostenido, esto es, no desmentirse en el curso de la obra. No quiere decir esto que haya de ofrecer una consecuencia tenaz é inflexible, sin vacilación ni lucha. La inconsecuencia es un privilegio del hombre, según el dicho de Goethe, y raro es el carácter verdaderamente humano, que alguna vez no vacila y duda. Es más; estas vacilaciones, estas inconsecuencias, rescatadas por una reacción poderosa de la voluntad, ó perfectamente justificadas por la fuerza de la pasión ó el peso abrumador de los acontecimientos, son las que verdaderamente interesan al público. Nada más dramático é interesante que los cambios de opinión de Segismundo en *La Vida es Sueño*, las dudas y vacilaciones de Hamlet y los combates que se libran en el alma de Guzmán el Bueno ó de Marco Bruto.

Es condición recomendable (aunque no absolutamente imprescindible) que en el drama haya un protagonista, semejante al de los poemas épicos, y en el cual se reconcentre el interés de la acción. El carácter del protagonista debe sobresalir sobre todos los demás, aventajándolos en virtud, y cuando menos en pasión y en energía.

Los caracteres deben manifestarse por medio de la acción. Nada menos dramático que hacer que cada personaje describa el suyo ó que otro se encargue de describirlo, sobre todo si resulta (como suele suceder) que ese carácter no se justifica. En la obra dramática todo debe manifestarse por la

accion, desde los caractéres de los personajes hasta el pensamiento del poeta,

Inútil es decir que los caractéres dramáticos han de ser bellos y que no es cierto, por lo tanto, que todo lo característico, sin excepcion, quepa en el drama, como pretendia la escuela romántica. Tampoco lo es que todos hayan de ser morales, pues ya hemos dicho en repetidas ocasiones que el mal cabe dentro del Arte y hemos indicado con qué condiciones ha de representarse. Si en el teatro no tuviera cabida el mal en ninguna de sus formas, el Arte dramático sería imposible, pues sin la colision entre el mal y el bien, no se concibe ningun conflicto que pueda ser fundamento de un drama. Después de todo, la pasion (que es la base del Arte dramático), bajo el punto de vista de la Moral, casi siempre es condenable, y en tal sentido, raro es el personaje dramático que no tiene algo de inmoral.

Un drama en que sólo tomaran parte hombres virtuosos sería insoportable, mejor dicho, no existiría, pues no habria base para concebirlo. De igual manera, una produccion dramática cuyos personajes todos fueran perversos sería la negacion de la belleza y constituiria el más desagradable de los espectáculos.

Hay, pues, que mezclar los personajes buenos con los malos, haciendo tan simpáticos á los primeros como aborrecibles á los segundos; pero haciendo á unos y otros interesantes y dramáticos, y cuidando de evitar dos graves errores, á saber: el de pintar virtudes incoloras y pasivas que no interesen, ó virtudes intransigentes y hurafias que se hagan repulsivas, y el de convertir á los personajes perversos en exageradas caricaturas ó mónstruos repugnantes y anti-artísticos ó embellecerlos é idealizarlos de tal suerte, que el mal parezca más simpático que la virtud.

Como el poema dramático no puede tener la extension del épico ó de la novela, y además el poeta no puede describir detalladamente los caractéres, éstos han de presentarse con mucho relieve y pintarse con unos cuantos trazos enérgicos, fijándose en algunos de los puntos más culminantes que ofrezcan y haciéndoles afirmarse con gran energía en

los momentos diversos de la accion, para que se vean claramente y se destaquen en el cuadro. Por razon tambien de las condiciones del poema dramático, el número de personajes ha de ser en él mucho menor que en el épico, pues de otra suerte es fácil dividir y distraer la atencion del espectador y embarazar la marcha de la accion. Los personajes que en ésta intervengan han de ser los extrictamente necesarios, y nada más.

Como la obra dramática está destinada á la representacion, tiene que sujetarse á las condiciones de ésta, y, por tanto, su extension ha de ser mucho menor que la del poema épico, debiendo además dividirse en varias partes, llamadas *actos ó jornadas*, que por regla general no deben pasar de cinco. Los actos pueden tambien dividirse en cuadros para facilitar el cambio de decoraciones. El precepto clásico de que todo drama conste de cinco actos, ni más ni ménos, es una verdadera puerilidad.

Cada acto debe encerrar un momento importante de la accion y terminar con una situacion dramática, lo cual quiere decir que la division en actos no ha de ser arbitraria ni éstos han de terminar sin motivo alguno. Los actos se divfden en *escenas*, que se señalan por la entrada ó salida de los actores, y cada escena debe tener verdadero valor propio y constituir un todo que influya en la accion. Las entradas y salidas de los personajes han de ser naturales y motivadas, aunque no es necesario que ellos indiquen los motivos.

La forma propia de la accion dramática es, como hemos dicho, el *diálogo*. La narracion y la descripcion sólo se admiten como elementos secundarios empleados con gran parsimonia. Con el diálogo se mezcla el *monólogo*, que cuando es muy breve se llama *aparte*. El monólogo ó soliloquio es una exposicion de afectos ó propósitos hecha á solas por un personaje, inverosimilitud indispensable á veces para la inteligencia de la accion, pero de la cual no debe abusarse. El aparte es un monólogo breve intercalado en el diálogo. Ni el monólogo ni el aparte deben ser frecuentes ni extensos.

El diálogo ha de ser vivo, animado, interesante y acomo-

dado á la condicion y carácter de los personajes. Importa mucho que cada uno de éstos hable en el tono que le corresponda y con arreglo á su educacion y manera de ser. No ha de estar salpicado el diálogo de sentencias y máximas, ni ha de servirse de él el autor para exponer á cada paso sus propios pensamientos ó desarrollar la tésis que se propone demostrar en su obra, la cual ha de resultar de la accion misma y no de lo que digan los personajes.

En el estilo y lenguaje dramáticos cabe gran variedad de tonos, desde el más elevado y solemne hasta el más llano y familiar. El poeta debe cuidar de apartarse de dos extremos: el lirismo exajerado y la demasiada llaneza, pues ni los personajes han de hablar un lenguaje afectado y pomposo que nadie habla, ni han de producir su pensamiento en términos tan vulgares que no sean artísticos. La verdad y la naturalidad son las condiciones capitales del estilo y lenguaje dramáticos, pero á ellas no ha de sacrificarse la belleza.

Por último, el lenguaje dramático puede ser rítmico ó prosáico. Cuando sea versificado, será conveniente que no abunde en figuras ni licencias poéticas, y mucho ménos en combinaciones métricas complicadas y de carácter lírico (1). El metro dramático ha de ser fácil, sencillo, flexible y en lo posible semejante al lenguaje real.

El cambio frecuente de metros y el empleo de ciertas combinaciones propias de la Lirica y hasta del canto, es un abuso muy frecuente en nuestros días y de todo punto intolerable.

En nuestro juicio, hay géneros dramáticos á los cuales conviene más bien la prosa que el verso: tal es, por ejemplo, la comedia. La vulgaridad de sus personajes, la poca elevacion de su accion, contribuyen mucho á que en ella haga mejor efecto la prosa que el verso, que no se aviene con el lenguaje familiar que necesariamente debe emplearse en ella. No sucede así con la tragedia, donde el verso es indispensable.

(1) Se exceptúan de esta regla las obras dramáticas destinadas al canto.

En cuanto al drama, una y otra forma pueden usarse indiferentemente, si bien el verso es siempre preferible.

La cuestion acerca de la prosa y el verso en las producciones dramáticas, en realidad no puede resolverse *a priori*. La mejor regla para la eleccion entre una y otra forma es la índole del asunto que el poeta se propone desarrollar. Exceptuando la tragedia, que por la grandeza de su asunto, casi siempre debe escribirse en verso, en los demás géneros el poeta debe gozar en este punto de libertad completa, teniendo en cuenta que tanto el lenguaje rítmico como el prosáico tienen inconvenientes y ventajas; pues si el primero da notable belleza á la obra, en cambio perjudica á la verdad y naturalidad del diálogo; y si el segundo favorece á estas cualidades, fácilmente incurre en la vulgaridad, y es mucho más difícil de manejar que aquél.

LECCION XLVII.

Orígenes históricos de Poesía dramática.—Momento en que aparece.—Fases sucesivas de su desarrollo.—Géneros en que puede dividirse.

El origen del Arte dramático es indudablemente el instinto de imitacion, que, siendo imitacion pura, ha engendrado la tragedia y el drama, y en la forma de parodia burlesca ha originado la comedia. El hombre halla un placer en imitar las acciones de sus semejantes y representar sucesos ficticios en forma dramática, y esta tendencia instintiva, perfeccionada por el Arte, da lugar en épocas de cierta cultura al género que nos ocupa. La prueba más palmaria de la verdad de esta afirmacion se halla en los juegos de los niños, que en su mayor parte son espontáneos y rudimentarios remedos dramáticos de las acciones humanas, en los cuales cada niño desempeña su papel, y todos ejecutan actos y sostienen un diálogo en que se expresa una accion

ficticia. Algunas veces estos juegos se someten á reglas invariables y combinan el diálogo con el canto, como se observa en las danzas coreadas de las niñas. La verdad y el interés con que los niños toman parte en estos dramas rudimentarios, son la mejor prueba del vivo goce que en el hombre produce la representacion dramática, áun en sus más imperfectas manifestaciones.

La Poesía dramática, en sus formas verdaderamente artísticas, no es primitiva, sin embargo. Danzas coreadas y paródicas, son por mucho tiempo la única manifestacion de este arte en pueblos que ya cultivan otros géneros poéticos; y en muchos nunca pasa de esas formas imperfectas. La Poesía dramática requiere, para desenvolverse cumplidamente, un desarrollo prévio de la Épica y de la Lírica, cuyos elementos se han de unir en ella, y cierto grado superior de cultura y complejidad en la vida social. Un pueblo en que el sentimiento individual no se ha desarrollado, en que no hay ideales históricos, que no posee una tradicion épica que pueda alimentar la inspiracion dramática y que no ha llegado al grado necesario de civilizacion para ser considerado como una verdadera sociedad organizada y compleja donde puedan producirse los conflictos que á lo dramático caracterizan, no puede poseer este género. La Poesía dramática sólo puede ser la expresion de una sociedad culta y reflexiva, en que el Arte ha alcanzado cierta perfeccion. Por eso en los pueblos salvajes y en ciertas naciones en que la vida es uniforme, ó en que el espíritu individual tiene poca fuerza y limitada esfera de accion, la Dramática no existe, ó su desarrollo es pobre y escaso.

En sus comienzos, este género casi se confunde con la Épica, de la cual es en rigor una rama desprendida. Representar en el teatro los ideales cantados y los hechos relatados por los poetas épicos, es lo primero que ocurre á los pueblos, y de aquí el carácter heróico-religioso que suele ofrecer en sus orígenes la Poesía dramática (1). Tal se ob-

(1) Tanto es así, que en muchas ocasiones la Dramática ha sido parte integrante del culto religioso. En la Edad Media los primeros pa-

serva en el teatro griego, señaladamente en Esquilo. Por eso la tragedia y el drama místico en todas sus formas, son las primeras manifestaciones de la Dramática. La Comedia, que supone un estado social complejo, una vida rica en accidentes que pueden ser ridículos, y un desarrollo de la subjetividad, suficiente para dar origen á la sátira, es, por esta razón, un género que casi siempre aparece despues de un desenvolvimiento de la tragedia. El drama, propiamente dicho, como union de elementos trágicos y cómicos, ó término medio entre la tragedia y la comedia, es posterior á estos géneros (1); pero en sus manifestacion religiosa suele ser contemporáneo de la tragedia.

La Poesía dramática nunca es el fruto espontáneo de la inspiracion popular. No caben en ella las formas fragmentarias y las creaciones colectivas que en la Epica preceden á los poemas artísticos. El drama es siempre debido á poetas cultos.

Hay, sin embargo, dramática popular y erudita; pero no en el sentido de que la una se deba á la inspiracion colectiva del pueblo y la otra no, sino en el de que la primera se inspira en ideales y sentimientos populares, y la segunda en conceptos reflexivos de los poetas eruditos. Así, la Dramática de la Edad Media se alimenta del sentimiento popular y en él tiene que alimentarse en la Edad Moderna, á pesar de los esfuerzos de los restauradores del Arte clásico. Shakespeare y Lope de Vega hicieron esto al fundar los teatros inglés y español. Pero puede suceder tambien que los poetas dramáticos busquen su inspiracion en fuentes extrañas al

Los dados por este arte fueron patrocinados por la Iglesia que halló en él un medio de popularizar sus enseñanzas. Los *autos*, *misterios* y *moralidades* de aquel tiempo, se representaron en las mismas iglesias y á veces por los sacerdotes, y el teatro tardó bastante en separarse del culto. En la Edad Moderna todavía se representan dramas religiosos en las festividades eclesiásticas, y aún hoy quedan en los pueblos católicos (señaladamente en España) restos de aquellas costumbres.

(1) El teatro indio y el chino son excepciones de esta regla. En ambos la forma dramática que desde luego aparece es el drama; luego se desarrolla la comedia.

sentimiento popular, como aconteció en Francia bajo el reinado de Luis XIV. En tal caso, se produce un teatro puramente erudito y cortesano; pero estos movimientos cesan al cabo, y la Dramática concluye siempre por inspirarse en los sentimientos generales del país, como acontece en nuestros dias.

Repetidas veces se ha unido la Poesía dramática con la Música, llegando á constituir un género poético-musical, ó admitiendo aquella como elemento integrante de sus producciones (como se observa en la tragedia griega). Esta union, muy íntima en un principio, se ha relajado mucho en tiempos posteriores, y los dramas musicales constituyen hoy un género independiente de escasa importancia literaria.

Ahora bien; en esta evolucion histórica de la Poesía dramática, ¿qué géneros distintos han aparecido dentro de ella? ¿Qué formas diversas ha revestido la concepcion dramática? ¿En qué aspectos de la vida humana ha buscado su inspiracion este género? Hé aquí la cuestion que en este lugar ocurre, cuestion muy fácil de resolver, pues pocos géneros poéticos se someten á una division tan racional y universalmente admitida, como la del que al presente nos ocupa.

La division de la Poesía dramática en géneros, se funda en los aspectos de la vida humana en que se inspira el poeta para representarla. Estos aspectos son en realidad tantos y tan variados, que no pueden reducirse á una clasificacion precisa; pero cabe trazar ciertas líneas generales que pueden sustituir á ésta.

La lucha, oposicion ó contraste de los individuos, el conflicto de las pasiones, intereses é ideas que constituyen el drama, pueden variar mucho en sus orígenes, intensidad y resultados. A veces la lucha proviene de pasiones tan exaltadas é intereses tan opuestos, que su consecuencia ha de ser un conjunto de hechos grandiosos y terribles, y su término fatal y necesario una espantosa catástrofe; en tal caso, la emocion que experimentará el público á la vista del drama será (además de la emocion estética) un profundo terror y una inmensa compasion.

Otras veces, ora por ser ménos exaltadas las pasiones,

ora por mediar circunstancias favorables, nacidas de la misma accion, ora por mezclarse elementos cómicos con los sérios, el conflicto será ménos temeroso, y tras numerosas y patéticas peripecias, se desenlazará armónicamente, ya por la concordia de todas las fuerzas que en él intervienen, ya por el triunfo de las que representan la razon y la justicia; en tal caso, la emocion dramática será patética, pero placentera á la postre. Por último, podrá acontecer tambien que el conflicto dramático se plantee en el terreno de lo cómico, y en tal caso, la oposicion se resolverá, no ya pacífica, sino regocijadamente, y la emocion causada en el espectador será la que se deriva de lo cómico y lo festivo y se manifiesta por medio de la risa.

Fácil es reconocer que esta variedad de aspectos que puede ofrecer el conflicto dramático, da lugar á dos géneros enteramente opuestos: uno que siempre excita el terror y el llanto, que es la más terrible explosion de las pasiones humanas, y que termina necesariamente en una catástrofe; otro que sólo produce regocijo y risa, que es pura manifestacion de lo cómico y que concluye de un modo feliz. Estos dos géneros opuestos, representacion el primero de lo grandioso y sublime, y el otro de lo cómico, son la *Tragedia* y la *Comedia*. El género que, acercándose unas veces al primero, otras al segundo, mezclando en ocasiones los elementos de ambos, y terminando siempre en una solucion armónica, excita á la vez la emocion trágica y la cómica, ó se mantiene entre ambas, es el *Drama* ó *Tragicomedia*, que no es siempre, como suele pensarse, la union de lo trágico y lo cómico (aunque con frecuencia suele serlo), sino más bien el término medio entre ambos extremos (1).

(1) No es cierto, como suele decirse, que la tragedia y la comedia sean géneros abstractos y faltos de realidad. Verdad es que muchas veces se juntan en la vida el llanto y la risa, lo trágico y lo cómico; pero no lo es ménos que tambien se manifiestan por separado. Más fundado seria decir que ambos géneros no representan toda la realidad, por cuanto entre los dos extremos que representan hay un término medio que es el más frecuente. Este es lo sério, lo patético, lo dramático, que abunda mucho más que los terribles trances de lo trágico y los regocijados contrastes de lo cómico.

En las literaturas antiguas (excepto la india y la china), la tragedia y la comedia eran los únicos géneros conocidos; el drama es de creación moderna. Hoy, las puras formas de lo trágico y de lo cómico no aparecen con tanta frecuencia (sobre todo la primera) y son reemplazadas por el drama, que es el género preponderante; siendo de advertir que dista mucho de haber una precisión completa en la clasificación que suele hacerse de las obras dramáticas, pues es muy común confundir el drama con la comedia y dar el nombre de dramas á verdaderas composiciones trágicas (1). Esto se debe á no estar convenientemente definidos estos géneros, y al error de conceder el nombre de tragedias sólo á las que se ajustan á los modelos clásicos.

Además de estos tres géneros fundamentales (Tragedia, Comedia y Drama) hay otras composiciones dramáticas de índole especial, muchas de las cuales sólo tienen de dramático la forma, y otras que presentan también caracteres que las distinguen de las mencionadas, por estar destinadas al canto. Pueden contarse entre las primeras los *dramas teológicos y fantásticos*, las *comedias de magia y espectáculo*, los *autos*, las *loas*, los *monólogos*, y entre las segundas las *óperas*, las *zarzuelas*, las *tonadillas*, etc. Estos géneros pueden referirse á los fundamentales, de cuyo carácter participan con las modificaciones que les imponen sus especiales condiciones.

(1) Así, se da erróneamente el nombre de dramas á los de Víctor Hugo, que son verdaderas tragedias, y el de comedias á composiciones serias y patéticas, en que lo cómico sólo es un accidente secundario, como *el Tanto por ciento*, por ejemplo.

LECCION XLVIII.

Géneros dramáticos.—La tragedia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Sus diversas clases —Formas distintas en que se ha manifestado —Su desarrollo histórico.

Las luchas terribles en que, exaltadas hasta el paroxismo las pasiones humanas, el conflicto dramático termina en catástrofe espantosa; los abrumadores infortunios que caen sobre el hombre como el rayo de fatalidad inexorable; los combates entre el mal y el bien, el crimen y la virtud; todo lo que hay en la vida de funesto y de terrible, y de grandioso á la par; todo lo que puede excitar en el contemplador el asombro, el temor, la profunda piedad, el llanto doloroso, y al mismo tiempo la emocion que lo bello causa y el hondo sentimiento que lo sublime despierta; todo lo que traspasa los límites de lo comun; todo lo grande, lo extraordinario, lo heróico, lo sublime, todo lo que, sin dejar de ser dramático, participa de la naturaleza de lo épico; hé aquí el vasto campo de inspiracion en que se mueve la *Tragedia*. El dolor es, pues, el fondo de la tragedia; el terror y la compasion, el afecto que en el espectador despierta; el choque de las pasiones llevadas al más alto grado de exacerbacion, el principal de sus recursos. La oposicion dramática que en la tragedia se plantea, no se resuelve armónicamente, como en el drama, sino violentamente, por el sacrificio del protagonista. Mostrar el órden moral y social perturbado por las pasiones ó por los decretos inexorables de la fatalidad (tragedia antigua ó clásica), presentar el cuadro de los grandes crímenes y de las grandes virtudes en abierta lucha, manifestar el doloroso desenlace á que fatalmente lleva la pasion desordenada; tal es el propósito de la tragedia que, quiéralo ó no el poeta, enciera siempre una elevada enseñanza moral.

No retrata, por tanto, la tragedia lo comun y llano de la vida, sino lo extraordinario y excepcional. Sus personajes son individualidades poderosas, grandes en el mal como en el bien y superiores á la masa comun. Su accion no es el hecho habitual y diario de la vida, sino el hecho inusitado y portentoso.

Grandeza en el hecho y en los personajes, violencia en las pasiones, patético terror en el conflicto, catástrofe final; tales son las condiciones de la tragedia que puede definirse, por tanto: *la representacion de una accion grandiosa y extraordinaria terminada por una terrible catástrofe.*

Los antiguos preceptistas, y los que en época reciente han seguido sus huellas, fijándose únicamente en la tragedia clásica, definieron el género que nos ocupa, diciendo que era la representacion de una accion extraordinaria y grande, en que intervinieron altos personajes. Tal definicion es inexacta y estrecha; los sucesos trágicos no son patrimonio de ninguna clase social, y la lucha de pasiones que da lugar á la tragedia puede producirse lo mismo entre reyes que entre personas de baja condicion. Tampoco es cierto que la accion de la tragedia debe ser sencilla, que su desenlace ha de ser necesariamente sangriento, que ha de fundarse en hechos históricos, y que en su estilo y lenguaje ha de adoptar formas solemnes. Todos estos preceptos son arbitrarios y únicamente se fundan en el estudio de los antiguos modelos (1).

Lo esencial en la tragedia es que el conflicto dramático planteado en ella sea grandioso y excepcional, y termine en una catástrofe. Cumplidas estas condiciones, el poeta puede disfrutar de libertad completa en todo lo demás. Otra

(1) La regla de que la accion de la tragedia sea sencilla no obedece á ninguna razon fundada; los conflictos trágicos lo mismo pueden ser sencillos que complicados. Tampoco es necesario para que haya catástrofe, que ésta sea sangrienta, pues hay infortunios mucho mayores y más trágicos que la muerte. Méenos lo es que el lenguaje ofrezca a monótona solemnidad de que han hecho gala los imitadores de los clásicos, que la obra se divida en cinco actos, y otros preceptos no ménos pueriles.

cosa sería condenar á muerte este género, que ya no puede vivir dentro de los estrechos moldes del clasicismo. Además, si tales preceptos hubieran de cumplirse, si la tragedia debiera sujetarse á pauta tan rigurosa, sería un género más épico que dramático, muy distante de la realidad y probablemente afectado y artificioso. Si en Grecia pudo conservar la tragedia la forma especial que se derivaba de su carácter épico y de la idea de la fatalidad que dominaba en ella, hoy no es posible que se mantenga dentro de semejantes condiciones.

Aspira la tragedia á producir lo sublime, y para ello apela á dos recursos distintos, que vienen á resumirse en un sólo efecto. Tales son la grandeza y fuerza del conflicto dramático, y la alteza de los caracteres y energía de las pasiones de los personajes. El rompimiento de la armonía de la vida por el choque de fuerzas espirituales humanas, de tal intensidad y grandeza que apenas caben en los límites de la acción, é impiden el restablecimiento de la armonía perturbada; la manifestación de una energía del orden moral que todo lo arroja y perturba, hasta que se estrella contra los obstáculos que la realidad le presenta; la furiosa lucha de la voluntad humana contra fuerzas superiores que la aniquilan, sin conseguir doblegarla; hé aquí los aspectos de lo sublime, que puede representar la tragedia. La pasión llevada hasta el crimen ó hasta el heroísmo, la virtud exaltada hasta la abnegación ó el martirio, tales son también los principales recursos de que se vale para conseguir su objeto.

En esto, y no en la condición social de los personajes, consiste la grandeza de la acción trágica, que no es necesario que sea histórica, como suele pensarse, pues el poeta puede crear libremente acciones ficticias en que lo trágico se produzca. Tampoco es preciso que en ella intervenga lo maravilloso y que la lucha se sostenga entre héroes y dioses ó entre el hombre y el Destino; ántes, el conflicto será ménos patético é interesante cuanto ménos humano sea; pues si la lucha entre el hombre y la inexorable fatalidad es grandiosa y sublime, más conmovedor es y más interesa el conflicto entre fuerzas libres, puramente humanas, donde

el interés del espectador no está disminuido por la prevision del resultado.

Concéntrase, por regla general, la accion trágica en un protagonista, que desempeña papel semejanie al del protagonista de los poemas épicos. No es condicion indispensable que este personaje represente el ideal moral que al poeta inspira, y que en él se personifiquen el bien, la razon y la justicia; por el contrario, no pocas veces el protagonista representa el mal (como acontece, por ejemplo, en el *Macbeth* de Shakespeare). Lo que importa es que su carácter ofrezca el mayor grado posible de pasion y de energía, que en él se apoye y concentre toda la accion, y que sobre él recaiga la catástrofe final, ora sea ésta tremendo castigo de sus culpas, ora inmerecido infortunio, ora desastroso resultado de su lucha contra implacable destino ó insuperables obstáculos que la realidad le ofrece, ora funesta consecuencia del exceso de su pasion. Inútil es decir que si el protagonista es un carácter criminal, su aspecto repulsivo ha de estar compensado por cualidades buenas, y sobre todo, por una gran cantidad de energía, y que su fin trágico ha de aparecer como inevitable y merecido resultado de sus crímenes (1).

Respecto á las condiciones formales de la accion trágica (plan, estilo, lenguaje), nada hay que añadir á lo ya dicho al ocuparnos del poema dramático en general, toda vez que

(1) Ejemplos de estos variados aspectos nos ofrecen los personajes trágicos de todas las literaturas, incluso aquellas en que suelen fundarse los preceptos clásicos. Así, Edipo es víctima de una implacable fatalidad, pero Orestes lo es de su propio crimen que le persigue personificado en las furias vengadoras. Hamlet, que representa la razon y la justicia, pero tambien la venganza, logra el fin que persigue, pero halla en él la muerte. Macbeth, que es el crimen, encuentra al término de su carrera justo castigo. Poliuto, que es la fé y la virtud, sucumbe ante la fuerza, pero triunfando en medio de su derrota. Hay, pues, notable variedad en el carácter y en el término funesto de todos los personajes trágicos; y es, por tanto, grave error pensar que sólo hay tragedia donde la virtud sucumbe ó donde el hombre es vencido por los implacables hados, y que todo protagonista trágico ha de ser forzosamente una elevada personificación del bien.

rechazamos los preceptos de los retóricos. Únicamente indicaremos que, por razón del género de pasiones y hechos en que se inspira la tragedia, su estilo y lenguaje han de ser más elevados, grandiosos y poéticos que en la comedia y en el drama.

La tragedia puede dividirse en varias clases, por razón del género de asuntos en que se inspira. Estas clases son las siguientes:

1.^a *Tragedias históricas*, cuyos asuntos y personajes son históricos, ó al ménos legendarios. Estas tragedias tienen un carácter épico muy señalado, y suelen derivarse de las mismas fuentes que las epopeyas. A este género pertenecen todas las tragedias clásicas, la mayor parte de las neo-clásicas y muchas románticas. Tales son, por ejemplo, *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo; la *Italia*, de Racine; el *Julio César*, de Shakespeare.

2.^a *Tragedias novelescas* ó de asunto y personajes imaginados por el poeta. Pertenecen á este género la mayor parte de las románticas, como *Los Bandidos*, de Schiller; *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon; el *Ruy Blas*, de Víctor Hugo, etc.

También pudieran dividirse las tragedias en *psicológicas* ó de carácter, *filosóficas*, *sociales*, etc., segun que atienden al desenvolvimiento de los caractéres, á la exposicion de una tésis trascendental, etc.

Dos formas distintas ha ofrecido la tragedia en su desarrollo histórico, á saber: la que presenta la tragedia clásica, y la que es propia de la moderna ó romántica. La primera, modelo á que han ajustado los preceptos de este género todos los retóricos, ofrece un carácter épico muy determinado y condiciones muy especiales. Es, en realidad, la tragedia clásica griega una forma dramática de la epopeya; es el poema reducido á los límites de un episodio y dispuesto para la representacion escénica. Basada casi siempre en la idea de que á la vida de los hombres preside un destino inexorable, contra el cual luchan éstos en vano, funda el terror trágico en este inevitable vencimiento de la fuerza humana ante el rigor del hado. Concibiendo al héroe como una es-

pecie de semi-dios y haciendo no pocas veces intervenir á la divinidad en la accion, cuando ménos indirectamente; llevando sólo á la escena los personajes y los hechos consagrados por la tradicion épica y mitológica; dando á la accion y al lenguaje la grandeza y solemnidad de la epopeya; otorgando en la obra lugar importante al coro, personificacion de la opinion pública, de los principios de la moral y la justicia y del sentimiento del poeta, los trágicos griegos crearon una forma especial de la tragedia, que encajaba perfectamente dentro de su sentido poético, de su tradicion y de sus ideas; pero que ni puede erigirse en modelo inmutable, ni ha vuelto á reproducirse en toda su pureza; pues sus imitadores modernos sólo copiaron sus formas exteriores.

Inspirada la poesía moderna en muy distintos ideales, no buscó lo trágico en la idea del destino, sino en el conflicto de las pasiones humanas; despojó de todo carácter teológico á la tragedia (salvo en casos muy contados); apartóse de toda tendencia épica, y reprodujo con entera verdad y libertad completa el animado cuadro de la vida. Por lo demás, cuantas composiciones de este género ha producido la Dramática moderna, cumplen todas las condiciones esenciales de la tragedia, y no es posible dudar de que este nombre conviene á concepciones como el *Otelo* de Shakespeare, y *El mayor monstruo los celos* de Calderon. Sin embargo, es muy frecuente que tanto críticos como poetas reserven el nombre de tragedias á las que imitan el modelo clásico y den á las que de él se apartan la denominacion de dramas trágicos.

La tragedia moderna romántica no se ciñó á la historia ni eligió sus personajes en determinada clase social, ni se desdeñó de admitir á veces elementos cómicos, ni observó regla alguna por lo que atañe al plan, estilo y lenguaje de sus producciones. Contra estas libertades protestaron los que no concebían la tragedia sino dentro de los moldes clásicos, y el resultado de esta protesta fué la aparicion de la tragedia neo-clásica, reproduccion bastante desfigurada de aquellos, que gozó de gran boga en Franeia, Italia y España.

durante el siglo XVIII y á principios del XIX, y que desapareció al cabo despues de la restauracion romántica iniciada en Alemania y definitivamente realizada en Francia por Victor Hugo y sus discípulos.

La tragedia nació en Grecia, siendo su origen las fiestas de Baco, y fué primeramente un himno ó *ditirambo* que se cantaba danzando alrededor del altar de aquel dios, miéntras se le sacrificaba un macho cabrío; de lo cual procede el nombre de tragedia (*tragodia*, de *tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto). Este himno era una especie de narracion épica de las aventuras y hazañas de Baco. *Thespis*, contemporáneo de Solon, imaginó poner en accion los hechos relatados en el himno, estableciendo un diálogo entre un actor y el coro general que bailaba y cantaba en torno del altar. Poco á poco estas composiciones no se limitaron á cantar los hechos de Baco, su accion se fué complicando, aumentóse el número de los actores, inventáronse las máscaras, los trajes, el tablado y el aparato escénico, y la tragedia dejó de ser un himno religioso para convertirse en verdadera representacion. *Phrynico*, *Pratinas* y *Querilo* perfeccionaron la obra de Thespis; la ley y la opinion patrocinaron el nuevo género, que pronto fué una institucion pública, y *Esquilo* (525-456 a. d. J. C.) creó verdaderamente la tragedia griega.

Inspirándose en las leyendas teológicas y en las tradiciones épico-heróicas de la Grecia, y llevando á la escena concepciones grandiosas, interesantes é inspiradas, Esquilo trazó la pauta que luego siguieron *Sófocles* (498-406 a. d. C.) y *Eurípides* (480-406 a. d. C.), poetas más cultos, pero quizá ménos grandiosos é inspirados que él, sobre todo el último. Al lado de estos nombres, ningun otro que merezca mencion ofrece la tragedia griega (1).

(1) Los trágicos griegos solian reunir tres tragedias distintas que componian sin embargo, un conjunto dramático y que formaban una *trilogía*. Cuando las completaba un drama satirico, la trilogía se convertia en *tetralogía*. No todos los trágicos escribieron trilogías. De Esquilo se conserva una completa, la *Orestia*, compuesta de las tragedias *Agamenon*, *las Coéforas* y *las Euménides*.

Los romanos imitaron la tragedia griega, siendo sus principales poetas trágicos *Livio Andrónico*, *Ennio* (240-170 a. d. J. C.), *Pacuvio* (m. 130 a. d. C.), *Lucio Accio* y *Lucio Anneo Séneca* (2-65 d. C.). Ninguno de ellos puede competir con sus modelos.

Durante la Edad Media el género trágico desaparece para reapacer en el Renacimiento bajo dos formas: la clásica y la romántica. Desdeñando las formas rudimentarias con que la Poesía dramática se había manifestado en la Edad Media, los poetas del Renacimiento intentan resucitar el teatro clásico. A esto responden las tentativas hechas en Francia por *Jodelle* (1532-1573), *Garnier* y otros escritores; en Italia por *Trissino* (1498-1550), *Rucellai* (1449-1514), *Tasso*; en España por *Boscan*, *Fernán Pérez de Oliva*, *Villalobos*, *Bermudez*, *Argensola*; en Portugal por *Ferreira* (1528-1569) y *Camoens*. Pero la imitación clásica sólo logró arraigarse en Italia y en Francia.

En Inglaterra, Alemania, España y Portugal, el teatro abandonó las huellas del clasicismo y se inspiró en el sentimiento popular. De este movimiento original y espontáneo nació el teatro romántico y con él la tragedia moderna ó drama trágico. Así, pues, á partir del Renacimiento hasta nuestros días, la historia de la tragedia puede dividirse en dos corrientes paralelas (la clásica y la romántica), que alternativamente preponderan y repetidas veces luchan hasta quedar la segunda dueña del campo.

La tragedia neo-clásica se desarrolla con gran vitalidad en Francia bajo los reinados de Luis XIV y Luis XV, siendo de notar que el primero de sus representantes se inspira en el teatro español. *Pedro Corneille* (1606-1684), su hermano *Tomás* (1625-1709), *Racine* (1639-1699), *Voltaire*, son los representantes más distinguidos de este movimiento. En el siglo presente el gusto clásico continuó dominando hasta el triunfo de la escuela romántica de Víctor Hugo, *José Chenier* (1784-1811), *Ducis* (1733-1816), y algun otro de poca importancia, son los últimos cultivadores del neo-clasicismo francés.

La tragedia clásica se desarrolló en Italia y España en el

siglo XVIII por la influencia del gusto francés. *Conti* (1677-1749), *Maffei* 1675-1755), *Alfieri* (1749-1803), en Italia; *Montiano* y *Luyando*, *Moratin* padre, *Jovellanos* (1744-1811), *Cienfuegos*, (1764-1809), *Huerta* (1734-1787), *Quintana*, *Martinez de la Rosa* y *Ventura de la Vega*, en España, cultivaron con éxito no escaso el género clásico.

La tragedia romántica nació simultáneamente en Inglaterra y en España, merced al génio de *Shakespeare* (1564-1616) y *Lope de Vega*. Precedió al primero *Marlowe* (1562-1593) y al segundo *Cervantes* (1547-1616); pero no es posible negarles, sin embargo, la gloria de haber fundado el teatro romántico en sus respectivos países.

Tirso de Molina (m. 1648), *Alarcon* (m. 1639), *Rojas* (1607-1638), *Calderon de la Barca* (1600-1681), el más grande de los dramáticos españoles y uno de los primeros del mundo, siguieron las huellas de Lope, á la par que otros muchos poetas de segundo orden, y escribieron tragedias de extraordinario mérito. Decaída la escena y triunfante en el siglo pasado la escuela clásica, la tragedia romántica no reaparece hasta nuestros dias, en que la han cultivado *Gil de Zárate*, *el Duque de Rivas*, *Larra* padre, *Martinez de la Rosa* y otros no ménos importantes.

En Inglaterra siguieron á Shakespeare *Ben Jonson* (1574-1637), *Chapman* (1557-1634), *Fletcher* y *Beaumont*. Más tarde, en el reinado de Carlos II, imperó el gusto clásico, representado por *Dryden* (1631-1700). En el siglo actual *Lord Byron* renovó el teatro romántico y escribió notables tragedias. Después de él, ningun trágico que merezca mencionarse ha aparecido en Inglaterra.

En Alemania, tras un conato de imitacion del clasicismo francés, intentado por la escuela de *Gottsched* (1700-1766), apareció un teatro verdaderamente nacional y profundamente romántico representado por *Lessing* (1729-1781), y sus discípulos, *Goethe*, *Schiller*, *Federico Halm* y otros de ménos importancia.

En Italia, *Manzoni* acaudilló la escuela romántica, que nunca dejó de participar de ciertas tendencias clásicas. *Niccolini* (1785-1861), *Benedetti* y *Marenco* fueron eclécticos que as-

piraban á conciliar las dos escuelas. Pero al cabo la tragedia romántica logró el triunfo con *Giacomelli* y otros poetas contemporáneos.

Victor Hugo inició en Francia el movimiento romántico, mientras *Casimiro Delavigne* (1793-1843), intentaba, como *Nicolini*, conciliar el drama moderno con la tragedia antigua. *Alejandro Dumas*, padre (1803-1870), y otros muchos poetas secundaron el movimiento, que triunfó definitivamente. *Ponsard* (1814-1867) ocupó en estos últimos tiempos una posición muy parecida á la de *Delavigne*.

El triunfo de la tragedia romántica, despojada de las exageraciones de que la revistieron los románticos de 1830, puede considerarse como definitivo, y así lo prueba el éxito desgraciado de cuantas tentativas se hacen, despues de su reaparición, para resucitar el gusto clásico, que no se adapta en manera alguna al carácter del público moderno.

LECCION XLIX.

Géneras dramáticos.—La Comedia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Su desarrollo histórico.

Fijar con precisión el concepto de la *Comedia*, no es tan fácil como parece, pues desde la aparición del teatro moderno las producciones de este género se confunden con frecuencia con los dramas propiamente dichos. Así, es muy frecuente dar el nombre de comedias á composiciones serias y aún patéticas, cuyo desenlace es feliz, y en las cuales la pasión no llega á grandes extremos. Pero tales obras son en realidad verdaderos dramas.

Caracteriza á la comedia el predominio del elemento cómico en la acción y en el carácter de los personajes, y es su principal objeto desarrollar una acción dramática en que la causa de la perturbación y del conflicto es la manifestación de lo cómico; siendo su fin, por lo general, censurar los vicios.

y ridiculeces de la sociedad. Toda obra dramática en que lo cómico sea un accidente secundario, en que no haya el propósito de criticar una ridiculez social, ó al ménos, de excitar la risa del espectador con la pintura de caractéres ó la representacion de sucesos cómicos, no merece el nombre de comedia.

La expresion y la representacion de lo cómico es, pues, el objeto de la comedia; su fin artístico, producir la impresion especial que lo cómico causa; su fin moral, censurar los vicios y ridiculeces sociales, mofándose de ellos y poniendo de relieve todo lo que tienen de risible y á la par de inconveniente y pecaminoso, pero sin presentarlos con el colorido terrible que se dá al crimen. Es, pues, la comedia la manifestacion de lo cómico en la Poesía dramática, y puede definirse: *la representacion de una accion dramática, en que el conflicto es debido á la intervencion de lo cómico* (1).

Como ya hemos dicho en otra ocasion (Leccion V), lo cómico tiene legítima cabida en el Arte, no obstante ser una parcial y transitoria perturbacion de la belleza; porque si en sí no es bello, contribuye como elemento de contraste á la realizacion de lo bello, y su representacion artística puede ser estética. Por consiguiente, la comedia realiza la belleza, tanto porque hace resaltar ésta al presentarla en contraste con lo cómico, y porque en el desenlace del conflicto que plantea siempre resulta restablecida la armonía y aniquilado lo ridículo que la perturbó, como porque reviste á éste de forma representativas bellas.

El poeta, sin embargo, no ha de idealizar y embellecer lo ridículo hasta el extremo de hacerlo simpático; pues, aparte de que si lo embelleciese demasiado acabaria por negarlo, en tal caso no lograria el fin que se propone.

Hemos dicho que caracteriza á la comedia el predominio de lo cómico; pero no que éste sea elemento exclusivo de

(1) Los preceptistas clásicos consideraban esencial en la comedia que su accion pasara entre personas de las clases medias ó populares. Semejante precepto no tiene fundamento alguno; lo cómico se produce igualmente en todas las clases de la sociedad.

ella, Si así fuera, carecería de realidad, pues lo cómico es un accidente pasajero, y siempre aparece en la vida al lado de lo sério. Además, una acción puramente cómica no ofrecería contrastes, y lo ridículo no se destacaría con suficiente relieve, por faltar elementos serios para la comparación. A esto debe agregarse que lo cómico por sí sólo fácilmente se convertiría en grotesto ó bufo, y no produciría el efecto estético.

No es, pues, exacto que la comedia no admita elementos serios. Léjos de eso, no sólo lo serio sino lo apasionado y patético (siempre que este elemento no prepondere hasta el punto de convertirla en drama) caben holgadamente en ella. Verdad es que hay ciertas composiciones cómicas (los sainetes, por ejemplo) en que lo ridículo domina en absoluto; pero lo general es que lo cómico y lo serio se mezclen en este género, sobre todo en las producciones que se proponen una enseñanza moral ridiculizando los vicios sociales, ó poniendo de relieve las consecuencias perjudiciales á que pueden conducir á los individuos y á la sociedad.

No se limita la comedia á excitar la risa, llevando á la escena tipos y lances ridículos. Aspira, además, á retratar la vida privada en lo que tiene de comun y familiar, representando las oposiciones, conflictos y luchas de escasa importancia que en ella ocurren, y que se deben á ciertos vicios y ridiculeces, ó á ciertos lances cómicos que en ella pueden producirse, sea por la acción de caracteres individuales ridículos, sea por el concurso de determinadas circunstancias. La pasión en sus manifestaciones más sencillas y de ménos fuerza, los aspectos cómicos del carácter humano y de la vida diaria, los ligeros conflictos dramáticos que á cada paso ocurren en ésta y que se resuelven pacífica y felizmente, una vez reconocidos el error ó la ridiculez que los produjeron; en suma, toda perturbación leve, transitoria y fácil y felizmente terminada, de la marcha normal de la existencia humana, siempre que en sus orígenes, desarrollo ó término ofrezca un elemento cómico preponderante: hé aquí la variedad de elementos que puede utilizar la comedia para producir el efecto apetecido, ora

se limite éste á la risa, ora una á ella una leccion moral.

Fácil es comprender ahora que de la comedia al drama no hay más que un paso, y que basta acentuar la pasion, aumentar la intensidad del conflicto y reducir la importancia del elemento cómico, para que el verdadero drama se produzca. Por eso no es extraño que estos géneros se confundan en la práctica tan frecuentemente.

Lo cómico puede producirse y manifestarse de muy diversos modos en la comedia. Cabe, con efecto, que los personajes de ésta sean caractéres ridículos y que del juego de estos caractéres nazca el efecto cómico; cabe tambien que sin ser ridículos los personajes, nazca lo cómico del curso de los sucesos, esto es, de la accion misma; y puede suceder tambien que en ambas cosas se produzca. Otro tanto acontece por lo que respecta á los elementos sérios de la obra.

Cuando la comedia tiene una tendencia moral, es frecuente que lo cómico resida en los hábitos y las costumbres de los personajes, más que en los caractéres de éstos, es decir, que sea manifestacion de un vicio social. En tal caso, resultarán ridiculizados, no los personajes, sino los vicios y preocupaciones sociales que les mueven á obrar irracionalmente, que es lo que se propone el autor.

Como dejamos dicho, en el desenlace de la comedia el conflicto dramático se ha de resolver armónicamente, bien porque los personajes cómicos reconozcan el error, bien porque resulten castigados (siempre levemente, por supuesto), bien porque la trama de sucesos que produjo la situacion cómica se resuelva, bien porque los personajes renuncien al vicio ó preocupacion social que condena el poeta. En todo caso, el resultado final ha de ser favorable á los personajes sérios de la obra.

La vida privada es el campo propio de la comedia, pues aún cuando sean sus asuntos relativos á la vida pública (como sucede en las comedias políticas) y á la historia, en ambos casos no retrata la comedia el hecho en su aspecto exterior y objetivo, sino más bien en su aspecto íntimo y familiar. La intriga política, la anécdota histórica, el episodio

privado de la vida de los grandes personajes, tienen cabida en la comedia en cuanto son la historia familiar, la historia privada de los grandes hechos ó los grandes héroes, y sobre todo, en cuanto revelan el aspecto cómico que tiene también la vida pública.

La acción de la comedia no puede ser tan grandiosa como la de la tragedia, pero sí igualmente interesante y más complicada.

Los personajes deben ser verdaderos caracteres; pero así como en la tragedia son caracteres excepcionales y heroicos, en la comedia serán comunes, semejantes al carácter de la generalidad, sin que por esto degeneren en imitaciones serviles de lo real, ni dejen de ser verdaderos tipos, pero tipos que personifiquen cualidades y vicios comunes en la sociedad. El carácter cómico es, por esto, acaso más difícil de pintar que el trágico, porque en él, más que en ningún otro, hay que huir igualmente del realismo que presenta la vida sin idealizarla, y del idealismo que hace de los personajes personificaciones abstractas y sin vida. La difícil unión de lo ideal y lo real en el carácter, es más exigida en este género que en otro lugar.

Finalmente, el estilo y lenguaje de la comedia han de ser llanos, sencillos y familiares, pero no vulgares y prosáicos. En cuanto al lenguaje, puede ser en prosa ó métrico, debiendo preferirse el primero por aproximarse más á la realidad y adaptarse mejor á la familiaridad y soltura del estilo cómico, y debiendo evitarse cuidadosamente, si se opta por el verso, toda tendencia al lirismo, todo abuso en el empleo de imágenes y licencias poéticas, así como el uso de combinaciones métricas complicadas y propias de la Lírica.

La comedia puede dividirse en diferentes clases, que se refieren á tres tipos fundamentales. Con efecto; el poeta cómico puede proponerse retratar y ridiculizar caracteres, satirizar y censurar vicios y costumbres, ó producir el efecto cómico mediante los lances de una acción complicada. De aquí tres clases principales de comedia, á saber: *comedia de carácter*, *de costumbres* y *de intriga* ó *enredo*. Hay, además, otro género que sólo se distingue de éstos por la extensión,

y que recibe los nombres de *entremés*, *sainete*, *juguete cómico*, *proverbio*, *pasillo* y otros semejantes.

La comedia de *carácter* se distingue por el predominio del elemento subjetivo sobre el elemento objetivo, y se caracteriza por dar la referencia á la pintura de los caracteres individuales, sobre la de las costumbres, siendo en ella la accion más que otra cosa el medio de dar vida y relieve al carácter de los personajes. Cuando los caracteres son grotescos y exagerados se llama comedia de *figuron*.

La comedia de *costumbres*, más objetiva que la anterior, se encamina principalmente á retratar las costumbres de la sociedad con objeto de criticarlas ó corregirlas. Si retrata costumbres de pasados tiempos se llama *histórica* ó *de costumbres históricas*. Si se consagra á retratar las costumbres de las altas clases, y sobre todo las intrigas de la vida cortesana, suele llamarse comedia *urbana* ó *alta comedia*. La comedia *política* es la misma comedia de costumbres, con la diferencia de retratar las costumbres públicas, los vicios de la vida política. Cuando se refiere á la política palpitante se llama comedia de *circunstancias*. Hay tambien comedias de costumbres literarias, militares, en suma, de todas las clases y órdenes de vida de la sociedad.

La comedia de *intriga* ó *enredo* es aquella en que el autor se propone, más bien que pintar caracteres ó costumbres, excitar el interés del espectador por medio de los complicados y extraños lances de una accion embrollada que dé márgen á situaciones cómicas y efectos sorprendentes é imprevistos.

Las comedias denominadas *sainetes*, *entremeses*, etc., se distinguen de las demás por constar de un sólo acto y destinarse, por lo general, á servir de fin de fiesta en los espectáculos teatrales. Hállanse en ellas las mismas clases mencionadas y recorren una vasta escala, desde las piezas delicadas y sentidas, llenas de gracejo y discrecion, en que se pinta en breves trazos un carácter, ó se desarrolla un cómico é ingenioso pensamiento (como los proverbios de Musset), hasta las pinturas de las groseras costumbres de las clases infimas de la sociedad, y las farsas bufas que sólo se encaminan á

excitar, por medio de personajes y lances caricaturescos, la risa del público. Este género tiene cierta importancia por haber sido la primera manifestacion popular de la comedia (1).

El origen y fundamento de la comedia es la tendencia á la sátira y á la imitacion burlesca ó parodia á que nos referimos en la leccion XXXVI. En las danzas paródicas ó burlescas, en el remedo y sátira de los personajes, los sucesos y las costumbres, manifestado en diálogos populares burlescos, hay que buscar el origen histórico de la comedia que, por lo general, aparece al mismo tiempo que la tragedia y el drama. Muchas veces, sin embargo, el drama ha precedido á la comedia, y ésta ha comenzado á manifestarse por la introduccion de un bufon ó personaje grotesco en las composiciones serias (2). A veces tambien, la comedia ha aparecido como parodia de la tragedia, segun se observa en los dramas satíricos de los griegos.

Los indios y los chinos han cultivado el género cómico; pero el pueblo de la antigüedad que le ha dado su forma clásica ha sido la Grecia.

La comedia griega, como la tragedia, tuvo su origen en las fiestas de Baco. En opinion de algunos autores, la desenfadada danza, mezclada con cantos burlescos y licenciosos, y bailada por hombres tiznados de heces de vino y disfrazados de sátiros y silenos, que recorrian despues en procesion alborotada las calles y los campos, denostando á los transeuntes y zahiriéndose unos á otros, fué el origen de la comedia. Otros piensan que proviene de los banquetes que se celebraban en las fiestas de Baco y que terminaban tambien en cánticos, danzas y tumultuosas rondas. Sea de esto lo

(1) Como ejemplo de comedia de carácter, puede citarse *El lindo Don Diego* de Moreto; de comedia de figuron, *El Dómine Lucas* de Cañizares; de comedia de costumbres, *El Sí de las niñas* de Moratin; de comedia de intriga y enredo, *La dama duende* de Calderon. Creemos inútil citar ejemplos de todas las variedades de estas clases, y de sainetes, proverbios, etc.

(2) Así se observa en los dramas indios, donde siempre hay un gracioso, en algunas producciones místicas de la Edad Media, etc.

que quiera, parece lo cierto que la comedia nació unida á la tragedia en las fiestas de Baco. El nombre de comedia significa, segun unos, canto de la aldea (*come*, aldea y *ode*, canto), y segun otros, canto del banquete (*comos*, banquete, *ode*, canto). Cuando la comedia se representaba en la época de las vendimias se llamaba *trigedia* ó canto de las vendimias (*trige*, vendimia, *ode*, canto); pero el nombre de comedia prevaleció con el tiempo.

Esta informe y burlesca creacion se convirtió más tarde en diálogo satírico con *Susarion*; fué luego parodia antireligiosa hecha en burla de los dioses, con *Epicarmo*, y se convirtió en sátira política con *Crates*, *Cratino* y *Eupolis*, adquiriendo en manos de todos estos poetas verdadero carácter dramático y literario y siendo admitida en el teatro al lado de la tragedia. La comedia que fundaron estos poetas se llamó *comedia antigua* (1)

El verdadero creador de la comedia griega fué *Aristófanes*. Era la comedia aristofánica marcadamente política y en ella se ridiculizaban ágricamente, pero con extraordinaria gracia y pureza de lenguaje, los vicios de la sociedad y los actos del gobierno, presentando en escena á los mismos personajes contemporáneos más conocidos; abuso que corrigieron los treinta tiranos prohibiendo la comedia antigua. Nació entonces la *comedia media*, más prudente en sus ataques y mesurada en sus formas, siendo sus principales representantes *Antifanes de Rodas* y *Alexis*. A ésta siguió, por último, la *comedia moderna*, que se limitó á censurar las costumbres privadas sin aludir á la política. Esta comedia se debió á *Menandro* (342-290), cuyas obras fueron imitadas por todos los poetas cómicos romanos; tambien se distinguió en ella *Filemon*.

La comedia fué en Roma una importacion de la Grecia, como lo habia sido la tragedia. La introdujo *Livio Andrónico*, y fueron sus más célebres representantes *Nevio*, *Ceci-*

(1) Además de la comedia propiamente dicha, existió en Grecia el drama satírico, parodia burlesca de la tragedia, que se representaba al final de los espectáculos trágicos.

lio, *Plauto* (224-184), *Terencio* (192-157). En tiempo del Imperio la comedia, que fué siempre en Roma bastante licenciosa, degeneró hasta convertirse en una escuela de corrupción y escándalo que se atrajo con justicia las condenaciones de los más ilustrados Padres de la Iglesia.

En la Edad Media el teatro adopta un carácter puramente religioso; pero la comedia no tarda en reaparecer, manifestándose por la aparición de personajes cómicos en los dramas místicos, y por ciertas representaciones populares de carácter burlesco. Al cabo estas farsas populares revisiten formas artísticas en la época del Renacimiento, á lo cual contribuye la influencia de las letras clásicas.

Desde esta época ha ido desarrollándose la comedia, encerrándose á veces en las formas tradicionales clásicas, como en Francia; revistiendo otras un carácter enteramente popular, como en Italia, donde se conservaron por largo tiempo las farsas bufas de Arlequin, Polichinela, Payaso y otros tipos cómicos populares; ó adoptando un término medio y siendo erudito-popular, como en España.

Los creadores de la comedia moderna son *Jodelle, Larrivey* y *Corneille* en Francia; *Ben Jonson* y *Sakespeare* en Inglaterra; *Hans Sachs* (1494-1576) en Alemania; *Trissino, Maquiavelo* (1469-1527), *Artosto, Aretino* (1492-1557) en Italia; *Juan de la Encina* (1468-1534), *Lúcas Fernandez, Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Cervantes* y *Lope de Vega* en España; *Saa de Miranda, Ferreira, Gil Vicente* (1480-1559) en Pprtugal.

Durante el siglo XVII, España se alzó con la soberanía cómica. *Tirso de Molina, Alarcon, Rojas, Moreto* (1618-1669), *Calderon, Aguilar, Guillen de Castro* (1569-1621), *Mira de Méscua* (1570-1635), *Montalvan* (1602-1638), *Cubillo, Leiva, Matos Fragoso, La Hoz, Solís* (1610-1686), *Bancés Candamo* (1662-1704), *Zamora y Cañizares* (1676-1750), ilustraron con admirables comedias este brillante período, distinguiéndose entre todos Tirso, Alarcon, Calderon y Moreto (1).

Despues de un período de lamentable decadencia, que ocu-

(1) En el entremés ó sainete se distinguieron en este período Cervantes, Calderon y Quiñones de Benavente.

pa casi todo el siglo XVIII, el género cómico se restauró en España bajo la influencia francesa.

Los dos *Moratines*, *Forner*, *Iriarte* (1750-1791), *Ramon de la Cruz* (cultivador del sainete), fueron los que más contribuyeron á este hecho, distinguiéndose entre todos Moratin hijo, uno de nuestros más esclarecidos poetas cómicos. En el siglo presente han cultivado con éxito la comedia *Martinez de la Rosa*, *Breton de los Herreros*, y *Ventura de la Vega*.

La comedia adquirió portentoso desarrollo en Francia bajo el reinado de Luis XIV, merced al génio de *Molière* (1622-1673), uno de los primeros poetas cómicos del mundo. *Racine*, *Régnard* (1655-1709), *Gresset* (1709-1777), *Beaumarchais* (1732-1799), que creó la comedia político-social, siguieron las huellas de Molière. En nuestros días la comedia francesa ha adoptado una tendencia realista y oscila entre la comedia social y las más groseras farsas, distinguiéndose entre sus cultivadores *Delavigne*, *Scribe* (1791-1861), *Ponsard*, *Alfredo de Musset*, *Octavio Feuillet*, *Victoriano Sardou* y otros de no menor importancia.

En Alemania, la comedia no ha logrado tanta prosperidad como la tragedia y el drama. *Gottsched*, *Juan Elias Schlegel*, el *baron de Gebler* (1726-1780), *Goethe*, *Kotzebue* (1761-1819), *Freytag*, son los que más se distinguen en este género.

Tampoco Inglaterra ofrece nada que pueda compararse con el teatro cómico de Shakespeare. Solamente se distinguieron en el siglo XVIII *Southern*, *Lillo*, *Foote*, *Garrick*, *Shéridan* (1751-1816), y en el actual *Douglas Fenold* (1809-1857).

La comedia italiana no merece mencion especial hasta el siglo XVIII. En esta época brillaron *Goldoni* (1709-1793), el más notable de los autores cómicos de Italia, *Gozzi* (1718-1801), *Albergati* (1728-1804), *Alferi*. En el siglo actual se han señalado el conde *Juan de Giraud* (1776-1834), *Nota*, *Gerardi del Testa*, *Ferrari* y otros de bastante mérito.

Mendez Leal, *Castello Blanco*, *Rebello da Silva* y algunos otros, han cultivado en nuestros días la comedia en Portugal.

LECCION L.

Géneros dramáticos.—El Drama.—Su concepto.—Sus caracteres.—Sus relaciones con la tragedia y la comedia.—Sus condiciones.—Clases en que puede dividirse.—Su desarrollo histórico.

Las luchas que se producen en la vida humana no siempre presentan el grado supremo de exaltacion de las pasiones, ni terminan del modo funesto que en la tragedia se observa. Tampoco se deben únicamente á la manifestacion de lo cómico, como las que representa la comedia, ni se reducen á las proporciones exiguas que en ésta alcanzan. Lo trágico y lo cómico no son, pues, las únicas formas posibles de la lucha incesante de pasiones é intereses que constituye la vida; entre las pasiones desbordadas y furiosas, los grandes infortunios, los terribles crímenes y las dolorosas catástrofes que la tragedia encierra, y las gratas escenas, los risibles episodios y los leves conflictos que la comedia retrata, existe un término medio, representado por el *Drama*.

Prodúcense á cada paso en la vida sérios conflictos de afectos, pasiones é intereses, en que con frecuencia se mezclan lo patético y lo cómico y que, despues de variadas alternativas, terminan felizmente, unas veces por el acuerdo final de los elementos que luchan entre sí, otras por el triunfo de los que llevan la razon en el conflicto. En casos talés, la passion se exalta y toma vastas proporciones; la lucha llega á ser vivísima; lo patético aparece; pero el término feliz del combate devuelve la calma á los que en él terciaron y lograron la victoria y á los que de él fueron espectadores. Si las impresiones que éstos experimentaron en el curso de la accion fueron á veces dolorosas, al cabo lo feliz del resultado hace que la impresion final sea agradable, sin que quede en el alma del espectador el terror profundo ó la inmensa piedad que la catástrofe trágica produce. Lo que caracteriza al drama es, por tanto, el desenlace de su accion, y tambien

el grado de fuerza é intensidad del conflicto, que no es tan grande como en la tragedia, toda vez que puede terminar de un modo feliz. El drama puede definirse, segun esto: *la representacion de una accion interesante y conmovedora, en que el conflicto dramático se resuelve armónicamente.*

Pero, ¿qué quiere decir que el conflicto se resuelve en el drama armónicamente? ¿Excluye esta afirmacion todo elemento trágico? ¿Dejará de ser drama una composicion, porque en su marcha ó desenlace haya una catástrofe? Hé aquí un punto difícil de esclarecer, y que es necesario poner muy en claro para distinguir con la precision debida el drama de la tragedia.

Desde luego cabe asegurar que todo incidente funesto que en el curso del drama se verifique, es compatible con la naturaleza de éste, siempre que no recaiga sobre el protagonista ó los personajes principales de la accion; pues esto no impide que el desenlace sea armónico. A esto se debe añadir que el desenlace puede ser funesto para alguno de los personajes, sin que por eso pierda el drama su carácter de tal.

Con efecto; al decir que la solucion del conflicto planteado en el drama ha de ser armónica, no ha de entenderse que deba ser igualmente feliz para todos los personajes que en la accion toman parte. Supongamos una accion en que luchan la virtud y el crimen (pero no el crimen que resulta de la exacerbacion de una pasion legítima, sino el que proviene de perversos instintos); pedir en tal caso que se concilien ambas fuerzas es imposible; el resultado tiene que ser el triunfo de una de las dos. Ahora bien; si la virtud vence y el crimen sucumbe, el desenlace será armónico, aunque el criminal tenga un fin funesto, pues habrá quedado restablecida la armonía por él perturbada; en el caso contrario será trágico. Por eso *El Mejor Alcalde el Rey*, de Lope de Vega, es drama y no tragedia, á pesar de que termina con la muerte de uno de los personajes; pero este personaje es un criminal, y su muerte, que sigue á la reparacion de su crimen, contribuye al restablecimiento del orden moral por él perturbado, y es, por tanto, un desenlace armónico. En cambio

Otelo es una tragedia, porque en ella sucumben igualmente la inocente Desdémona, el infortunado Otelo y el traidor Yago.

Los dramas en que el desenlace, con ser armónico, es sangriento, ó al ménos desgraciado para alguno de los personajes (como el ya citado de Lope de Vega), se aproximan á la tragedia y pueden, por consiguiente, denominarse *dramas trágicos*. En cambio, aquellos en que el desenlace es completamente feliz (como *El Delincuente honrado*, de Jovellanos) se acercan á la comedia, sobre todo si en ellos intervienen algunos elementos cómicos.

Hay que notar también que á veces el conflicto dramático no se resuelve armónicamente, pero tampoco de un modo trágico y funesto. Las obras en que esto sucede faltan á una condicion importante del drama, pero no pueden comprenderse dentro del género trágico. Tal se observa, por ejemplo, en *Don Francisco de Quevedo*, de Florentino Sanz.

Como quiera que al carácter del desenlace corresponde la intensidad de las pasiones que actúan en el drama, es fácil comprender que este género admite notable variedad de grados y matices, y que recorre una vasta escala de formas, desde el drama que se confunde con la tragedia, hasta el que casi se identifica con la comedia. Dedúcese de aquí otra consecuencia importante, cual es la de que el drama, más que síntesis del género trágico y del cómico, es un término medio entre los dos.

No es, en efecto, el drama una mera suma de la tragedia y la comedia (*tragi-comedia*, que decían nuestros escritores del siglo de oro), pues para que así fuera, seria necesario que hubiera siempre en él elementos cómicos, lo cual no sucede en todas las producciones de este género, sobre todo en las modernas, que han suprimido, por lo general, el clásico *gracioso* del siglo XVII. El drama no reúne siempre los elementos de la tragedia y de la comedia; lo que hace es aprovecharlos indistintamente y como le place, y á veces reunirlos, y, sobre todo, mantenerse á distancia de lo trágico y de lo cómico, aunque acercándose en ocasiones á lo uno ó á lo otro. Si la tragedia se inspira en lo extraordina-

rio, y en lo comun la comedia, el drama se mantiene, por lo general, entre ambos extremos; si la primera presenta los aspectos más dolorosos y terribles de la vida y la comedia los más agradables, ó al ménos los que ofrecen un carácter patético de poca intensidad, el drama busca principalmente los aspectos sérios y conmovedores, pero sin llegar al terror trágico ni descender á la familiaridad y alegría cómicas. Mantiénese, pues, entre ambos extremos, y en tal sentido puede decirse que es el más real de todos los géneros dramáticos, pues pinta lo que es más frecuente en la vida, á saber: la mezcla de lo sério y de lo cómico, predominando lo primero, ó los aspectos sérios y patéticos de aquella, que no llegan hasta los extremos de la pasion trágica. Esta condicion se cumple, sobre todo, cuando el drama admite todos los elementos de la vida, tanto sérios y patéticos, como familiares y cómicos (1).

Pero si lo cómico aparece en el drama ha de estar siempre subordinado á lo sério y á lo patético. El elemento fundamental del drama es la pasion, y cuanto más fuerte sea ésta y más doloroso y grave el conflicto, mayores serán el efecto y el goce producidos por el feliz desenlace de la accion; pues si la tragedia tiende á excitar el terror y la compasion del espectador, como decia Aristóteles, y la comedia á moverle á risa y corregirle dulcemente, el drama aspira á causarle una emocion grave y profunda, casi siempre dolorosa, aunque en ocasiones regocijada, para proporcionarle en el desenlace la satisfaccion de ver restablecida la armonía, vencido el mal y triunfantes los personajes simpáticos é interesantes que juegan en la obra (2).

(1) Importa notar, para no incurrir en confusion, que en el teatro de los siglos XVI y XVII se admitia el elemento cómico en verdaderas tragedias, como *El mayor mónstruo los celos* de Calderon: pero la insignificancia de dicho elemento, el tono general y el desenlace de tales obras no permite llamarlas dramas, nombre que cuadra mejor á producciones como *El alcalde de Zalamea* de Calderon ó *El mejor alcalde el rey* de Lope de Vega, que deben considerarse como dramas trágicos. La mezcla de lo trágico y lo cómico en una produccion no basta, por tanto, para clasificarla en el género que nos ocupa.

(2) Convéne señalar con precision estas diferencias, pues nada hay más comun en nuestros tiempos que confundir el drama con la come-

Fácilmente se infiere de todo lo expuesto, que la acción del drama ha de ser más varia y complicada que la de la tragedia y la comedia, y que puede admitir, sin romper su unidad, episodios de todo género, personajes de todas clases (siempre que unos y otros sean bellos), alternando, por tanto, en ella lo terrible y lo risueño, lo extraordinario y lo vulgar, lo grande y lo pequeño, mani'estado todo ello en rica variedad de formas de estilo, lenguaje y versificación. Infiérese de aquí que los preceptos retóricos tienen escasa cabida en este género, en el cual debe dominar la libertad más amplia, sin otros límites que los que le imponen la naturaleza misma del género dramático, y los preceptos de la sana razón, de la estética y de la moral. Excepto lo absurdo, lo inverosímil, lo extravagante, y lo feo (cosas todas que con grave error admitió en el drama la escuela romántica), todo es permitido y tolerado en este género, en el cual tiene el autor libertad completa para la elección de asunto, para el desarrollo de la acción, para la pintura de los personajes, para el tono y estilo de la obra, que pueden ser variadísimos, para el uso de la prosa ó del verso, para el número de actos, etc.

El carácter del drama le da mucho campo para reflejar los aspectos más variados de la vida humana, naciendo de aquí una gran variedad de formas dramáticas que hace casi imposible dividirlo en géneros, pues en rigor pueden éstos ser tantos como son las manifestaciones de la vida. Sin embargo, pueden señalarse algunos géneros fundamentales.

Para hacer esta división cabe adoptar tres bases distintas, á saber:

1.^a La existencia ó no existencia del elemento cómico. Con arreglo á esta base pueden dividirse los dramas en dos grupos: uno que comprende las composiciones en que aparece con mayor ó menor preponderancia el elemento cómico (*tragi-comedias*, que decían nuestros antiguos dramáti-

dia y la tragedia, sobre todo con esta última, lo cual se debe al empeño de no reconocer más tragedia que la clásica.

cos), y otro en que se incluyen los que no lo admiten, con la mayor parte de los dramas modernos.

2.^a La intensidad de la acción y el carácter del desenlace. Según esta base pueden admitirse, como anteriormente hemos dicho, dos géneros de dramas: unos que se aproximan á la tragedia (dramas trágicos), y otros que se aproximan á la comedia (dramas sentimentales, alta comedia, etc.).

3.^a El género de asuntos, el objeto que el poeta se propone y los aspectos de la naturaleza humana en que se inspira. Esta división, que es la más precisa y de mayor utilidad práctica, comprende tres géneros fundamentales, á saber: el drama *psicológico ó de carácter*, el *histórico* y el *filosófico-social*, á los que pueden reducirse, como otras tantas variedades de cada uno de ellos, el drama *de costumbres*, el *religioso*, el *político*, etc. El drama *psicológico ó de carácter*, es muy semejante en el fondo á la comedia de igual nombre, siendo como ella más subjetivo que objetivo, y dirigiéndose ántes á pintar las luchas interiores del alma, los afectos del corazón, etc., y sobre todo, á trazar caracteres ideales-reales, individuales-genéricos, en que se retrate y personifique la conciencia humana en sus diferentes fases, que á desarrollar la vida en lo que tiene de objetivo y exterior.

Retratar los caracteres históricos, expresar la vida de una época mediante la representación de sus grandes hechos, inspirarse, en suma, en lo objetivo-externo de la vida es, por el contrario, el preferente objeto del drama *histórico* (1); como retratar la vida privada, exponer sus luchas y descubrir sus secretos, es objeto del drama *de costumbres*, que es el mismo drama histórico reducido á menores proporciones.

(1) Importa notar á propósito del drama histórico (como de la tragedia y comedia de igual género), que no es lícito al autor dramático falsear los hechos y los personajes de la historia, que deben presentarse tales como fueron: limitándose su libertad, por tanto, á inventar personajes imaginarios y mezclar sucesos ficticios con los históricos, pero sin menoscabo de la verdad.

Llevar, por último, á la escena los grandes problemas del destino humano, pintar la humanidad colectiva más bien que la individual, inspirarse en la idea como en el hecho, en lo permanente y en lo temporal, es propio objeto y carácter propio del drama *filosófico-social*, tan en boga en nuestros tiempos, y que también se ha cultivado en épocas anteriores, como lo muestra *La Vida es Sueño* de Calderon. Este drama casi siempre es de costumbres; pero se diferencia de los que así se llaman, por no ser su objeto retratarlas, sino desenvolver una concepcion trascendental.

Los dramas llamados *religiosos, políticos, etc.*, pueden fácilmente reducirse á los expuestos, toda vez que en ellos se encuentran siempre los elementos que á estos caracterizan. Todos estos géneros se enlazan entre sí íntimamente, y se distinguen por una sucesion de matices delicadísimos apenas perceptibles, que impiden hacer divisiones abstractas de lo que está realmente unido.

El drama es un género moderno. Excepto la China y la India (donde florecen notables dramáticos, entre ellos *Kalidasa*, autor de *Sacuntala*, *Vicramorvasi* y otras producciones de extraordinario mérito é indudable carácter romántico), ningún pueblo de la antigüedad conoció este género.

Al llegar la época del Renacimiento en Europa, nació el drama con un carácter popular marcañísimo que revelaba su origen (los *misterios* y *moralidades* de la Edad Media). Unida la inspiracion popular á las formas artísticas de la poesía erudita, y verificada la fusion entre ésta y la poesía popular, apareció el drama como resultado de esta union, siendo sus creadores *Lope de Vega* en España y *Shakespeare* en Inglaterra.

No enumeraremos los poetas que en los tiempos modernos han cultivado este género, porque son los mismos que en otra leccion hemos señalado como cultivadores de la tragedia moderna ó romántica. Baste decir que despues de llevado á un alto grado de perfeccion por Shakespeare y los discípulos de Lope, y luego de desvanecida la influencia del clasicismo francés, que por un momento lo eclipsó, ha renacido con nueva fuerza en nuestros dias, merced á la escue-

la romántica, y se cultiva bajo dos formas principales: como drama histórico y legendario, y como drama de costumbres y psicológico, de marcadas tendencias morales, sociales, y no pocas veces políticas y filosóficas.

LECCION LI.

Géneros dramáticos.—El drama teológico.—El auto.—El drama simbólico-fantástico —La comedia mitológica.—Las comedias de magia y de espectáculo.—La loa.—El drama pastoril.—El monólogo.

Estudiados los tres géneros dramáticos fundamentales, debemos examinar ahora algunas producciones escénicas que no pueden comprenderse dentro de aquellos y deben constituir géneros especiales, por carecer de algunas condiciones propias de toda verdadera concepción dramática, ó por ser en realidad composiciones épicas ó líricas destinadas á la escena. Tales son: el *drama teológico*, el *auto*, el *drama simbólico-fantástico*, la *comedia mitológica*, las *comedias de magia y de espectáculo*; la *loa*, el *drama pastoril* y el *monólogo*.

De cuanto hemos dicho en las lecciones que á la Poesía dramática hemos dedicado, se infiere que el carácter predominante de este género consiste en representar las acciones humanas. A este criterio hemos subordinado todos nuestros preceptos, y fácil es colegir, despues de esto, la razon que nos asiste para considerar como géneros especiales todas aquellas producciones escénicas en que el conflicto dramático se plantea entre séres sobrenaturales, ó mejor dicho, en que no hay verdadero conflicto, sino representacion de un dogma teológico, de una leyenda mística ó de una concepcion metafísica; así como aquellas otras en que la marcha, situaciones y desenlace de la accion, penden exclusivamente de resortes sobrenaturales ó fantásticos.

Obras semejantes no son concepciones dramáticas, sino

épicas, fantásticas ó novelescas, segun los casos. Son la forma simbólica ó alegórica de un concepto teológico ó metafísico, ó la caprichosa representacion de un cuento fantástico, cuando no se reducen á ser el pretexto para lucir los prodigios del Arte escénico. De todas maneras, no es posible confundirlas con los géneros que dejamos estudiados, por más que participen en algun modo de la naturaleza de éstos y adopten sus formas exteriores.

El *drama teológico* es la representacion de una accion sobrenatural habida entre dioses, semi-dioses, ángeles, demonios y demás seres sobrenaturales. Su objeto es siempre representar en forma dramática un concepto teológico ó un hecho prodigioso de la Divinidad; su fin tiene más de moral y religioso que de artístico; su concepcion es épica, y el elemento dramático no es en tales producciones otra cosa que un medio de sensibilizar conceptos abstractos ó excitar el interés y la devocion del público.

A veces, sin embargo, el drama teológico se aproxima al verdadero drama, por ser su asunto una accion humano-divina, esto es, un hecho realizado por fuerzas sobrenaturales, pero verificado en la tierra. En tal caso, puede la parte de la accion humana que haya en el drama ofrecer verdaderos caracteres dramáticos, pero sin que la concepcion pierda por ello su carácter predominantemente épico.

Puede haber, por tanto, dos formas del drama teológico: una en que la accion se desarrolla entre personajes sobrenaturales, y por regla general, en regiones sobrenaturales tambien; otra en que la accion se realiza en el mundo, terciando en ella personajes humanos y mezclándose los hechos milagrosos con los naturales. Lo primero pudiera denominarse simplemente *drama teológico*, lo segundo *drama teológico-histórico*. Ejemplo del primer género es el *Prometeo encadenado* de Esquilo, y del segundo los dramas en que se representan el nacimiento y muerte de Jesús.

El drama teológico ha existido en casi todos los pueblos. La mayor parte de los dramas indios pueden contarse en este género. La obra citada de Esquilo es un verdadero drama teológico. El teatro de la Edad Media apenas cultivó otro

género que éste. Los *autos*, *misterios*, *milagros* y *moralidades* de aquella edad, los dramas de la monja alemana *Hrotswitha*, que vivió en el siglo IX, las representaciones de la *Danza de la muerte*, son buena prueba de lo que aquí decimos. En los tiempos modernos, el drama teológico no tiene igual preponderancia, salvo en España, donde lo cultivaron con maravillosa perfección nuestros grandes dramáticos del siglo XVII, señaladamente *Calderon de la Barca*.

El *auto* puede considerarse como una manifestación especial del drama teológico, del cual se distingue por adoptar la forma alegórica (1). El concepto teológico que el *auto* expresa se representa en una acción alegórica, cuyos personajes son indistintamente seres sobrenaturales, hombres, y personificaciones de entidades abstractas (la fé, la gracia, la humanidad, el pecado etc). Esta acción sólo en la apariencia es un verdadero drama, siendo en el fondo una oposición metafísica de ideas y conceptos abstractos. Es, pues, el *auto* una concepción puramente épica, donde no existen verdaderos elementos dramáticos ni hay otro interés que el religioso. Tanto los *autos* como los dramas teológicos, abren vasto campo á la fantasía y á la inspiración del poeta y admiten fácilmente el lirismo, por lo cual suelen distinguirse por la grandeza y originalidad de la concepción y las galas del estilo del lenguaje. Estas composiciones se escriben en verso, por regla general.

El *auto* es de origen cristiano. Nació en la Edad Media, como una de las varias formas del teatro eclesiástico-popular, y se cultivó principalmente en España.

El nacimiento y la pasión de Jesucristo, y sobre todo, el misterio de la Eucaristía, fueron el tema predilecto en que se inspiraron nuestros poetas para crear producciones prodigiosas, llenas de misticismo y de poesía. Cultivaron este género todos nuestros grandes dramáticos, pero ninguno

(1) Los *autos* en que esto no se observa, son verdaderos dramas teológicos.

rayó en él á tanta altura como *Calderon*, cuyos autos sacramentales superan á todo encarecimiento.

El *drama simbólico-fantástico* es una produccion que se semeja á los autos y que participa mucho de los caracteres del poema épico-filosófico-social, del cual es una manifestacion dramática. Estos dramas desenvuelven una accion fantástica, á veces de carácter teológico, otras puramente quimérica, tras de la cual se oculta un concepto trascendental metafísico, y en ocasiones filosófico-social. Los personajes que en tales obras actúan suelen ser humanos y sobrenaturales, y la accion presenta cierto aspecto dramático; pero bien analizados los primeros, no son otra cosa que personificaciones alegóricas de ideas y entidades abstractas, como la segunda es el símbolo de una concepcion trascendental. Este género suele responder á una concepcion puramente subjetiva del poeta, en cuyo caso ofrece señalado carácter lírico. En él, como en los anteriores, la imaginacion domina libremente y sin trabas, como quiera que tales dramas están fuera de toda realidad.

Este género es muy moderno, y puede decirse que ha nacido con los poemas filosófico-sociales, á los que le ligan muy estrechos vínculos. *Lord Byron* es el que principalmente ha cultivado el drama simbólico-fantástico (*Manfredo, Cain, El cielo y la tierra*). En España puede citarse *El desengaño en un sueño* del *Duque de Rivas*.

La *comedia mitológica* es una produccion muy semejante al drama teológico, del cual difiere, tanto por ser generalmente una concepcion cómica, como por no corresponder á un propósito religioso, pues se inspira en una religion en que el poeta no cree. Estas obras son casi siempre de espectáculo, y no tienen otro objeto que entretener agradablemente al espectador con las trasformaciones y aventuras de los dioses paganos. Nuestros dramáticos del siglo de oro cultivaron este género, en que se distinguió *Calderon*. La comedia mitológica data del Renacimiento, y en nuestros dias ha caido en olvido.

Las *comedia de mágia y de espectáculo* son composiciones fantásticas en que se representan hechos maravillosos,

producidos por la magia, viajes extraordinarios, en suma, cuanto pueda servir para presentar en el teatro decoraciones sorprendentes, trajes suntuosos, fantásticas transformaciones, etc. Son verdaderos cuentos de hadas, trasportados á la escena, inspirados en la mitología y en todo género de concepciones quiméricas, y en los cuales se da mucha importancia al elemento cómico y se sacrifica todo al decorado escénico. Aunque algunas composiciones de este género no carecen de mérito, por regla general deben considerarse más como manifestaciones del Arte escénico, que como verdaderas producciones literarias.

La *loa* es una composición de reducidas dimensiones (un acto), destinada á conmemorar y enaltecer un suceso fausto ó un personaje célebre. Su acción es, por lo general, alegórica, y los personajes que en ella toman parte son entidades abstractas casi siempre. En realidad, la loa es una composición, lírica unas veces y épica otras, pero nunca verdaderamente dramática. Cuando celebra un suceso nacional, no hace otra cosa que personificar las fuerzas abstractas que concurrieron á determinarlo, y representar en una alegoría el desarrollo de dicho suceso. Cuando hace la apoteosis de un personaje notable, es una especie de canto lírico laudatorio, en que los diferentes elementos que concurren al enaltecimiento de aquel, se personifican también en figuras alegóricas. Pero como quiera que ni estas figuras son caracteres humanos, ni la acción es una verdadera lucha dramática, la loa sólo por su forma exterior puede considerarse incluida entre los dramas.

Las loas pueden ser *patrióticas* y *políticas*, cuando celebran triunfos militares de los ejércitos nacionales, hazañas heroicas de los pueblos, actos notables de los monarcas, natalicios y bodas de los mismos, hechos revolucionarios y otros acontecimientos semejantes. Cuando su objeto es conmemorar y enaltecer á los grandes hombres (héroes militares, artistas, literatos, etc.), pueden denominarse *apoteosis*.

Este género, que por lo comun es de circunstancias, se ha cultivado en casi todas las literaturas, y señaladamente en las modernas.

Así como los géneros que hemos enumerado deben considerarse como formas especiales de la Poesía dramática, de la cual se apartan en cierto modo, por su carácter sobrenatural ó alegórico, por su falta de verdadera accion y por las tendencias épicas ó líricas que entrañan,—el *drama pastoril*, á pesar de ser puramente humano, debe considerarse tambien, más que como verdadero género dramático, como forma escénica de la Poesía bucólica.

El drama pastoril, con efecto, no es otra cosa que una égloga de grandes dimensiones, pero rara vez hay en él una accion que pueda calificarse de dramática. Su objeto principal es manifestar los afectos amorosos de los pastores en una forma eminentemente lírica; es, por tanto, un diálogo, más que un drama; y si por ventura hay en él una accion, ésta es casi siempre tan sencilla y de tan escaso movimiento, que no despierta inter s alguno en el espectador.

El drama pastoril sólo se ha cultivado en los tiempos modernos, cuando se desarrolló la Poesía bucólica. Los italianos son los que más se han distinguido en este género. El *Aminta* del Tasso, el *Pastor fiel* de Guarini (1537-1612), produccion complicada, en que interviene el elemento cómico, y que ofrece ciertas condiciones dramáticas, son los más acabados modelos del drama pastoril.

El *monólogo ó monodrama*, aunque destinado á la escena, no puede considerarse como una composicion dramática, pues carece de todas las condiciones de tal.

En el monólogo, con efecto, no hay más que un personaje, como su nombre lo indica.

Exponer la situacion dramática en que se halla este personaje, por consecuencia de una accion pasada que no se presenta al espectador, tal es el objeto del monólogo, que no es, por tanto, otra cosa que la manifestacion del estado de una conciencia, hecha por medio de una representacion escénica. Es, pues, el monólogo una composicion lírica, que sólo tiene de dramática la circunstancia de ser declamada en el teatro. Los monólogos pueden ser trágicos y cómicos, y terminar, en el primer caso, con el suicidio del personaje. Entre ellos pueden incluirse tambien ciertos prólogos decla-

mados que en el teatro antiguo solian preceder á las obras dramáticas, y á veces se denominaban loas; en ellos solia explicarse el argumento del drama, pedir indulgencia al público, etc. El monólogo es género que se ha cultivado muy poco y que hoy casi ha desaparecido por completo.

LECCION LII.

Géneros dramático-musicales.—Condiciones generales de todos ellos.
—La ópera.—La zarzuela.—Otros de menor importancia.

Además de los géneros dramáticos que hemos considerado anteriormente, hay otro de carácter mixto, producido por la union del drama con otro arte distinto del literario. Cabe, en efecto, expresar la accion dramática por medio de la música y del canto, siendo en tal caso las melodías musicales medio de expresion de los afectos dramáticos.

Puede, pues, existir, y de hecho existe este género compuesto, que en cierto modo es género híbrido y en alguna manera degeneracion y bastardeamiento del Arte dramático. Con efecto; en esta union del drama con la Música pocas veces hay una verdadera armonía, siendo, por el contrario, lo más frecuente, que la union sea una simple yuxtaposicion, en la que uno de los dos elementos componentes pierde su propio valor y no pocas veces se convierte en medio para un fin ageno á su carácter. Generalmente en estas uniones el Arte dramático es el que más pierde, por convertirse en ocasion y medio para el desarrollo de la composicion musical, á cuyas exigencias se ve precisado á someterse. Léjos, portanto, de limitarse en este género la Música á expresar el fondo dramático, se constituye en parte esencial y primera de la composicion, y reduce el drama á la condicion de motivo ó tema para desenvolver sus pensamientos y hacer alarde de sus bellezas.

Este género, formado por la union del drama con la Mú-

sica, puede llamarse *drama lírico*. En este género el medio de expresion es la palabra unida al canto y la música instrumental. La Música expresa en su propio lenguaje lo mismo que expresa la palabra hablada ó declamada, uniéndose la letra y el canto indisol blemente hasta convertirse en un sólo medio de expresion. En esta union predomina, sin embargo, el canto, no sólo porque en la representacion él y la música instrumental ahogan la letra, cuya audicion es en la mayor parte de los casos imposible, sino porque el público acude á oír la composicion musical, interesándose muy poco por la dramática, la cual, por otra parte, tiene que amoldarse necesariamente á las condiciones de aquella, proporcionándola á toda costa ocasiones y pretextos para el desarrollo de sus *motivos*.

Estas condiciones no son iguales en todas las composiciones de este género. En unas, el canto está unido constantemente á la letra; en otras, la palabra declamada y la palabra cantada alternan, reservándose la última para determinadas situaciones de la composicion dramática. Fácilmente se comprende que en esta segunda clase de composiciones la inspiracion dramática es más libre, y el elemento dramático ménos subordinado y de más importancia, estando en ellas la Música y el drama en condiciones de igualdad. Por esta razon los libretos (1) de las zarzuelas son, por lo general, superiores como obras literarias á los de las óperas.

Sin embargo, en todos estos géneros el poeta se ve obligado á someterse á condiciones que son otras tantas trabas para su inspiracion. Le es forzoso disponer la accion de suerte que haya cabida para las diferentes piezas que necesariamente ha de haber en la composicion musical; le es forzoso preparar situaciones de efecto que den lugar al músico para componer piezas notables; le es forzoso, por último, en la eleccion del asunto, en la pintura de los caracteres, en la expresion de los afectos, en el plan de la obra y

(1) Tal es el nombre que se da á las obras dramáticas destinadas al canto.

sobre todo, en el lenguaje, que ha de ser eminentemente lírico y cantable, tener en cuenta siempre las condiciones peculiares del Arte musical y someterse estrictamente á ellas. De aquí que sea punto ménos que imposible que la composicion cumpla rigurosamente las condiciones del género dramático, ni que su mérito poético sea relevante.

Todos los géneros dramáticos pueden amoldarse á la Música; habiendo, por con iguiente, tragedias, comedias y dramas musicales. En todos ellos es fuerza que la accion tenga mucho movimiento é interés, y gran número de situaciones de efecto; siendo necesari o que los caractéres tengan mucho relieve, y que la accion camine con mayor rapidez que en los restantes géneros dramáticos (1).

Los géneros dramático-musicales son la *Opera* (2) y la *Zarzuela* (á que los franceses é italianos llaman *ópera-cómica* ú *opereta*). En la primera, el canto acompaña constantemente á la accion; en la segunda, alterna con la declamacion. La primera puede ser trágica ó dramática (*ópera seria* y *semi-seria*) ó cómica. La segunda rara vez es trágica; predomina en ella el elemento cómico; y suele tener más condiciones literarias que la ópera. Lo cómico degenera con frecuencia en grotesco ó bufo en este género (*ópera bufa*). Las óperas serias generalmente son históricas; entre las óperas semi-serias y cómicas y las zarzuelas las hay históricas, de costumbres, de intriga y enredo, fantásticas, mitológicas, etcétera (3).

(1) Suele exigirse, además, que todos los actos de la composicion terminen en una situacion dramática ó cómica de mucho efecto; que intervenga en la accion el coro; que no escaseen las escenas de conjunto; que haya un número determinado de personajes principales, y otras condiciones análogas impuestas por la naturaleza de la obra musical.

(2) Los italianos suelen dar á la ópera el nombre de *melodrama*. Este nombre se ha aplicado tambien á ciertos dramas franceses en que las situaciones culminantes son acompañadas por la orquesta. Hoy se designan así los dramas exagerados, en que sólo se trata de producir efecto por medio de situaciones violentas y terribles.

(3) Los libretos no suelen ser en las óperas completamente originales. Por regla general, se toman de obras dramáticas ya conocidas y que gozan de reputacion.

Además de estos géneros, hay otros ménos importantes, como el *vaudeville* francés, que es un sainete en que los personajes cantan canciones breves; la *tonadilla* y la *jácara* españolas, que más que una composicion dramática son una série de canciones (casi siempre burlescas), enlazadas por una accion extremadamente sencilla, y otras composiciones análogas.

La ópera, la zarzuela y los demás géneros dramático-musicales son muy modernos. Coincidieron con el desarrollo de la Música y nacen en el siglo XVII. Francia, Alemania, Italia y España son los países que más han cultivado este género, señaladamente los dos últimos. *Metastasio* (1698-1782), *Lorenzo d' Aponte* y *Romani* en Italia; *Scribe* en Francia; *Calderon*, *Bancés* *Candamo* y *Ventura de la Vega* en España, son los que más se distinguen como libretistas de ópera y zarzuela.

LECCION LIII.

Géneros poéticos compuestos.—La Sátira.—Su concepto.—Elementos que la constituyen.—Sus caracteres generales.—Sus diferentes tonos y formas.—Clases en que puede dividirse.—Importancia social de la Sátira.—Su desarrollo histórico.

Expuestos los tres géneros poéticos simples ó fundamentales, debemos ahora, conforme á lo indicado en la leccion XXXII, ocuparnos en el exámen de los llamados compuestos, mixtos ó de transición, á causa de reunir elementos propios de aquellos (1). Estos géneros son tres, como en la

(1) Antes de examinar estos géneros, hemos hallado en los anteriormente expuestos multitud de variedades en que se mezclaban elementos propios de géneros distintos; pero bien por su escasa importancia, bien por aparecer siempre preponderante en ellas uno de dichos elementos, nunca se han considerado como verdaderos géneros independientes. Mas en las composiciones pertenecientes á los géneros que vamos á estudiar, los elementos distintos que las constituyen (épicas,

precitada leccion dijimos, á saber: la *Sátira*, la *Poesía Bucólica* y la *Novela*, caracterizándose la primera por la union¹¹ de lo épico y de lo lírico; la segunda por la de estos dos elementos en ocasiones, y en otras por la de lo lírico y lo dramático y aun por la de todos ellos, y la tercera por la de lo dramático con lo épico.

La *Sátira* es la manifestacion poética de un elemento estético y moral de extraordinaria importancia: lo *satírico*. Lo satírico es el resultado de la union de la Crítica con lo cómico, ó lo que es igual, es el aspecto cómico de la Crítica, entendida en su más ámplio y universal sentido, esto es, como juicio de cualquier aspecto de la realidad en vista de un conjunto de principios, que constituyen lo que se llama el *ideal*. Cuando la objetividad sometida á la crítica aparece en contraposicion con el ideal que el crítico sustenta, y en esta oposicion resulta risible ó execrable, lo cómico ó lo feo (feo estético ó feo moral) se manifiestan, y el crítico prorrumpe en ruidosa carcajada ó calurosa invectiva contra aquella. Pero no siempre es esta censura el fruto de un examen reflexivo, ni de una comparacion entre un hecho y un principio, sino el resultado inmediato y directo de una intuicion que ve, sin reflexion científica, la impureza de la realidad y su oposicion al pensamiento y sentimiento del que la contempla. En tal caso, no se produce una crítica reflexiva y didáctica, sino un espontáneo movimiento del ánimo que se manifiesta en una explosion del sentimiento. Entónces el crítico deja de serlo para convertirse en poeta, y ora mofa y ridiculiza con burlesco acento el objeto que le parece cómico y risible, ora se revuelve indignado contra él, si lo

lárlicos y dramáticos) se equilibran de tal suerte, que ninguno de ellos prepondera hasta el punto de que en el género fundamental á que caracteriza, puedan incluirse dichas composiciones. Podria hacerse la observacion de que, dado el concepto de estos géneros compuestos, entre ellos debiera incluirse la Poesía dramática, que generalmente se considera como objetivo-subjetiva; pero aunque así sea, no es la Dramática, como pudieran pensarse, una mera composicion de lo épico y lo lírico, sino la manifestacion de un elemento propio y sustantivo (lo dramático), que no resulta de la simple yuxtaposicion de los precitados; por lo cual no puede colocarse dentro de los géneros compuestos.

juzga inmoral y odioso; pero apelando siempre al arma del ridículo para combatirlo, por ser la más eficaz y terrible de todas. Dadas estas condiciones, aparece la Sátira, que no puede confundirse con la Crítica propiamente dicha, de la cual es la manifestación estético-cómica.

Entraña, pues, la Sátira una oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta; pero esta oposición puede ofrecer un carácter objetivo ó subjetivo, que dan á este género, según los casos, un aspecto más épico que lírico ó vice-versa. Con efecto; aunque esta oposición existe siempre y en virtud de ella formula sus censuras ó asesta sus burlas el poeta, cabe notable variedad en el grado con que éste interesa su persona y acentúa su subjetividad en el asunto. Cabe que, excitado poderosamente su sentimiento contra el vicio que combate, se encare con él y en lucha personal se afirme y revuelva contra lo objetivo, condenándolo airado á nombre de su sentimiento herido, de su conciencia indignada, de su razón sublevada contra una realidad odiosa ó ridícula; pero es también posible que, ocultando su pasión personal tras un elemento superior, haciéndose eco, no tanto de un estado de su ánimo, como de un principio general, representando (como en la Épica) una idea ó un sentimiento que son comunes á todos los hombres, ridiculice y condene lo objetivo, no á nombre propio, sino á nombre de la razón, de la justicia, del gusto, en suma, de algo también objetivo y permanente. En este último caso, la oposición entre el objeto y el sujeto será la determinación de un contraste más hondo entre un hecho y un principio, de que se hace intérprete el poeta. La oposición entre el ideal y la realidad, vista y manifestada por el individuo; la oposición entre este individuo y la objetividad; hé aquí las dos formas fundamentales en que se produce lo satírico, que siempre será objetivo y subjetivo, épico y lírico, pero más objetivo y épico que lírico y subjetivo en el primer caso, y vice-versa.

Siempre hay, por consiguiente, un elemento épico y un elemento lírico en la Sátira. Es épica, porque el poeta se inspira en la realidad, la describe, la representa con vivos

colores, narra los hechos que en ella se producen y manifiesta el estado de su conciencia en inmediata y necesaria relacion con ella. Es lírica, porque el poeta no se limita á exponer la realidad, sino que rechazándola y censurándola, afirma contra ella su propia subjetividad, y expresa el sentimiento personal de repulsion que dicha realidad le produce. Es, en suma, épico-lírica, porque expresa una oposicion de larada entre el objeto y el sujeto, ora éste se oponga á aquel por sí mismo y sin tener en cuenta objetividad de ninguna clase, ora lo haga á nombre de una objetividad que estima superior á la que condena.

Con arreglo á estas consideraciones, puede definirse la Sátira como *expresion ó manifestacion artistica de la oposicion entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta, oposicion traducida por éste en censura ó mofa de dicha realidad.*

Ahora bien: ¿qué belleza expresa y realiza el poeta satírico? Ante todo, aquella belleza que el Arte da á todo lo que manifiesta ó representa, por medio de la forma ideal ó imaginativa de que lo reviste. Además, la belleza que existe en esta misma oposicion grandiosa, atrevida, verdaderamente dramática, del sujeto y el objeto, y la que reside en el ideal superior que al poeta inspira.

Esta última, sin embargo, no siempre existe. Muchas veces el poeta satírico no ridiculiza ni censura la realidad á nombre de principio alguno, sino obedeciendo á una voluntariedad caprichosa. La tendencia del espíritu humano á ridiculizarlo todo, aunque sea sin motivo, á ver lo ridículo y lo deforme donde no existe, ó á suponerlo voluntariamente para tener el placer de mofarse de lo real, es causa de que á veces el poeta no oponga un ideal superior á la realidad que pretende negar y destruir (1). En tal caso, lo satírico se

(1) En tal caso, la Sátira es escéptica; niega por negar, sin afirmar nada con que sustituir á lo negado. ¿Puede considerarse esta sátira como legitima bajo el punto de vista moral y social? Si la carencia de afirmaciones se debe á que la negacion es injusta y nace sólo de un capricho arbitrario del poeta, es indudable que sátira semejante merece

trueca en humorístico, y la belleza de la obra se limita á la que nace de su forma y tambien á la que indudablemente ofrece este atrevido arranque de la subjetividad.

Pero, en general, la belleza expresada por el satírico es la del principio superior, del ideal más perfecto que opone á la realidad por él censurada; es la belleza de la virtud á cuyo nombre condena el vicio; de la justicia que contrapone á la violencia y á la tiranía; de la razon que le inspira para combatir el error; del buen gusto que le mueve á ridiculizar la fealdad. Cuando esto sucede, la Sátira ofrece un aspecto didáctico y en ciertos casos moral; más no ha de entenderse por eso (como piensan muchos preceptistas), que es una mera forma de la Poesía didáctica propiamente dicha; pues el satírico no obedece á un propósito científico, sino al noble impulso de aniquilar el mal en todas sus formas y de dar expansion al sentimiento de protesta que rebosa su alma.

Cierto que la Sátira puede ejercer una accion educadora y entrañar una saludable enseñanza; pero nunca es la vestidura poética de un propósito docente; no es la exposicion metódica de lo verdadero, de lo bello ó de lo bueno; sino el espontáneo movimiento del espíritu del satírico contra la realidad que le subleva.

Como hemos dicho, en la Sátira hay siempre un elemento cómico, que puede preponderar hasta el punto de ser exclusivo ó reducirse á un papel muy secundario. Sin embargo, cuando en la Sátira desaparece por completo el elemento cómico, puede decirse que la composicion deja de ser satírica. Por más que el alma del poeta esté poseida de indignacion, por amargas que sean sus censuras, fuerza es que en la obra satírica haya alguna manifestacion de lo cómico. El poeta satírico ríe siempre; pero su risa recorre todos los grados, desde la sangrienta carcajada del sarcasmo, manifestacion convulsiva de un alma indignada, hasta la regoci-

condenacion. No sucede otro tanto si la negacion se funda en motivos racionales y la falta de afirmacion proviene únicamente de no existir nada con que reemplazar lo negado. Siendo así, la legitimidad de la sátira es indiscutible.

Jada risa de la alegre mofa dirigida contra una ridiculez insignificante. Si en la realidad condenada por el poeta hay verdaderamente un aspecto cómico, complácese aquel en ponerlo de relieve y hacerle blanco de sus ataques; si no lo hay, lo supone, lo crea y lo aprovecha como si fuera real. Pero rara vez tiene que apelar el poeta á este recurso extremo, pues pocas cosas dejan de ofrecer puntos vulnerables al penetrante análisis de un entendimiento intencionado y agudo.

La sátira á veces no encierra una censura explícita de lo satirizado; sino que se limita á señalar la existencia de una realidad cómica. Tal acontece en los epigramas y en ciertas composiciones burlescas puramente descriptivas (como nuestras letrillas, por ejemplo), en que el poeta no hace otra cosa que presentar en un breve cuadro algunas situaciones cómicas ó ciertas ridiculeces. Pero aunque la censura no sea expresa, aunque el poeta oscurezca su personalidad tras una narracion ó descripcion puramente épicas, fácil es comprender que no puede estar conforme con aquello que ridiculiza y que en su obra va envuelta una censura tácita. Los epigramas, sin embargo, no caben en esta regla. La intencion que hay en ellos se reduce á excitar la risa por medio de una ocurrencia ingeniosa, de la narracion de un incidente cómico, etc. Entran en la Sátira porque revelan un propósito burlesco, que denota cierta oposicion (muy leve, sin duda), entre el poeta y la realidad, á cuya costa rie aquél; pero faltan á una condicion esencial de la Sátira, y deben considerarse como la más infima manifestacion de este género (1).

No se manifiesta sólo lo satirico en lo que especialmente se llama Sátira; sino tambien en ciertos géneros épicos y dramáticos, como el poema burlesco y la comedia, y en la

(1) En rigor, el epigrama pudiera considerarse como una composicion épica, toda vez que se limita á la narracion breve de un hecho cómico. Cuando tiene el carácter de censura ó mofa de una persona, de una institucion, etc., es cuando propiamente cabe dentro de la Sátira.

Novela; pero en estos géneros no suele manifestarse el elemento subjetivo con tanta energía como en la sátira propiamente dicha.

Gran variedad de tonos y de formas admite el género satírico. Bajo el punto de vista de su intensidad y energía, caben en él numerosos matices y grados, desde la simple indicación de un incidente cómico (epigrama), hasta la enumeración festiva de una serie de ridiculeces, contrasentidos y vicios sociales (letrilla burlesca); desde la burla punzante, pero exenta de indignación, de un error literario ó artístico, de una costumbre ridícula, de un vicio social de escasa importancia, hasta la protesta amarga ó el grito de indignación lanzado contra grandes vicios, enormes injusticias y execrables crímenes; desde la mera expresión subjetiva de la idea ó el sentimiento del poeta, hasta la pintura fiel de las costumbres, ó la narración de los hechos censurados (cuadros de costumbres políticas, literarias, privadas, etc.); desde la sátira personal que se ensaña contra un individuo á quien ridiculiza y denosta, hasta la que se dirige contra personalidades colectivas, instituciones, costumbres, ideales, creencias, etc.; desde la que sólo se propone producir risa y regocijo, hasta la que intenta naturalizar y aleccionar; desde la que quiere corregir y mejorar lo que critica, hasta la que tiende á destruirlo; desde la que obedece al severo dictado de la razón y la justicia, hasta la que es eco de violentas pasiones y ciegos intereses; desde la que se hace á nombre de elevados principios é ideales, hasta la que es caprichoso fruto del espíritu escéptico, burlesco ó mal humorado del poeta.

No menor variedad se observa en las formas de que la Sátira se sirve. A veces es exposición directa del estado de conciencia del poeta; otras su pensamiento se encarna en una acción dramática ó novelesca, en una ficción alegórica, en una narración de sucesos, en una descripción de personajes, tipos y hechos sociales, ó en un animado diálogo. Manifiéstase en ocasiones la persona del poeta, narrando, describiendo, exponiendo, burlándose, indignándose, imprecaando; en otras se oculta tras narraciones, descripciones,

alegorías ó diálogos. Suele servirse tambien el satírico de la forma epistolar; emplea indistintamente el verso y la prosa, y en el primer caso recorre todos los tonos y formas de la versificación, desde la grandiosa y solemne sátira clásica, hasta la juguetona letrilla y el breve epigrama, como en la prosa adopta todos los estilos posibles.

Puede, por tanto, dividirse la Sátira en muchas y diferentes clases por razon del predominio de los elementos que la constituyen, del tono que en ella domina, del fin que se propone, de los asuntos en que se inspira y de las formas que emplea. Así será *objetiva ó subjetiva*, segun que el poeta se inspire, al oponerse á la realidad, en un principio ó ideal superior, ó en su individualidad subjetiva, en cuyo caso se denominará *humorística; afirmativa y negatiga ó escéptica*, segun que el poeta afirme una realidad superior á la que contradice, ó se limita á negar sin afirmar; *filosòfica ó moral*, si tiende á corregir y mejorar la realidad, ó *burluesa* si se contenta con ridiculizarla y á costa de ella excitar la risa; *religiosa, política, moral, científica, artística, literaria, personal*, etcétera, segun la naturaleza del objeto á que se dirigen sus ataques.

Por razon de la forma puede dividirse la Sátira en *poética y prosáica*, pudiendo ser ambas *expositivas, narrativas, descriptivas, dialogadas, epistolares, alegóricas*. En la sátira escrita en verso, se comprenden la *sátira clásica*, la *letrilla*, el *epigrama*, la *fábula satírica*, la *semblanza* y otras composiciones ménos importantes. En la sátira prosáica pueden incluirse los *diálogos satíricos*, las *alegorias satíricas*, los *cuadros de costumbres*, los *artículos crítico-satíricos, políticos y literarios*, los *refratos y semblanzas* y otras muchas composiciones que sería prolijo enumerar.

Inútil es encarecer la importancia moral y social de la Sátira. El ridículo es el arma más temible que el hombre puede usar; lo que resiste á la censura séria, á la objeccion fundada, á la indignacion y á la cólera, dificilmente resiste á sus ataques. Por eso la Sátira es arma peligrosísima que debe emplearse con extrema prudencia, pues nada hay más mortífero que sus golpes. Si puesta al servicio de una noble idea y

de un propósito moralizador, puede reportar ventajas inestimables á la causa del bien, de la belleza y de la verdad, trocada en arma que manejan torpes pasiones é intereses, consagrada á denostar lo bueno y lo verdadero, puede, sino alcanzar victoria definitiva, ser causa al ménos de graves perturbaciones. Y debe tenerse en cuenta que si la sátira moral y severa, la sátira de carácter didáctico, no suele producir efectos muy eficaces ni inmediatos, la sátira burlesca, irónica y punzante casi siempre los produce. Los ataques de los filósofos, las censuras de los moralistas causaron ménos daño al paganismo que los zumbones diálogos de Luciano; el ideal caballeresco no murió á manos de los graves varones que en términos austeros lo condenaron, sino á impulsos de las carcajadas de Cervantes y Rabelais.

En las contiendas religiosas, políticas, científicas, artísticas y literarias, el arma de la sátira se esgrime con destreza y encarnizamiento por las sectas, escuelas, partidos que en ellas toman parte; siendo lo más frecuente en tales casos que la Sátira se ponga al servicio de la pasión y del interés más que de la razón y la justicia. Cuantos daños puede causar en tales condiciones, no hay para qué decirlo. Pero cuando más perniciosa y ménos legítima aparece, es cuando toma el agresivo y antipático carácter de sátira personal (1).

La Sátira es propia de todos los pueblos y tiempos (2), pues en todos hay vicios y riculeces sociales é individuales que se prestan á la censura y á las mofas, y en todos revela el hombre su tendencia á burlarse de cuanto existe. Pero los momentos más propicios para la aparición de este género, son aquellas épocas de transición y de crisis que atraviesa la humanidad, en que los ideales existentes se desvanecen y desacreditan, y el espíritu tiende á nuevas formas de vida. Entónces es cuando más se manifiesta la contraposición entre la reali-

(1) En tales casos recibe los nombres de *libelo* y *diatriba*.

(2) Como todos los géneros poéticos, la Sátira puede ser espontáneo-popular y erudito-reflexiva. Hay muchos cantos populares de carácter satírico, y ciertas composiciones satíricas de la Edad Media son fruto de la inspiración popular. Sin embargo, en este género predomina habitualmente el elemento erudito.

dad (inspirada en añejos ideales) y los espíritus anhelantes de reformas y progresos; entre las nuevas ideas que se anuncian como fórmulas de un porvenir mejor, y los antiguos y ya desacreditados principios que determinan los hechos. También en épocas de corrupcion y decadencia, cuando por todas partes cunde el mal en todas sus formas, cuando las costumbres se pervierten, los caractéres se rebajan y las instituciones se corrompen; ó bien, cuando (limitándose la decadencia á una sola esfera de la vida), el gusto artístico se extravía, la ciencia se encamina por extraviados senderos, ó en las costumbres se muestran ridiculeces y extravagancias, los espíritus sensatos y dignos que se libran del contagio, acentúan su oposicion á semejante estado de cosas, y la Sátira surge como una protesta natural y necesaria contra tales descaminos. En estos casos la Sátira se inspira siempre en los buenos principios, olvidados por la sociedad y afirmados con energía por el poeta contra los vicios que corroen á ésta. Pero en el caso ántes citado, no siempre el satírico opone un ideal superior al que es objeto de sus ataques; pues muchas veces se encierra en una negacion puramente escéptica, debida acaso á no existir todavía (ó al ménos no ser conocido por el poeta), un ideal que pueda sustituir al que se extingue.

Requiere la Sátira cierto grado de desarrollo de las energías individuales, cierto valor é independencia del sentimiento individual, y por eso no suele aparecer en sociedades donde estos sentimientos y energías tienen poco ascendiente, por razon del carácter de la raza ó del sistema religioso y político del país. Tal es la razon de que la Sátira no aparezca en el Oriente, donde la individualidad está absorbida por el régimen de las castas ó por el dominio de la teocracia y del despotismo, y donde la uniformidad y fijeza de las creencias impide la aparicion de esos estados críticos que tan favorables son para el desarrollo de este género.

La Sátira apareció en Grecia, pero bajo las formas del poema paródico ó burlesco y de la comedia, no bajo las que estudiamos aquí. Solamente *Alceo* [en algunas composiciones políticas, y *Arquiloco de Paros*, inventor del *yambo*,

cultivaron la Sátira en su forma lírica (1). Más tarde, en la época del imperio romano, *Luciano de Samosata* satirizó la religion pagana, las escuelas filosóficas y las costumbres en epigramas y opúsculos, y sobre todo, en sus admirables *Diálogos*. La sátira de Luciano es puramente negativa y es-céptica.

En Roma adquirió la Sátira tal influencia y desarrollo, que los romanos afirmaron que era creacion exclusivamente suya (*satira tota nostra est*, dijo Quintiliano), afirmacion inexacta, como de lo expuesto puede colegirse.

Recorrió la sátira romana todos los grados, desde la amable censura de Horacio, hasta el sangriento epigrama de Marcial y la colérica invectiva de Juvenal. *Ennio*, *Lucilio* (148-103 a. d. C.), *Varron* (116-27), *Catulo*, *Horacio*, *Persio* (34-62 d. C.), *Juvenal* (42-124), *Marcial* (40-104), y algun otro de ménos importancia, son los que cultivaron la Sátira en Roma.

En la Edad Media tuvo la Sátira gran importancia. Desde el punto en que se inició la protesta contra el régimen feudal y áun contra la Iglesia católica, la Sátira apareció en todas sus formas. Además de los poemas y composiciones dramáticas satíricas y de los cuentos burlescos y licenciosos, la Sátira en sus formas líricas fué cultivada por los trovadores provenzales, por los autores de los *Fabliaux* franceses, entre los cuales se distingue *Rutebeuf*, por el poeta popular francés *Villon*, por algunos satíricos alemanes (*Brandt*, *Murner*, *Fischart*), y por ingenios españoles, como el *Arcipreste de Hita*, *Pero Pomez*, *Juan Alfonso de Baena*, *Anton de Montoro* y otros ménos importantes.

A partir del Renacimiento, la Sátira llega á su más alto grado de prosperidad, y se manifiesta en todo género de formas, siendo religiosa, política, moral, literaria, poética,

(1) Afirmase tambien que el filósofo cínico *Menipo* escribió sátiras en prosa mezclada con verso. Varron llamó á sus obras satíricas *sátiras menipeas*, y este nombre se dió tambien á un libelo político, escrito en verso y prosa, y publicado en Francia en la época de las guerras de la Liga, poco tiempo despues de la muerte de Enrique III.

prosáica, etc., y adquiriendo carácter humorístico y amargo, principalmente en el siglo XIX.

La literatura alemana es pobre en escritores satíricos. Sólo se distinguen en ella *Immermann*, *Heine* y algun otro de escasa importancia. Más rica en producciones de este género la literatura inglesa, ofrece gran número de obras satíricas notables, en prosa y en verso. *Swift* (1667-1745), *Sterne* (1713-1768), *Lord Byron*, *Moore*, *Austin*, son los más distinguidos satíricos de Inglaterra. Pero la forma que habitualmente toma allí la Sátira, es la novela.

La sátira moderna se inicia en Francia con la *Sátira Menipea*, dirigida contra los partidarios de la Liga en 1594 (1). *Marot*, *D'Aubigné* (1550-1630), *Régnier*, *Boileau*, *La Bruyère* (1639-1696), *Voltaire*, el primero de los satíricos franceses, *Béranger*, *Pablo Luis Courier* (1773-1825), *Barbier*, *Victor Hugo*, han cultivado con brillantez, y en todas sus formas, el género satírico.

Italia no carece de satíricos notables, áun sin contar entre ellos los numerosos cultivadores de la Poesía épico-burlesca. Distinguiéronse en los siglos XVI y XVII *Ariosto*, *Berni*, *Aretino*, escritor licencioso é insolente, *Menzini* (1646-1704), el pintor *Salvator Rosa* (1615-1675). En los siglos XVIII y XIX, han brillado *Parini* (1729-1799), *Leopardi*, que recuerda en sus *Diálogos* á Luciano, *Giusti* (1809-1850), y otros mémos importantes.

España ha producido satíricos muy notables desde el siglo XVI hasta nuestros días, tales son: *Castillejo*, los *Argensolas*, *Quevedo*, que es el más notable de todos, *Góngora*, *Barahona de Soto*, *Jaúregui*, *Miguel Moreno*, *Baltasar de Alcáraz* (1530-1606), *Salazar y Torres* (1642-1675), *Gracian* (m. 1658), *Lope de Vega*, *Francisco de la Torre*, *Cervantes*, *Velez de Guevara* (1570-1644), *Santos*, *Eugenio de Salazar*, *Hidalgo*, *Jovellanos* (1744-1811), *Vargas Ponce* (1760-1821), *Herbás* (Jorge Pitillas), *Iglesias* (1748-1791), *Moratin* (hijo),

(1) Antes había florecido el gran satírico Rabelais; pero su obra es una novela semejante al *Quijote* y no una sátira en el sentido usual de la palabra.

Arriaza, Gallardo, Miñano, Lafuente (1806-1866), y *Larra* (1809-1833), conocido por el nombre de Figaro, que es el satírico más notable que España ha tenido en la época presente.

LECCION LIV.

Géneros poéticos compuestos.—La Poesía bucólica.—Su concepto.—Elementos que en ella aparecen.—Sus caracteres.—Su desarrollo histórico.

La naturaleza no sólo ha inspirado á los poetas las composiciones que en otro lugar (Leccion XXXVIII) hemos estudiado bajo el nombre de Poesía épico-naturalista ó descriptiva. En este género, el poeta canta la naturaleza sin relacionarla con el hombre; pero hay otro en que canta la vida del hombre en el seno de la naturaleza. Este género es el que se denomina *Poesía bucólica* y también *rústica ó pastoril*, si bien este último nombre no es muy adecuado.

En todo tiempo causó en el hombre impresion profunda la vida de la naturaleza, por lo que anheló vivir libre y sosegado en medio de ella. Sobrè todo, en los hombres habituados á la vida de las ciudades, se desarrolló la afición á la del campo; y cansados en su ruidosa y trabajada existencia, envidiaron la de los pastores. Pocos son los poetas que no han celebrado los encantos de esa vida y han exagerado en sentidos versos su anhelo de respirar el aire embalsamado de los campos, olvidar sus pesares y descansar de sus fatigas en la soledad apacible de los bosques y en el ameno retiro de los sosegados valles.

De aquí la aparición de la Poesía bucólica. Cantar los goces de la vida campestre, pintar los afectos sencillos de rústicos pastores, retratar las escenas de su tranquila existencia, y extendiéndose á otros aspectos de la naturaleza, cantar la vida de los pescadores, los placeres de la caza, los en-

cantos de la vida agrícola, tales han sido los objetos que se ha propuesto la Poesía bucólica, que puede definirse, por tanto: *la expresion y representacion de la belleza de la vida humana desarrollada en intimo y amoroso contacto con la naturaleza.*

Fácil es comprender que esta poesía no es meramente objetiva ni subjetiva. Si el poeta expresa en ella el sentimiento que en su alma produce la naturaleza y canta las perfecciones de ésta, también describe sus bellezas, narra la vida y pinta los afectos de los hombres que en medio de ella viven. Y como quiera que al retratar la existencia de las gentes rústicas, suele representarla en forma dramática, y sirviéndose del diálogo, síguese que la Poesía bucólica es épico-lírico-dramática: épica, en cuanto canta la objetividad de la naturaleza y de la vida rústica; lírica, en cuanto expresa el sentimiento del poeta, inspirado por la contemplacion de tales objetos; dramática, en cuanto representa dramáticamente, por medio del diálogo, la vida y los afectos de las gentes rústicas.

Pero no en todas las composiciones bucólicas se hallan estos elementos. Algunas hay puramente expositivas; otras son épicas (narrativas y descriptivas); otras dramáticas; algunas mixtas, pues en ellas se mezclan la narracion y el diálogo é interviene la persona del poeta. Pero los elementos épicos y líricos rara vez faltan en ellas; el que no aparece siempre es el dramático, que sólo se manifiesta en ciertas composiciones, y aún en ellas suele ir mezclado con elementos narrativos y descriptivos (1).

Cualquiera que sea la forma de las composiciones bucólicas, lo que en ellas se exige principalmente es delicadeza de sentimientos. La composicion bucólica ha de estar penetrada por un vivo sentimiento de la naturaleza; háse de respirar en ella el fresco y agradable ambiente del campo; y los afectos personales que el poeta pinte han de ser sencillos,

(1) No sucede así en el drama pastoril; pero éste, aunque es una manifestacion de la Bucólica (como la novela pastoril) tiene su propio lugar, como hemos visto, en el género dramático.

delicados y tiernos. Adornados, además, los cuadros que presente, con todas las galas de la imaginacion (para lo cual ha de poseer el poeta un notable talento descriptivo), la composicion ofrecerá indudables encantos, y producirá en el alma aquel dulce y sosegado deleite que causa la contemplacion de las escenas y los espectáculos en que el poeta se inspira. Manejado de esta suerte el género bucólico, podrá contarse entre los más bellos y poéticos, y despertar las emociones más agradables y los afectos más puros.

Empero, para conseguir esto es preciso que el poeta sea espontáneo, que verdaderamente sienta lo que dice, y que su amor á la naturaleza sea sincero. La primera condicion del género bucólico es la naturalidad y la sencillez, y nada le cuadra ménos que la afectacion. De la tierna sensibilidad que requiere, á la empalagosa sensiblería propia del poeta erudito y cortesano que sólo de oidas conoce la vida campestre, y dista mucho de apreciar sinceramente sus encantos, media un abismo. Y sin embargo, la Poesía bucólica casi siempre ha caido en la afectacion más exagerada y en el sentimentalismo más falso, trocándose en un género artificioso y convencional, sobre todo en la época moderna.

Este grave pecado de la Poesía bucólica, que le ha acarreado merecidas censuras y un rápido descrédito, se debe principalmente al empeño que tuvieron sus cultivadores modernos de encerrarse en los límites que la trazaron los antiguos, reduciéndose á cantar la vida pastoril y dando á ésta un colorido falso. En vez de dilatar el campo de la Bucólica por toda la naturaleza; en vez de buscar la inspiracion en los variados aspectos de la vida del hombre en relacion con ella (agricultura, pesca, navegacion, caza, vida pastoril, etc.); en vez de pintar con verdad y sencillez, aunque sin grosera llaneza ni rastrero prosaismo, los afectos de los rústicos, y los variados incidentes de su vida; en vez de cantar todas las relaciones poéticas en que el hombre (sea ó no rústico) puede hallarse con la naturaleza;—los poetas bucólicos, siguiendo servilmente las huellas de Virgilio, pero sin competir con él, diéronse á imaginar pastores y zagalas almiarados, eruditos y cortesanos, que en artificiosas fra-

ses y con afectada sensibilidad, cantaban sus quejas amorosas, ó celebraban frias competencias poéticas, y crearon una naturaleza y una vida pastoril puramente convencionales, frias, monótonas, empalagosas y no poco ridículas. Deleitaba á los cortesanos aquella pintura absurda y falsa, pero repugnaba al buen sentido de los verdaderos artistas, y no tardó mucho en desacreditarse semejante género, envolviendo en su ruina desgraciadamente á toda la Poesía bucólica, que no era culpable de tales extravíos. Por esta razon, el género que nos ocupa puede hoy considerarse como muerto, y su resurreccion es muy difícil, á ménos que rompa los antiguos moldes y se encamine por nuevos rumbos.

Las composiciones bucólicas pueden ser, segun lo dicho anteriormente, expositivas, narrativas, descriptivas, dialogadas y tambien expositivo-dialogadas y narrativo-dialogadas. Escríbense siempre en verso (salvo cuando adoptan la forma novelesca, pero en tal caso son uno de los géneros en que se divide la Novela), y pueden usarse en ellas todas las combinaciones métricas, cuidando siempre de que el lenguaje sea poético y abundante en imágenes, y de que la versificación sea sonora y elegante. Cuando son dialogadas, importa que el lenguaje de los interlocutores sea sencillo, natural y acomodado á su condicion rústica, pues nada hay más ridículo que poner en boca de pastores el lenguaje de los cortesanos; pero no por eso ha de incurrir el poeta en la llaneza y grosería con que tales gentes suelen producirse.

Suelen dividirse las composiciones bucólicas en *églogas*, *idilios* y *dramas pastoriles*, pero estos últimos pertenecen á la Poesía dramática. Las *églogas* se dividen á su vez en *pastoriles*, *piscatorias* y *venatorias*, segun que cantan la vida de los pastores, pescadores ó cazadores.

Los críticos y preceptistas se han esforzado por establecer una verdadera distincion entre las *églogas* y los *idilios*; pero sus trabajos han sido vanos. Algunos han sostenido que el *idilio* se diferencia de la *égloga* en ser narrativo, al paso que ésta es dialogada ó narrativo-dialogada; otros señalan como carácter del *idilio* el predominio del elemento lírico ó subjetivo; pero ni unos ni otros tienen razon, pues hay idi-

lios y églogas de todas las clases precitadas (1). La verdad es que idilio y égloga son la misma cosa, y que la diferencia sólo consiste en el nombre, siendo *idilio* el que daban los griegos á estas composiciones, y *égloga* el que les aplicaron los latinos.

La Poesía bucólica nació en Grecia, siendo sus principales cultivadores en aquel país *Teócrito*, *Bion* y *Mosco*. A imitación de Teócrito, escribió sus églogas *Virgilio*, siendo él y su modelo los dos poetas bucólicos más grandes que han existido.

En la Edad Media se hallan vestigios del género bucólico en ciertas composiciones de los trovadores provenzales (*albadadas*, *serenatas*, *pastorelas* y *vaqueras*), imitadas con acierto en España por el *Arcipreste de Hita* y el *Marqués de Santillana*. También se escribieron en Castilla algunas églogas dramáticas destinadas á la representación.

Después del Renacimiento, y merced á la influencia clásica, renace la Poesía bucólica. Los poetas de la Edad Moderna imitan servilmente á Virgilio y no tardan mucho en caer en la afectación á que antes nos hemos referido, señaladamente en Francia.

Italia inició esta restauración de la Bucólica. *Sannazaro* (1458-1530), dió el ejemplo y lo siguieron los cultivadores del drama pastoril (*Tasso* y *Guarini*), *Marini* y sus imitadores, y los *Arcades*, entre los cuales se distinguen *Zappi* (1667-1719) y *Frugoni* (1692-1778).

A imitación de los italianos, cultivaron en España el gé-

(1) Algunos escritores modernos extienden el nombre de idilio á toda composición sentida y delicada en que se expresan existencias naturales y humanas con la gracia espontánea de la primera juventud. Esta definición del idilio no cabe en el concepto de la Poesía bucólica, sino que se extiende á multitud de manifestaciones de la Epica y la Lírica. El idilio, en tal caso, más que un género sería la expresión de un elemento estético especial, que podría manifestarse en multitud de géneros, y en él cabrían muchas baladas, doloras, cuentos épicos, leyendas, madrigales, etc. Lo cierto es que el significado de esta palabra es muy vago, y buena prueba de ello es que hoy se llama idilios á muchas composiciones legendarias, como los celebrados idilios de Tennyson y otros semejantes.

nero bucólico *Garcilaso* (que es el más notable de todos), *Balbuena*, *Francisco de la Torre*, *Villegas* (1595-1669), *Figueroa*, *Lope de Vega*, *Cervantes*, *Iglesias*, *Melendez* y otros de ménos importancia.

En Portugal se dedicaron con éxito á este género *Sáa de Miranda*, *Ferreira*, *Andrade Caminha*, *Bernardes*, *Alvares do Oriente*, *Camoens*, *Rodriguez de Lobo*, *Faria é Sousa*, *Diniz da Cruz* y *Mausinho de Alburquerque*.

Pope, *Gay* (1688-1732), *Burns* en Inglaterra; *Gessner* (1730-1788) en Suiza; *Racan* (1589-1670), *Fontenelle* (1657-1757), *Andrés Chenier*, en Francia, se han dedicado tambien al género bucólico, siendo más espontáneos y naturales los ingleses, y los franceses más alambicados y artificiosos.

LECCION LV.

Géneros poéticos compuestos.—La Novela.—Lugar que debe ocupar entre los géneros poéticos.—Elementos que la constituyen.—Su concepto.—Sus semejanzas y diferencias con los géneros épico y dramático.—Sus caracteres y condiciones.—Sus diferentes clases.

No falta quien se resiste á colocar la *Novela* entre los géneros poéticos, fundándose en la falsa teoría, que en otra ocasion hemos refutado, de que no hay poesia donde no hay versificacion. Pero aparte de que las consideraciones puramente formales y exteriores no pueden tener fuerza alguna en este género de cuestiones, es evidente que nos seria imposible de todo punto clasificar la Novela si no la colocáramos dentro de la Poesía. Es indudable, con efecto, que por su fin, por su forma, por su fondo, por su lenguaje, la Novela no pertenece á la Didáctica ni á la Oratoria, ni puede constituir un género de transicion entre éstas y la Poesía, porque ningun elemento de ellas tiene. Luego es necesario colocarla dentro de la Poesía, y en este caso, ¿puede colocarse en otro lugar que en el que aquí la asignamos? La respuesta es sencilla si atendemos á lo que es la Novela.

Todas las composiciones á que se da el nombre de novelas son narraciones prosáicas de acciones imaginarias (fundadas á veces, sin embargo, en datos históricos) que entrañan, por lo general, un interesante conflicto dramático. Lo que en ellas se retrata es la vida humana en todos sus aspectos: las luchas que en ella se producen, los caracteres que en estas luchas se manifiestan y desenvuelven, los acontecimientos trágicos, dramáticos y cómicos que constituyen la trama de la vida, tanto en su aspecto colectivo y público (en la vida histórica y política), como en su aspecto familiar é individual (en la vida privada), tanto en el objetivo y exterior como en el interno y subjetivo; en suma, todo lo que constituye el asunto de la Poesía dramática.

Pero todo esto se expresa y desenvuelve en la Novela por medio de la narracion (1). El novelista relata los hechos, pinta los caracteres, describe los lugares y las costumbres, reproduce los diálogos de sus personajes, procede, en una palabra, como el poeta épico ó el historiador. La vida humana no se representa en la Novela; se narra, y las composiciones de este género son, por consiguiente, dramas narrados. Fácilmente se infiere de esto que no puede incluirse la Novela entre los géneros dramáticos. Pero, ¿no podrá colocarse entre los épicos, como lo han hecho muchos preceptistas?

Hay en la Novela elementos puramente dramáticos que impiden colocarla en la Poesía épica. La pintura de afectos y caracteres tiene en ella una importancia mayor que en los poemas épicos, y el elemento individual ó subjetivo comienza á sobreponerse á los elementos objetivos de éstos. La oposicion y la lucha de afectos, el antagonismo de caracteres que presta interes dramático á la accion, tienen en la Novela una preponderancia que se significa en el mayor uso de la forma dialogada, en el predominio de la accion sobre la narra-

(1) Hay novelas dialogadas y otras escritas en forma epistolar. Las primeras son muy escasas y por razon de sus dimensiones no pueden considerarse como obras dramáticas. Las segundas son narrativas, si quiera la narracion se ponga en boca de los personajes.

cion, en la viveza de su estilo y en la forma prosáica de su lenguaje.

Además, al paso que la Poesía épico-heróica (única á que podria asimilarse la Novela), se inspira en los hechos más grandes de la historia, y nunca en la vida privada, la Novela se complace en pintar los sucesos de ésta, y si por ventura elige asuntos históricos, más se fija en los detalles anecdóticos y en la vida interior de los personajes de la historia, que en los hechos culminantes de ésta.

Ni tampoco existe afinidad entre el tono elevado de la Epica y el lenguaje familiar de la Novela, entre el ideal de aquella y el de ésta, entre la intervencion de la fantasía colectiva y popular en las creaciones épicas y el carácter individual de las novelescas. No es, pues, la Novela un género épico, ni siquiera una epopeya bastardeada, como ha solido decirse (1).

Pero si la Novela no es un género dramático ni épico, no es posible desconocer que participa de las condiciones de éstos; pues sus formas narrativas son épicas, y su fondo es indudablemente dramático. La Novela es, por consiguiente, un género épico-dramático, en que el drama es el fondo y la narracion épica es la forma, y que puede definirse: *la representacion artistica de la belleza dramática de la vida humana, manifestada por medio de una accion interesante, narrada en lenguaje prosáico.*

Participando la Novela de la naturaleza del poema dramático y de la del épico, tiene grandes semejanzas con ámbos (sobre todo con el primero), pero tambien notables diferencias, que no permiten considerarla como una simple suma de lo épico y lo dramático.

Con efecto; aunque en el fondo no es la Novela otra cosa que un drama, su forma le da caractéres muy distintos de éste. En vez de circunscribirse á los estrechos límites que

(1) Los que esto han dicho han tenido en cuenta el hecho de que en nuestros días la Novela ha reemplazado á la Epica; pero esto no significa que la primera sea la degeneracion de la segunda, sino que es su natural y legitima heredera, por razon del modo de ser de la sociedad presente.

imponen al poeta dramático el diálogo y la representación escénica, el novelista disfruta de la más amplia libertad. Pudiendo dar á su obra toda la extensión que quiera, y emplear la narración y la descripción, además del diálogo, le es posible abarcar acciones muy extensas; relatar la vida entera de un hombre; pintar un período histórico entero; retratar menudamente á los personajes, analizando con toda minuciosidad sus caracteres; exponer con todos los detalles necesarios los antecedentes de la acción; cambiar cuando le place de lugar y de tiempo; aglomerar multitud de episodios é incidentes, dando así á la acción mayor variedad y riqueza; describir los lugares en que el drama que refiere se realiza; en suma, unir al movimiento é interés del poema dramático la amplitud y extensión del poema épico. Es la Novela, en tal sentido, un drama que adquiere las amplias y dilatadas proporciones de la Epopeya y de la historia.

Además, la forma propia de la Novela abre ancho campo á la manifestación del elemento lírico (que siempre ocupa en ella un lugar secundario, sin embargo). Al relatar los hechos, al pintar los caracteres, al describir los lugares, por medio de digresiones de todo género, puede el novelista manifestar á su sabor sus ideas y sentimientos personales y exponer el fin moral ó trascendental que en su obra se propone, sin perjuicio de servirse de sus personajes para el mismo objeto. De esta suerte puede reunir la Novela todos los elementos de los distintos géneros poéticos, y ser una verdadera síntesis de todos ellos.

Aseméjase, por tanto, la Novela al drama en su movimiento é interés, y al poema épico en su amplitud. Diferenciase del primero por mezclar elementos épicos y líricos á la acción dramática, por ser más extensa y libre, por representar la realidad más completamente, pues ofrece el espectáculo de la vida en todos sus aspectos y relaciones, y es á la vez drama, epopeya é historia. Distingúese de la Epica heroica por no limitarse á la vida pública y colectiva, ni ceñirse al tono solemne y levantado de aquella, pues abarca todos los aspectos de la existencia humana, desde lo cómico á lo trágico, desde los más sencillos cuadros de la vida familiar, hasta los

más heroicos hechos de la vida de los pueblos; admite todo género de personajes; emplea todas las formas posibles del estilo; y es en tal sentido, el cuadro más completo y acabado de la vida del hombre. Es, en suma, el género que bajo una forma prosáica, los resume todos, y su única inferioridad, con respecto á la Dramática, consiste en no representar los hechos con la verdad y la ilusion que son propias de la representacion escénica.

La Novela es eminentemente humana. Su asunto constante es la vida humana, aunque á veces se remonta á elevadas regiones. La naturaleza no es objeto de su atencion, sino en cuanto es teatro de los hechos que refiere, y el mundo de lo ideal y lo divino no es considerado por ella sino en inmediata relacion con el mundo humano. La intervencion de lo maravilloso es impropia de la Novela, á no ser en la llamada novela fantástica.

La Novela tiene en su forma gran semejanza con el poema dramático, y su accion se sujeta casi á las mismas leyes que éste, en lo que toca á sus partes, á los caracteres de los personajes, etc. La unidad y variedad de la accion son reglas de la Novela, como de toda composicion poética, pero tiene más amplitud en lo que respecta al número y extension de los episodios.

Respecto á la forma, la única propia de la Novela es la narracion, que puede suponerse hecha por el protagonista ó por cualquiera de los personajes de la obra, en forma de memorias, de correspondencia epistolar, etc.; pero generalmente se presenta como obra del autor. Tambien suele haber novelas dialogadas.

El diálogo es muy importante en la Novela, y debe ofrecer los mismos caracteres de verdad, naturalidad y animacion que el de las obras dramáticas. En estilo y lenguaje, la libertad del novelista es absoluta: todos los tonos, desde el más sublime el más llano; todos los estilos, desde el más florido al más severo; todas las formas del lenguaje, desde el lenguaje figurado y florido hasta el familiar, son igualmente admisibles, siempre que sean adecuadas al asunto y siempre

que la familiaridad no raye en grosería y la llaneza en incorrección.

En la división de géneros de la Novela, es conveniente que nos atengamos á lo que es en ella expresado, lo cual nos dará una división semejante á la de la Poesía épica y á la del drama. Hay, con efecto, novelas en que principalmente se atiende á la pintura de los caracteres humanos, al desenvolvimiento de las luchas interiores de la conciencia, y éstas se asemejan al drama y á la comedia psicológicos. Otras, cuyo fondo es histórico, corresponden al poema heróico y á las producciones dramáticas de carácter histórico. Las que encierran una concepción trascendental, sea filosófica, social, religiosa, política, etc., asimílanse á los dramas de este género y á los poemas filosófico-sociales. Hay también novelas cómicas y satíricas, análogas á la comedia y al poema burlesco; novelas de costumbres y de intriga, semejantes á los dramas y comedias de este nombre; novelas pastoriles, que son una forma prosáica de la Bucólica; cuentos y novelas cortas, que representan en este género lo que el cuento épico, la leyenda y el sainete; novelas fantásticas, que se asemejan á composiciones parecidas, épicas y dramáticas; novelas didácticas, asimilables á los poemas que así se llaman, etc. En suma, todos los miembros de la división que de la Novela puede hacerse, corresponden á los géneros dramáticos y épicos.

Aunque puede haber multitud de géneros novelescos, los reduciremos á los siguientes, que son, sin duda, los más importantes: Novela *psicológica ó de carácter, histórica, de costumbres, de aventuras ó de intriga y enredo, filosófico-social, cómica, pastoril, fantástica, didáctica*, y novela corta ó *cuento*. Conviene advertir que estos géneros se mezclan entre sí, siendo muy frecuente que una misma novela pueda clasificarse en varios de ellos (1).

(1) En realidad, toda novela es histórica, en el amplio sentido de la palabra, y todas pueden reducirse á dos grandes géneros fundamentales: las psicológicas, en que predomina el elemento subjetivo, el drama de la conciencia, y las históricas, en que predomina el elemento objetivo, la acción exterior.

La novela *psicológica* ó *de carácter* se distingue por ser más subjetiva que objetiva. A la narracion del hecho exterior prefiere la exposicion de las interioridades del espíritu, el desarrollo de los caractéres, la pintura de los afectos más íntimos del corazon humano. La accion en ella es ántes interna que externa, y la accion externa no es más que la consecuencia lógica de la interna ó el medio de exponer y desarrollar ésta. Generalmente, estas novelas tienen un protagonista, cuyo nombre suele ser título de la obra y cuya historia íntima es su asunto.

Este género de novelas es susceptible de gran variedad, y puede recibir nombres diferentes, segun los aspectos de la vida psicológica que expone. De aquí la llamada novela *religiosa*, por ocuparse principalmente de las manifestaciones del sentimiento religioso; la novela *sentimental*, que se dedica con especialidad á pintar la vida del sentimiento, y sobre todo el sentimiento amoroso; la novela *humorística*, que expresa el escepticismo, mediante una mezcla enteramente subjetiva de risa y llanto, placer y dolor, incredulidad y fé, etc. (1).

La novela *histórica* es predominantemente objetiva. En ella la narracion de los hechos supera al elemento subjetivo, y los caractéres se describen y retratan más bien que en su aspecto interior, en su accion sobre lo exterior, en su intervencion en los hechos. Este género de novela es tan importante como difícil. Requiere, en efecto, un gran conocimiento de la historia y, sobre todo, del carácter de los personajes históricos, así como de las costumbres y la vida íntima de las antiguas sociedades, sin lo cual, al perder la exactitud, pierde también el interés. En estas novelas hay en realidad dos acciones, una histórica, otra ficticia, encomendadas á personajes históricos y á personajes inventados. Unir indisolublemente estas dos acciones sin faltar á la verdad histórica ni siquiera á la verosimilitud; idealizar los personajes

(1) La novela psicológica puede ser histórica, de costumbres, y también filosófico-social.

históricos sin desfigurár su verdadero carácter; identificar los personajes ficticios con el espíritu de aquella época hasta el punto de que parezcan históricos; idealizar y embellecer la acción histórica sin que se falte á la verdad de los hechos; retratar con fidelidad y animación el cuadro de las pasadas costumbres, y expresar exactamente todas las ideas y sentimientos de aquellas épocas, son condiciones inexcusables de este género de novelas, que revelan á las claras sus grandes dificultades. Los novelistas faltan á ellas con frecuencia y no vacilan en falsear descaradamente la historia, apesar de haber acerca de esto una regla que no debe jamás darse al olvido. Esta regla es que el novelista debe retratar los personajes históricos y referir los hechos segun la historia los refiere; limitándose su libertad á mezclar con los hechos y personajes históricos, hechos y personajes ficticios, pero de tal suerte, que ni estos hechos contraríen ni alteren los verdaderos, ni estos personajes difieran de los históricos hasta el punto de haber un dualismo en la acción. El novelista debe guardar, por tanto, profundo respeto á la verdad histórica, procurando la mayor verosimilitud en lo ficticio, y no atribuyendo á ningún personaje histórico hechos contrarios á su carácter ó inconciliables con los que la historia nos refiere de él, ni mucho ménos alterando el carácter del personaje so pretexto de embellecerle, hasta el extremo de que sólo en el nombre se parezca al que en la historia hallamos. Respeto absoluto á la verdad histórica; verosimilitud en lo ficticio: tal es, en breves términos, la fórmula á que debe someterse el novelista.

La novela *de costumbres* puede considerarse como una rama de la novela histórica. Su asunto, con efecto, son hechos de la vida humana, pero en vez de aplicarse á exponer hechos de la vida pública, de la vida de los pueblos, conságrase á retratar la vida privada, las costumbres características de cada pueblo. Cuando pinta costumbres de los tiempos pasados se asemeja aún más á la novela histórica y suele llamarse novela de *costumbres históricas*; pero cuando se ocupa de costumbres contemporáneas, es cuando propiamente se llama de costumbres, recibiendo el nombre de *pi-*

caresca si se dedica á pintar la vida de las clases ínfimas de la sociedad y, sobre todo, de las gente de mal vivir. Recibe tambien diferentes nombres esta novela segun el género de costumbres que pinta, llamándose, por tanto, novela *politica*, *marítima*, *militar* etc. Esta novela requiere gran conocimiento de la sociedad en que el poeta vive y no menor del corazon humano, subiendo de punto su dificultad cuando pinta costumbres de los tiempos pasados. Generalmente la novela de costumbres tiene elementos cómicos y, sobre todo, dramáticos. Esta novela se confunde fácilmente con la psicológica, cuando en ella prepondera el elemento subjetivo, siendo tambien uno de los géneros novelescos que alcanzan más influencia moral.

La novela *de aventuras ó de intriga y enredo* se asemeja en todo á las comedias y dramas de igual género. Su único propósito es entretener al lector con la narracion de extraños sucesos y aventuras, y de acciones intrincadas, casi siempre inverosímiles. Estas novelas (que indistintamente son históricas ó de costumbres), se cuidan muy poco del desarrollo de los caractéres, y sólo tratan de producir efecto. Por regla general, sus asuntos suelen ser terroríficos y muy parecidos á los del melodrama. Este género es uno de los más populares, pero tambien de los ménos estimables entre los novelescos.

La novela *filosófico-social* expresa y retrata la vida de toda la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caractéres que en sus costumbres. Generalmente desarrolla los problemas más graves de las ciencias morales y sociales, mediante una accion grandiosa y complicada, confiada á caractéres que son verdaderos tipos y personificaciones de aspectos permanentes de la humanidad. Estas condiciones le prestan proporciones verdaderamente épicas y la colocan por encima de todos los demás géneros. Requiriendo esta novela en el artista una gran cultura científica, una poderosa idealidad, un exquisito conocimiento del corazon humano y un arte maravilloso para unir en sus tipos y en su accion lo ideal y lo real, lo filosófico y lo histórico, viene á ser el más difícil de los géneros

novelescos, accesible solamente, por tanto, á génius de primera talla (1).

La novela *cómica* retrata la vida bajo su aspecto cómico y emplea muchos de los recursos usados en el poema cómico, excepto la parodia. Muy semejante á la novela de costumbres y confundida frecuentemente con la picaresca, propónese, por regla general, un fin crítico y viene á ser una de las formas de la Sátira. Su importancia es grande, su dificultad no pequeña y su influencia extraordinaria.

Hay otros géneros de novela de ménos importancia. Tales son la novela *pastoril*, forma prosáica de la Bucólica, género artificioso, frio, falso de todo punto y hoy caído en completo descrédito; la novela *fantástica*, muy semejante á la leyenda y caracterizada por el empleo constante de lo maravilloso ó de lo tradicional; la novela *didáctica*, dedicada á exponer en forma recreativa los principios y verdades de la Ciencia; y por último, el *Cuento*, enteramente igual al cuento épico de que nos ocupamos al hablar de los poemas menores, con la única diferencia de estar escrito en prosa.

LECCION LVI.

Importancia social de la Novela.—Leyes de su desarrollo histórico.—Causas á que se debe su preponderancia en la época moderna.—Principales cultivadores de este género.

Pocos géneros poéticos tienen tanta importancia y ejercen influencia tan extraordinaria, como la Novela, que ha sido denominada, con razon, *el quinto poder del Estado*. Hechos repetidos así lo comprueban, y el interés con que de ella se ocupan moralistas y legisladores lo confirma; no siendo dudoso que su influencia en nuestros dias es mucho

(1) Esta novela suele ser de costumbres y siempre es psicológica.

mayor que la del teatro. La causa de este fenómeno es la naturaleza de la Novela, género amplio, flexible, sintético, que se amolda á todos los asuntos, formas y tonos. Representación fidelísima y completa de la vida humana, que pinta con admirable verdad y colorido, la Novela reúne las cualidades de todos los géneros poéticos. Caben en ella las más elevadas y trascendentales concepciones filosóficas y morales, los cuadros más animados de la historia y de las costumbres, los más delicados y minuciosos análisis psicológicos, las grandezas de la Epica, las expansiones de la Lírica, el interés, movimiento y transcendencia de la Dramática. Siendo á la vez drama, poema é historia; pudiendo encerrar bajo su forma poética elevado sentido didáctico; proporcionando al lector los más variados goces y emociones; poniéndose al servicio de todos los ideales y de todos los fines de la vida; popularizando las ideas y los sentimientos; recorriendo toda la escala de éstos; reflejando todos los aspectos de la existencia humana, desde los más objetivos hasta los más subjetivos y personales; llevando por doquiera en amena y atractiva forma la concepcion del filósofo, el dogma del teólogo, el pensamiento del político, el ideal del moralista, las observaciones del crítico y del psicólogo, los juicios del historiador, las intencionadas censuras del satírico, las inspiradas creaciones del épico y del dramático, los sentimientos arrebatados del lírico;—la Novela ejerce necesariamente poderosísima influencia y alcanza extraordinaria popularidad. A esto contribuye tambien la circunstancia de ser la Novela uno de los géneros poéticos más realistas, lo cual se debe principalmente á su forma prosáica. Ciertamente que no alcanza el grado de verdad que da al drama la representacion; pero en cambio, la llaneza de su lenguaje le hace ser más accesible á todas las inteligencias, y su extension y la minusiosidad de sus narraciones y pinturas le permiten dar extraordinario relieve y colorido á sus asuntos. Atraído el lector por estas narraciones familiares y prosáicas, en que ve retratada con pasmosa fidelidad la vida, identificase con los personajes que en ellas figuran, interésase por su accion, y fácilmente se insinúan en su alma las doctrinas que el novelista encierra bajo

tan amena forma. De esta suerte, tésis morales, religiosas, políticas, etc., que parecerían enojosas ó ininteligibles en un libro didáctico, y que nunca llegarían por tales medios á la inteligencia y al corazón de las muchedumbres, propáganse rápidamente de esta manera y ejercen efficacísima influencia en el espíritu de los pueblos. Cuán provechoso, y á la vez cuán funesto puede ser este influjo, no hay para qué decirlo; baste con declararlo y referirnos, por lo que toca al carácter moral que debe tener este género, á lo que hemos dicho en repetidas ocasiones sobre la moralidad en el Arte literario (1), añadiendo solamente que por la misma razón de ser tan grande la influencia de este género, el novelista está más obligado á no sostener tésis inmorales; así como lo está (por razones artísticas tanto como morales) á no complacerse en la pintura de los aspectos más bajos y repugnantes de la humana naturaleza, como suelen hacer algunos novelistas franceses contemporáneos.

La influencia que la Novela ejerce no es tan viva é inmediata como la del Teatro, pero sí más profunda y duradera; afecta acaso ménos al sentimiento y á la fantasía, pero más á la inteligencia. Leída y releída en el retiro del hogar,

(1) Aunque no entra en nuestros propósitos señalar lo que puede haber de bueno y de malo en la influencia que la Novela ejerce, creemos oportuno indicar un error muy frecuente en los moralistas que de esto se ocupan. Casi todos se limitan á considerar como perjudiciales las novelas que pintan costumbres licenciosas ó refieren aventuras livianas, ó á condenar las que desenvuelven tésis políticas, religiosas ó sociales, que pueden entrañar peligrosas consecuencias. Pero son muy pocos los que se fijan en el funesto influjo que pueden ejercer en espíritus débiles, impresionables, soñadores ó inexpertos, ciertas novelas de indudable pureza moral, que representan la vida con un colorido romántico é idealista, notoriamente falso. El efecto de tales obras en espíritus del temple ántes citado, es hacerles perder todo sentido racional y práctico de la vida, y alimentarlos con vanas ilusiones, que engendran luego crueles desengaños. Las mejores novelas (bajo el punto de vista moral), son las que retratan la vida y la sociedad, tales como son, aunque dentro del carácter ideal de la obra de arte, deduciendo de la acción que refieren consecuencias morales y enseñanzas prácticas que sirvan, no para despertar en el lector vanos idealismos románticos ó para infundirle una afeminada sensiblería, sino para fortalecer su carácter moral en la lucha de la vida, y mostrarle el sentido verdadero y práctico de las cosas.

la novela va labrando, lenta pero seguramente, en el ánimo del lector, y á veces sin que éste se dé clara cuenta de ello, el espíritu que al novelista anima se va apoderando del suyo. En tal concepto, la accion educadora de la Novela se asemeja á la de la obra didáctica, pero con la ventaja sobre ésta de contar con la ayuda poderosa de la forma poética. Puede decirse, pues, que no hay género literario tan influyente como la Novela y que tan fácilmente pueda utilizarse como instrumento de educacion ó corrupcion de pueblos é individuos, sobre todo de las almas impresionables, irreflexivas y poco cultas, en quienes el Arte desempeña los oficios de la Ciencia, y á veces de la Moral.

La Novela es un género muy antiguo, pero que hasta la época moderna no ha adquirido verdadera importancia. Su forma primitiva, popular y fragmentaria es el cuento. En todos los pueblos y tiempos existe esta composicion que, como hemos visto, tambien se escribe en verso, y que responde á una aficion comun á todos los hombres. Desde la más tierna infancia, manifiestan éstos viva complacencia en escuchar relatos de sucesos ficticios, interesantes y maravillosos, y este fenómeno se observa igualmente en los adultos, sobre todo en los hombres de escasa cultura y en los salvajes. Comienza el cuento por ser un relato fantástico y maravilloso; dásele luégo cierta tendencia moral que le asimila á la fábula; y complicándose cada vez más y abandonando su primitivo carácter hasta convertirse en relacion de hechos naturales de todo género, va poco á poco revistiendo formas artísticas y desarrollándose hasta engendrar la verdadera novela, que es ya una composicion artistica erudito-reflexiva. Mas no por esto desaparece, sino que queda vinculado en las clases populares ó consagrado al deleite de la infancia, en sus varias formas de cuento novelesco, legendario, moral, fantástico, etc., semejantes á las que son propias del cuento épico.

Pero esto no acontece en todos los pueblos ni en todas las épocas. La Novela propiamente dicha requiere para su aparicion un estado social muy complejo, una civilizacion muy rica y variada, donde lo dramático se produzca fácil-

mente, donde las relaciones entre las diversas clases sociales, las instituciones, los fines humanos, etc., sean muy íntimas y frecuentes, y donde la vida de familia, la vida interior, tenga verdadera importancia y sea muy libre y rica en aspectos. Por eso en los pueblos primitivos, en los que sin serlo viven sometidos á un régimen uniforme, en los que se mantienen en un estado próximo á la barbarie, ó en los que sacrifican por completo la vida individual á la social, la Novela difícilmente se produce y sólo existe el cuento. Por eso el antiguo Oriente y las sociedades clásicas de Grecia y Roma, no tuvieron verdadera Novela; por eso la Edad Media no conoció otro género novelesco que los legendarios y fantásticos *libros de caballería*.

Así se explica también la preponderancia de la Novela en la Edad Moderna. La complejidad y riqueza de su vida, la organización que en ella tiene la familia, fundada en un régimen de libertad é igualdad que no conocieron los antiguos, la importancia que ha alcanzado la mujer, las fáciles relaciones entre todas las clases, los multiplicados lances y conflictos dramáticos á que da lugar la agitación estruendosa de las modernas sociedades, el valor y alteza del principio individual en ellas, son causas suficientes para explicar el portentoso desarrollo de este género. A esto hay que agregar que la Novela ha reemplazado á la Epopeya, incapacitada para encerrar en sus moldes el ideal y la vida de los pueblos modernos, y que ostenta, por tanto, toda la importancia que alcanzó el género épico en los tiempos antiguos.

Todos los pueblos del antiguo Oriente han cultivado el género novelesco en la forma fragmentaria del cuento (excepto la China, que posee verdaderas novelas). Las colecciones indias de cuentos y apólogos, tituladas: el *Pantchatantra*, el *Pantcha-Pakyana* y el *Hitopadesa*, las novelas históricas y de costumbres de los chinos, las colecciones de cuentos indios, árabes y persas, tituladas: *Las Mil y una Noches* y *Los Mil y un Dias*, que son las fuentes de donde se han sacado la mayor parte de los cuentos fantásticos de

nuestras modernas literaturas, constituyen la creacion novelesca de aquellos pueblos (1).

Puede decirse que Grecia y Roma apenas conocieron la Novela. Prescindiendo de las novelas milesias que no han llegado hasta nosotros, en Grecia no hay más novelistas que el satírico *Luciano*, *Yamblico*, *Heliodoro* (célebre por su novela *Las Etiópicas*, más conocidas con el nombre de *Historia de Teágenes y Clariquea*), *Longo*, autor de la novela pastoril *Dafnis y Chloè*, *Aquiles Tacio*, *Jenofonte de Efeso* y algun otro de ménos importancia. En Roma sólo pueden señalarse *Petronio* (m. 67 d. C.), autor de la novela licenciosa *El Satiricon*, y *Apuleyo* (114-184), á quien se debe *El Asno de oro*, ó por otro nombre *Las Metamorfosis*.

En la Edad Media reaparece la Novela bajo diversas formas, como son: los cuentos de carácter oriental, debidos á la influencia árabe, los *fabliaux* franceses, los libros de caballería, los cuentos de *Boccacio*, etc.

Pero, como ya hemos dicho, la época en que la Novela adquiere verdadera importancia, es la Edad Moderna. Desarrollase primero en los países latinos, singularmente en España, y más tarde se va extendiendo por los pueblos del Norte, siendo en los siglos XVI y XVII España el país que más se distingue en este género; y en nuestros dias, Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia.

España crea la novela picaresca, que comienza con la publicacion de la *Celestina* (1499) de *Rodrigo de Cota* y *Fernando de Rojas*. Este género fué luego cultivado por *Cervantes*, *Hurtado de Mendoza*, *Mateo Aleman*, *Espinel*, *Quevedo*, *Vélez de Guevara*, *Lopez de Ubeda* (Fray Andrés Perez), *Castillo Solórzano* y otros de ménos importancia. Dedicáronse á la novela pastoril, el portugués *Jorge de Monte-*

(1) Hay cuentos populares en los pueblos del Norte de Europa, en las tribus salvajes de Africa, América y Oceanía, y se conservan hoy tambien en todas las naciones cuentos de este género transmitidos por la tradicion oral.

mayor (1520-1562), *Gil Polo*, *Vélez de Montalvo*, *Cervantes*, *Lope de Vega*, *Lofraso*, *Suarez de Figueroa* y otros. Las novelas amatorias y de aventuras tuvieron también muchos representantes, entre ellos *Céspedes* y *Meneses* (m. 1638), *Cervantes* y *Lope de Vega*; y se publicaron además colecciones de novelas cortas, como *El Patrañuelo* de *Timoneda*, y las novelas de *D.^a Maria de Zayas*; y novelas alegóricas, como *El Criticon* de *Graecian* (m. 1658), y el *Siglo Pitagórico* de *Enriquez Gomez*. Pero sobre todas estas producciones, descuella la admirable novela satírica: *Don Quijote de la Mancha*, del inmortal *Cervantes*, que es la mejor novela que jamás se ha escrito y una de las más portentosas producciones del ingenio humano. Decaída la Novela en el siglo XVIII, sólo nos ofrece una composición estimable: el *Fray Gerundio de Campazas*, del padre *Isla* (1703-1781). En nuestros días la cultivaron con sentido histórico *Larra* y *Espronceda*, se distinguió en la novela de costumbres *Fernan Caballero* (Cecilia Bohl de Faber, 1798-1877), y cultivó *Becquer* el cuento legendario y fantástico.

Creó Italia en el siglo XVI la novela pastoril, en la que se distinguió *Sannazaro* (1458-1530). *Da Porto*, *Bandello*, *Giraldi* en los siglos XVI y XVII; *Alejandro Verri* (1741-1816), en el XVIII; *Ugo Foscolo*, *Manzoni*, *Máximo d'Azeglio*, en nuestros días, son los mejores novelistas italianos.

Singularmente, *Los Novios* de *Manzoni*, se considera como uno de los más bellos monumentos de la novela moderna.

En Portugal se han distinguido como novelistas *Herculano*, *Castello Branco*, *Almeida Garrett*, y otros muchos de bastante mérito.

Pero, como ántes hemos dicho, las naciones modernas en que mayor desarrollo é importancia ha alcanzado la Novela, son: Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia. En estas naciones, la Novela se ha manifestado bajo todas las formas posibles, y ha ejercido extraordinaria influencia, sobre todo en Francia. Distingúese la novela francesa por su movimiento dramático, por su interés y por su intencion; la inglesa por su carácter histórico y descriptivo, por su rea-

lismo y tambien por sus tendencias sociales y políticas; la alemana por la sencillez y delicadeza del sentimiento, y la rusa por su sentido revolucionario y realista y sus tendencias didácticas.

La novela alemana y la rusa no compiten, sin embargo, en brillantez, popularidad é influencia con la francesa y la inglesa.

Francia inició su movimiento novelesco con la *Vida de Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais (1483-1553), sátira de la literatura y el ideal caballerescos. Más tarde, la reina Margarita de Navarra (1492-1549), imitó en su *Heptameron* á Boccacio, y *Despériers* (m. 1514), escribió una colección de novelas cortas. Cultivóse luego la *novela heroica*, mezcla extraña de galanteria cortesana y caballerescas aventuras, ridiculizada por el novelista satírico Scarron (1610-1660).

En el siglo XVIII se distinguieron como novelistas de costumbres Lesage (1668-1745), que en su *Gil Blas* se inspiró en las costumbres españolas, *Prévost* (1697-1763), *Diderot* (1713-1784); en la novela satírica *Voltaire*; y en el género sentimental *Juan Jacobo Rousseau* (1712-1778), y *Bernardino de Saint Pierre* (1737-1814), autor de la preciosa novela *Pablo y Virginia*.

En los comienzos del presente siglo, la novela francesa presenta notorios signos de decadencia. Mientras *Pigault-Lebrun* (1753-1835), siguiendo las huellas de *Louvet*, escribe novelas licenciosas, *Mad. de Genlis* (1746-1830), *Mad. Cottin* (1773-1807), *Madame Stael* (1766-1817) *Chateaubriand* (1768-1848), *Lamartine*, cultivan un género sentimental é idealista, apartado de toda realidad. Sólo despues de la revolucion de 1830, comienza la novela francesa á inspirarse en la realidad, á estudiar los caracteres humanos, á retratar las costumbres con delicado análisis, á reproducir con brillante colorido los hechos históricos y á adquirir el sentido social y filosófico que luego la distingue. La novela psicológica, la filosófico-social, la histórica, la de costumbres, la de enredo y aventuras, la didáctica, han sido cultivadas en Francia en estos últimos años por multitud de notables escritores, entre los cuales se distinguen *Victor Hugo*, los dos *Dumas*, *Balzac*

(1799-1850), *Jorge Sand* (Mad. Dudevant; 1798-1876), *Eugenio Sue* (1804-1857), *Alfonso Karr*, *Julio Janin* (1804-1874), *Leon Gozlan* (1803-1866), *Murger* (1822-1861), *Sainte-Beuve*, *Soulié* (1800-1847), *Teofilo Gautier* (1811-1872) *Sandeau*, *Nodier* (1783-1844), *Souvestre* (1808-1864), *Saintine* (1798-1865), *Feydeau* (1821-1874), *Flaubert*, *Julio Verne*, *Ereckman-Chatrion* (Emilio Ereckman y Alejandro Chatrion), *Octavio Feuillet*, *Féval*, *Achard*, *Gaboriau*, *Daudet*, *Cherbuliez*, *Emilio Zola*, *Pablo de Kock*, *Arsenio Houssaye*, *Méry*, *Ponson du Terrail*, y otros muchos que seria prolijo enumerar. Víctor Hugo, Balzac, Jorge Sand y Alejandro Dumas, figuran en primera línea entre todos estos novelistas.

En Inglaterra, la Novela comienza á cultivarse en el siglo XVIII. El célebre *Robinson Crusoe*, de *Daniel Defoe* (1663-1731) es la primera produccion importante de este género en aquel país. Despues de Defoe, escribe *Richardson* (1689-1761) novelas psicológico-morales de mérito notable; *Fielding* (1707-1754) y *Sterne* cultivan la novela cómica de costumbres, y *Goldsmith* (1718-1774) publica una novela sentimental (*El Vicario de Wakefield*), que es un verdadero idilio lleno de delicadeza y ternura.

En el presente siglo, despues de las novelas de *Miss Edgeworth* (1770-1849), aparece el gran *Walter Scott* (1771-1832), el primero de los novelistas ingleses, que bien puede considerarse como creador de la novela histórica. Walter Scott fué imitado en los Estados-Unidos por *Fenimore Cooper* (1789-1851) y *Washington Irving* (1783-1859), y en Inglaterra por *Bulwer Lytton* (1805-1873), que, además de notables novelas históricas, ha escrito varias de costumbres, todas de extraordinario mérito.

El principal cultivador de la novela de costumbres en Inglaterra es *Cárlos Dickens* (1812-1870). Además de él y de Bulwer, se distinguen en este género *Thackeray* (1811-1863), *Disraeli*, *Willkie Collins*, *Carlota Brouthe* (1816-1855), *Lady Fullerton* y *Miss Beecher Stowe*, autora de la célebre *Chosa de Tom* que tantos servicios prestó á la abolicion de la esclavitud. Como autor de novelas histórico-regiliosas muy notables, merece mencionarse el cardenal *Wiseman*.

En Alemania, como en Inglaterra, la Novela no tiene importancia hasta el siglo XVIII. *Wieland* y *Goethe* la inician, distinguiéndose este último, sobre todo por su célebre *Werther*. En el siglo actual se señalan el humorístico *Juan Pablo Richter* (1763-1825), *Hoffmann* (1776-1822), célebre por sus *cuentos fantásticos*, brillantemente imitados por el norte-americano *Edgardo Poe* (1819-1849), *Chamisso*, *Freytag*, *Hacklander*, *Heyse*, *Auerbach* y otros de ménos importancia.

Finalmente, en Rusia (1) se distinguen como novelistas *Gogol* (1809-1852), *Hertzen*, *Turghenief* y otros muy notables.

LECCION LVII.

Géneros poéticos.—La Poesía didáctica.—Su concepto.—Carácter especial que la distingue.—Sus condiciones.—Formas distintas en que se manifiesta.—Formas fragmentarias.—Formas artísticas.—Poemas didácticos.—Epístolas didácticas.—Fábulas ó apólogos.—Desarrollo histórico de la Poesía didáctica.

En todos los géneros poéticos que hasta aquí hemos estudiado, el fin capital que el artista se propone es realizar la belleza, ya reproduciendo y representando en formas ideales y artísticas la realidad bella que contempla, ya embelleciéndola por medio de dichas formas. A este fin se subordinan todos los restantes que el poeta puede proponerse, y si por ventura en su obra se desarrolla un pensamiento trascendental ó se encierra una enseñanza, tales elementos se someten siempre al fin estético, y la obra artística nunca se confunde con la científica.

(1) En Rusia no sólo ha habido notables novelistas, sino grandes poetas líricos y dramáticos, como *Puchkine* (1799-1837), *Lermentoff* (1814-1841), *Koltsof* (1809-1842) y otros de gran mérito.

No sucede así en el género á que se da el nombre de *Poesía didáctica*. Aquí ya no se trata en primer término de realizar la belleza, sino de exponer la verdad en forma poética. La Poesía se subordina á fines extraños al Arte; pierde su finalidad y se convierte en medio; deja de ser creadora, y de todas sus excelencias sólo conserva en la mayoría de los casos la forma exterior. En tal sentido, la Poesía didáctica es, más que un género propiamente poético, una transición entre la Poesía y la Didáctica, un arte bello-útil y no un verdadero arte bello.

No quiere decir esto que en este género no aspire el poeta á realizar belleza; pero este fin ya no es el principal, sino que va acompañado de otro, que es extraño al Arte y al cual se subordina. El poeta didáctico se preocupa, ante todo, de exponer la verdad científica ó moral; sin duda que juntamente aspira á que su obra sea bella, pero la belleza que en ella se realiza no es más que un medio de hacer agradable la exposicion didáctica. Así es que rara vez crea, rara vez imagina ficciones, y si por ventura lo hace, es con el intento de encerrar en una forma alegórica la verdad que trata de exponer.

La Poesía didáctica puede definirse, con arreglo á estas indicaciones, como *la exposicion artística de la verdad por medio de la palabra rítmica*. En esta definicion se observan las diferencias que separan á este género de la verdadera Poesía y de la Didáctica; pues si de aquella se aparta por no ser realizacion de belleza, sino exposicion de verdad, de ésta se separa por servirse del lenguaje rítmico, indispensable en la Poesía didáctica que, despojada de él, se confundiria con la Ciencia.

Algunos críticos suelen entender que la Poesía didáctica no expresa la verdad, sino la belleza de la verdad; pero esto es desconocer el carácter especial de este género. La Poesía didáctica es, por su fondo, una rigurosa exposicion científica; no se deriva de una concepcion poética, de una contemplacion de las bellezas que la verdad puede encerrar (como acontece en la Poesía épico-religiosa, en la filosófico-social y en otros muchos géneros poéticos); no se inspira

inmediatamente en la realidad, sino en el concepto que de ésta se forma la Ciencia; no separa en la concepcion científica lo bello de lo que no lo es, sino que lo expone todo, si bien cuidando de idealizar y embellecer lo segundo; no subordina jamás la verdad á la belleza, la Ciencia al Arte, la realidad á la ficcion poética, sino todo lo contrario; y atenta siempre á las exigencias de la doctrina que expone y del método con que ésta se desenvuelve, procura asimilarse en orden, claridad y rigor sistemático á la Ciencia pura, y sólo como adorno y gala de sus obras admite el elemento poético.

Pero, de otro lado, tampoco presenta los caractéres distintivos de toda verdadera concepcion científica; porque no es la Ciencia misma, sino su poética vestidura. Aspirando á embellecer las tésis abstractas de una ciencia, y tambien los preceptos técnicos de un arte, no desarrolla las primeras ni los segundos con el rigor sistemático de una verdadera exposicion didáctica, ni se abstiene (como debe hacer el científico) de amenizar sus producciones con las galas del lenguaje poético, con descripciones pintorescas, relatos interesantes, y á veces ficciones alegóricas; todo lo cual la aparta de las obras científicas y la coloca en el número de los géneros poéticos. Por regla general, las composiciones poético-didácticas no son analíticas, ni en ellas se encuentran las séries de razonamientos, observaciones y pruebas con que el científico demuestra sus tésis; más bien son concepciones sintéticas, que suponen un análisis prévio, en las que se expone el cuadro general de una ciencia ó de un arte, ó se encierra una enseñanza moral de carácter práctico. No son la Ciencia misma, sino la fórmula poética de los resultados de ésta, resumido en una concepcion sintética y artística. Por eso nadie acude á tales obras para aprender ciencias ó artes, y cuando en ellas se cifraban todos los conocimientos, era porque la Ciencia no habia salido de la infancia (1).

(1) De aquí la irremediable decadencia y próxima muerte de este género, que á nada responde en nuestros tiempos; de aquí su importancia en épocas primitivas, en que la Ciencia era rudimentaria. Hoy sólo se cultiva la novela didáctica, en la cual hay verdadera creacion

Del concepto de la Poesía didáctica se deducen fácilmente las condiciones que han de distinguirla. Por lo mismo que su concepción no es artística y que sus elementos poéticos se cifran exclusivamente en la forma, el poeta está obligado á esmerarse en ésta y á sacar de ella todo el partido posible para que su obra tenga condiciones estéticas. En muchas ocasiones, la belleza que existe en la ciencia que expone, ayuda á la realización de este propósito; en otras, le es forzoso disimular la aridez del prosáico asunto en que se inspira, cifrando sus esfuerzos en la perfección de la forma. Así, cuando desarrolle una ciencia ó un arte que se relacionen con la naturaleza (como hicieron, por ejemplo, Lucrecio y Virgilio) deberá apelar á los recursos que le depara la Poesía descriptiva, exponiendo y describiendo las bellezas naturales ó los grandiosos descubrimientos, invenciones y victorias del hombre en su lucha incesante con la naturaleza. Más fácil será su tarea si expone doctrinas morales ó si se sirve de formas alegóricas (como en la fábula) para desenvolver su pensamiento. Pero en todo caso, en la brillantez del estilo, en el uso acertado y frecuente de las metáforas, imágenes, descripciones etc., en los primores del lenguaje y en las galas de la versificación, es donde habrá de buscar los recursos necesarios para embellecer su obra. Obligado está á ello el poeta didáctico, pues ya que elige tan prosáicos asuntos, es para él deber imperioso mostrarse más poeta todavía que los que no siguen tales caminos.

En todo esto influye mucho la naturaleza del asunto, y por eso no son iguales las condiciones de los diversos géneros de composiciones que en la Poesía didáctica pueden incluirse. Así, la exposición de las ciencias aventaja á la de los procedimientos técnicos de las diferentes artes; la de los principios que rigen la vida moral, religiosa, política, etc.,

artística y suficientes condiciones para causar el placer estético; pero no se toleran vastos poemas en que se exponen imperfectamente las doctrinas científicas. Únicamente son posibles la epístola moral, que no es una verdadera exposición científica, y la fábula, que ofrece cierto especial atractivo y se utiliza para la educación de la infancia.

supera á la de los principios de la Ciencia pura; la de una concepcion sintética del mundo es preferible á la de una ciencia particular; y la de ciencias que versan sobre la naturaleza ó sobre la vida espiritual del hombre, ofrece notables ventajas sobre la de ciencia abstractas. Entre la *Cirujía rimada* de Diego de Cobos, y el poema de Lucrecio sobre *la naturaleza de las cosas*; entre la *Epístola á los Pisones* de Horacio, y *Las Geórgicas* de Virgilio, media, por ésta razon, un verdadero abismo.

La Poesía didáctica es objetiva ó épica, y sólo en uno de sus géneros (la epístola) ofrece cierto carácter subjetivo; pero áun en éste, tal subjetividad es más aparente que real, pues el poeta expone, no tanto sus propios sentimientos, como los principios generales de moral, política, literatura, etc., en que se inspira; y el subjetivismo de la epístola se reduce, por tanto, á una cuestion de forma. Así, pues, si la Poesía didáctica no fuera en realidad un género especial, debiera colocarse entre los épicos, con los cuales tiene notables semejanzas, sobre todo cuando adopta la forma del poema, en los llamados poemas didascálicos

La Poesía didáctica se manifiesta en formas fragmentarias cuando es popular, y sobre todo, en sus comienzos. En este momento de su desarrollo, no es otra cosa que una breve expresion rítmica de un concepto científico, moral ó religioso, puesto en verso probablemente para fijarlo mejor en la memoria de los hombres. Los *disticos*, las *inscripciones*, los *epigramas* (en el sentido que daban los antiguos á esta palabra), los *proverbios*, las *parábolas*, los *refranes*, los *enigmas y aureolas* de los hebreos (1), son formas fragmentarias diversas de la Poesía didáctica, muchas de las cuales se conservan todavía y representan la inspiracion poético-didáctica del pueblo.

Estas manifestaciones fragmentarias se agrupan despues en ordenadas séries (colecciones de proverbios, por ejemplo),

(1) La aureola era una inscripcion poética, una especie de oracion ó frase sacramental que repetian los hebreos en ciertos momentos graves, en sus tribulaciones y desgracias.

y al cabo son reemplazadas por formas orgánicas, por verdaderas composiciones artísticas de carácter reflexivo. Tales son los *poemas didascálicos*, las *epístolas didácticas* y las *fábulas ó apólogos*.

Los *poemas didascálicos* son composiciones orgánicas, artísticas, de carácter reflexivo y casi siempre erudito, de formas épicas, en que se expone sistemática y ordenadamente un tratado didáctico completo, que encierra los principios de una ciencia, las doctrinas de un sistema, ó los preceptos técnicos de un arte. Estos poemas son la forma más genuina y acabada de la Poesía didáctica; los que más se amoldan al rigorismo científico, y también los que encierran mayores bellezas poéticas, cuando son debidos á escritores de génio, que saben embellecer los asuntos más prosáicos.

Las *epístolas didácticas* se aproximan mucho al género lírico. Son composiciones en que el poeta desenvuelve en forma epistolar los principios de una ciencia ó de un arte (como la *Epístola á los Pisones* de Horacio), ó en que desenvuelve una tésis moral, casi siempre de carácter práctico (como la *Epístola moral á Fabio*, atribuida á Rioja). En este último caso, las epístolas pueden adoptar un tono satírico y convertirse en una manifestacion de la Sátira, ó dar tal intervencion al sentimiento del poeta, que puedan contarse entre las poesías líricas. Pero cuando esto no sucede y el poeta se limita á exponer una teoría cualquiera, la epístola es una forma de la Poesía didáctica.

Las *fábulas ó apólogos* son poemas alegóricos de breves dimensiones en que se desarrolla un principio moral por medio de una pequeña accion dramática, cuyos personajes casi siempre son irracionales, y de la cual, como de un ejemplo práctico, se deduce la enseñanza que el poeta se propone. A veces el poeta se limita á narrar el hecho, dejando al lector que deduzca la consecuencia; otras, la indica en lo que se llama vulgarmente *moraleja* de la fábula. A pesar de su tendencia docente, este género es ménos didáctico y más poético que los anteriores, pues al cabo en él hay invencion, hay ficcion poética, hay formas imaginati-

vas del pensamiento moral. La fábula suele tener carácter satírico (en cuyo caso es una forma de la Sátira). También hay fábulas políticas, que ó son satíricas ó desenvuelven una máxima política, y tienen, por tanto, carácter didáctico; y literarias, que se encuentran en el mismo caso.

La Poesía didáctica es uno de los géneros poéticos más antiguos. Coincide con los orígenes de la civilización y es la forma primitiva que revisten la Ciencia y la Moral, cuando aún no han perdido su carácter dogmático, sus formas sintéticas y su aspecto intuitivo y espontáneo. Antes de ser meditado fruto del análisis y la reflexión, la Ciencia y la Moral son resultados de un vulgar empirismo, de una vaga intuición ó de una autoridad dogmática, y entónces, confundidas todas las esferas de la vida, la forma que emplean para manifestarse es la Poesía. El deseo de conservar en la memoria los principios de la Ciencia y las reglas de la Moral, induce á los hombres, en este imperfecto estado de cultura, á formularlos en el lenguaje rítmico, y de esta suerte, como simple forma expositiva de la verdad, aparece la Poesía didáctica en formas fragmentarias primero, orgánicas y artísticas despues.

Más tarde, cuando la Moral se organiza como verdadera ciencia, ó como rama bien definida y organizada de la Religión, cuando á su vez la Ciencia se cultiva seriamente y aparecen los grandes sistemas filosóficos, la Poesía didáctica va perdiendo importancia y sólo se cultiva por algunos poetas eruditos, hasta que llega un momento en que los progresos de la Ciencia la hacen innecesaria. Entónces los poemas didácticos desaparecen ó son muy raros, las fábulas adoptan un carácter satírico ó se dedican exclusivamente á la educación de la niñez, y sólo subsiste la epístola, con tendencias cada vez más poéticas y ménos didácticas. Tal sucede en nuestros días, donde con ser la Poesía trascendental y en cierto modo docente, nunca se convierte en mera expositora de la Ciencia.

En los antiguos pueblos del Oriente, la Poesía didáctica tuvo gran importancia. El apólogo fué cultivado por los indios y los árabes, y la parábola y el proverbio por los he-

breos, á quienes se deben colecciones poético-didácticas tan notables como los *Proverbios*, el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*.

En Grecia tuvo gran desarrollo este género poético. El gran poeta didáctico de aquel país es *Hesiodo*, á quien se debe el poema *Los trabajos y los días*, en que se exponen elevados principios morales, y se describen los trabajos agrícolas y las empresas del comercio marítimo. A Hesiodo suceden los poetas *gnómicos*, así llamados por dedicar-e exclusivamente á exponer sentencias filosóficas y morales.

Entre ellos pueden contarse *Solon* (que también fué poeta elegíaco), *Focílides* y *Theognis*. También hubo en Grecia filósofos poetas, que expusieron sus sistemas en poemas didascálicos. Tales fueron *Jenófanes*, *Parménides de Elea*, *Empédocles de Agrigento*, *Pitágoras* (á quien se atribuye un notable poema, titulado: *Versos áureos*). *Arato* y *Opiano* son los últimos poetas didácticos de Grecia que merecen mencion. Cultivaron además la fábula el célebre *Esopo* y *Babrio*.

En Roma fué también muy importante la Poesía didáctica. Cultiváronla *Ennio*, *Lucrecio*, que en su magnífico poema *De la naturaleza de las cosas*, expuso de un modo admirable la filosofía natural de la escuela de Epicuro; *Virgilio*, á quien se deben las *Geórgicas*, acabado modelo del género poético-didáctico, que forma un tratado completo de agronomía; *Horacio*, que se distingue en el género epistolar y expone el Arte poético en su célebre *Epístola á los Pisones*; *Ovidio*, á quien debemos varios poemas didácticos: los *Fastos*, en que expone, siguiendo el orden del calendario, las fiestas públicas y la liturgia de los romanos, el *Arte de amar*, el *Remedio del amor* y los *Cosméticos*; *Gracio Falisco*, autor de un poema sobre la caza (las *Cinegéticas*); *Manilio*, que escribió las *Astronómicas*; *Germánico*; el fabulista *Fedro*, *Nemesiano*, y algun otro ménos importante.

En la Edad Media también existen poetas didácticos; pero la mayor parte no merecen mencion. Los más notables son los españoles, entre los cuales pueden citarse *Pero Gomez*, el judío *Don Sem Tob de Carrion*, el *Arcipreste de Hita*, *Pero Lopez de Ayala*, *Fernan Perez de Guzman*, el *Marqués*

de Santillana, Juan de Mena, Diego de Cobos, Segovia, Gomez Manrique, Raimundo Lulio, Vidal de Besalú, y otros de ménos importancia.

En los tiempos modernos, la Poesía didáctica se cultiva en todas sus formas; pero decae notablemente desde el comienzo del siglo actual. En la forma epistolar ha sido manejada por casi todos los poetas líricos de importancia.

Como fabulistas, se han distinguido: en Alemania, *Borner*, *Hans Sachs*, *Burkard*, *Waldis*, *Lutero* (1483-1546), *Gellert* (1715-1769), *Lichtwer* (1719-1783), *Hagedorn* (1708-1754), *Lessing*, *Villamow* (1736-1777), *Gleim* (1719-1803); en Inglaterra, *Gay* (1688-1732); en Francia, *La Fontaine* (1621-1695), *Florian* (1755-1794); en Italia, *Roberti*, *Passerois*, *Pignotti*; en España, *Samaniego* (1745-1801), é *Iriarte*.

Como autores de poemas didácticos, pueden citarse: en Alemania, *Opitz* (1597-1639), *Haller* (1708-1777), *Wieland*, *Uz* (1720-1796); en Inglaterra, *Pope*, autor del *Ensayo sobre la critica* y el *Ensayo sobre el hombre*, *Prior* (1644-1721), *Akenside* (1721-1770), *Somerville*, *Amstrong*; en Francia, *Dubartas* (1544-1590), *Boileau*, á quien se debe un *Arte poética*, *Luis Racine* (1692-1763), *Lemierre*, *Delille* (1738-1813), *Fontanes* (1715-1821), *Castel*, *Boisjolin* (1763-1832), *Esménard* (1770-1811), *Gudin* (1738-1812), *Ricard* (1741-1803) *Aimé Martin* y *Cournaud* (1749-1847); en Italia, *Rucellai*, *Alamanni*, *Baldi* (1553-1617), *Tansillo* (1510-1568), *Musio* (1496-1576), *Tesauro Scandiano*, *Valvasone*, *Rosso*, *Cornazano*, *Marco Gerónimo Vida* (1490-1566), que escribió en latin diversos poemas didácticos, entre ellos una *Poética*, *Betti*, *Zampieri*, *Basotti*, *Spolverini* y *Zanella*.

En España merecen mencion *Juan de la Cueva*, autor del *Ejemplar poético*; *Lope de Vega*, á quien se debe el *Arte nuevo de hacer comedias*; *Pablo de Céspedes* (1538-1608), autor de un poema sobre el *Arte de la Pintura*, asunto que tambien inspiró á *Pacheco* (1571-1654); *Moratín* (padre), autor de un poema sobre la *caza*; *Iriarte*, que escribió un poema sobre la *Música*, y unas notables fábulas literarias; *Rejon de Silva*, *Moreno de Tejada*, *Perez de Célis* y *Martinez de la Rosa*, á quien se debe una *Poética*.

SECCION SEGUNDA.

LA ORATORIA.

LECCION LVIII.

Concepto de la Oratoria.—Sus relaciones con la Poesia y la Didáctica.
—Sus caracteres y condiciones generales.—Concepto de la elocuencia.—Importancia social é influencia de la Oratoria.—Intervencion que en ella tiene el público.—Artes auxiliares de la Oratoria.

El arte de expresar el pensamiento por medio de la palabra, ó lo que es igual, el Arte literario, no siempre se propone como fin capital de sus producciones la realizacion de la belleza, por medio de la libre creacion de formas bellas imaginativas, en que se manifiesten las ideas y los sentimientos del artista ó se represente la bella objetividad por éste contemplada. Además de este arte literario puramente bello, á que hemos llamado Poesía, que no se subordina á fines extra-artísticos, y cumple su mision con realizar la belleza, existen otros géneros literarios, que pueden llamarse bello-útiles, porque en ellos la concepcion artística está subordinada á fines extraños á la belleza y al Arte, de los cuales éste se convierte en medio, perdiendo su propia finalidad y abdicando de su independendencia.

Estos géneros son dos: la *Oratoria* y la *Didáctica*, y se diferencian entre sí, tanto por el diverso grado é intensidad con que en ellos se manifiestan el elemento artístico y el fin estético, como por los distintos fines á que se encaminan.

Uno de ellos (la Didáctica) es el ménos artístico de todos los géneros literarios; el otro ocupa un término medio entre la Didáctica y la Poesía.

La Poesía es el arte que expresa y realiza la belleza por medio de la palabra, y la Didáctica el que, sirviéndose de igual instrumento, expone la verdad. Aquella no tiene otro fin inmediato que la realizacion de la belleza y á él lo subordina todo; ésta no se propone más que exponer la verdad y sólo utiliza la belleza como medio de hacer artística y agradable dicha exposicion. La Poesía crea; la Didáctica se limita á vestir de formas artísticas el pensamiento científico. En la una la belleza y el Arte son un fin; en la otra un medio.

No sucede otro tanto en la Oratoria. No es este género literario la mera exposicion de la verdad científica, ni se limita, como la Didáctica, á ejercer su accion sobre la inteligencia de los hombres. Nacida de la lucha diaria de la vida, de la oposicion constante entre ideas, sentimientos é intereses opuestos, respondiendo á un fin práctico más que teórico, su objeto no se reduce á mostrar la verdad, sino que, mirando á ésta principalmente como un bien, como algo que es práctico, útil y conveniente, ó cifándose á veces á la defensa de lo bueno más que de lo verdadero (1), sostiene una causa determinada, esto es, encarece la verdad y conveniencia de un principio teórico, con objeto de que los hombres se adhieran á él y procuren convertirlo en hecho, ó defiende una solucion práctica, tratando de arrastrar á aquellos en su favor, para que cooperen á realizarla. Por tal razon, la Oratoria no se dirige sólo á la inteligencia, sino tambien al sentimiento y á la voluntad de los hombres, que trata de interesar en pro de la causa que sustenta, con la mira de realizar algo práctico, de encaminar la accion de aquellos á un fin determinado.

Como quiera que para obtener este resultado, no basta

(1) Lo bueno es siempre lo verdadero; pero defender el bien y la verdad no es enteramente lo mismo. Una cosa es mostrar la conformidad entre el conocimiento y su objeto, y otra sostener la necesidad y conveniencia de que el bien se realice en la vida.

mostrar la verdad á los hombres, sino vencer las resistencias y allanar los obstáculos que á aceptarla pueden oponer el entendimiento y la voluntad; como es fuerza, además, para interesar y enardecer el sentimiento, poner de relieve todo lo que hay de justo, de simpático, de bello y de amable en la causa que se defiende; como para mover á la voluntad á convertir en hecho la idea aceptada por la inteligencia y amada por el corazón, es menester poner de relieve los poderosos intereses que de hacerlo han de reportar provecho notorio, las justas exigencias que á ello mueven y los altos deberes que lo imponen;—el orador tiene que apelar á recursos de grande efecto, á todo género de armas, á la pasión; á lo patético, á veces á lo pintoresco, en suma, á cuanto pueda impresionar viva y eficazmente el ánimo de los que le escuchan.

De aquí la necesidad de que el elemento artístico represente importante papel en la Oratoria; de aquí el que no sólo se halle en ella el lenguaje de la razón, sino el del sentimiento, la pasión y la fantasía; de aquí el que sea preciso que á la verdad ó la justicia de lo expuesto, acompañe la belleza de la exposición; de aquí el que en el orador se junte al pensador el poeta y en su obra se reúnan los elementos científicos de la Didáctica y los estéticos y artísticos de la Poesía; de aquí, por tanto, que en la Oratoria haya verdadera realización de la belleza.

No es, pues, la Oratoria la mera expresión de la belleza, ni la simple exposición de la verdad; su fin es doble (didáctico y estético); realiza á la vez lo verdadero, lo bueno y lo bello; no es la Poesía pura, pues subordina el fin estético á otros que le son extraños; no es tampoco la pura Didáctica, pues la realización de la belleza no es en ella accidente secundario, sino verdadero fin, aunque subordinado á otros; es, por tanto, un término medio entre el Arte puro y la pura Ciencia, entre la Poesía y la Didáctica, de cuyos elementos participa reuniéndolos en verdadera síntesis; y puede definirse, por consiguiente, como el género literario bello-útil, que consiste en la *expresión artística y bella de la verdad ó del bien, hecha por medio del lenguaje oral, con el*

objeto de convencer, persuadir y mover á los hombres á un determinado fin (1).

Tambien pudiera definirse la Oratoria como *el arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecucion de un fin determinado que penda de la voluntad de los hombres, convenciendo y persuadiendo á éstos de la verdad, bondad y conveniencia de la causa que el orador defiende.*

No ha de entenderse que la Oratoria es un género formado por la mera suma de la Poesía y la Didáctica. Lejos de esto, tiene propios caracteres y propio valor. Cierto es que en ella se encuentran todos los elementos de aquellos géneros, mas no simplemente reunidos como en una suma, sino concertados bajo elementos peculiares de este género. Ni puede decirse que su fondo sólo es didáctico y su forma poética, sino que los elementos didácticos y poéticos se hallan en su fondo y su forma, si bien predominando los primeros en aquél y los segundos en ésta. Pero la union indisoluble de los fines de dichos géneros en un solo fin, los medios peculiares empleados para conseguirlo (medios de que nos ocuparemos más tarde), la circunstancia de aspirar á un resultado práctico inmediato, y sobre todo, el carácter especial de la palabra oratoria, muestran claramente que posee este género cualidades distintivas que bastan para afirmar su propio valor y su independencia respecto á los demás.

La confirmacion de esta verdad la hallamos en el estudio de las condiciones generales de la Oratoria. En cuanto á su fondo, el concepto que de ella hemos dado nos muestra que en él han de unirse las condiciones didácticas y las condiciones poéticas. Expresion bella de la verdad y del bien, dedicada á convencer, persuadir é interesar, preciso es que á la verdad y bondad de la doctrina, á la fuerza del razona-

(1) El servirse del lenguaje oral es carácter distintivo de la Oratoria: pues si bien es cierto que hay discursos que se escriben y se destinan á la lectura, aparte de que éstas son manifestaciones inferiores de la Oratoria (pues nunca los grandes oradores leyeron sus discursos), es indudable que caben dentro de la definicion, pues dichos discursos se leen en público, y por lo tanto, su medio de manifestacion es el lenguaje oral.

miento (condiciones de carácter didáctico), reúna la viveza del sentimiento, los arrebatos de la pasión, la vida y animación de las ideas, las brillantes imágenes de la fantasía (condiciones de carácter poético). Compuesta en su fin, ha de ser compuesta la Oratoria es sus medios y en la impresión que cause. Empleando igualmente las armas de la razón y del sentimiento, ha de aspirar á convencer á la primera, enardecer el segundo y, como resultado de esta noble acción, mover la libertad hácia el fin apetecido. Causar una total y compuesta impresión en todo nuestro sér, influir en todas nuestras facultades, reunir en una síntesis todos los esfuerzos para producir todas las impresiones y lograr en un solo momento todos los fines; tal es el objeto á que debe aspirar la Oratoria. El poder de conseguirlo, mediante la unión indisoluble en la expresión oratoria de la fuerza de la razón y del sentimiento y de la fuerza y energía de la palabra, es la preciosa cualidad que recibe el nombre de *elocuencia* y que acertadamente define Capmany: «*el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro* (1).

La elocuencia se manifiesta principalmente en el lenguaje, y también en el gesto y la acción que á éste acompañan. El carácter distintivo de la Oratoria es la naturaleza del lenguaje que emplea. Cierto que puede haber elocuencia en una composición poética ó en las páginas de un libro didáctico, pero nunca iguala á la que se encuentra en el discurso oratorio. No hay medio más eficaz de arrebatar á los hombres que la palabra hablada; no hay arma tan poderoso ni instru-

(1) Aunque la elocuencia se refiere propiamente á la palabra, como fuerza de que ésta dispone (convenientemente impulsada y dirigida por la razón, la fantasía y sobre todo el sentimiento) para hacer que los demás hombres sientan lo mismo que sentimos, se penetren de la verdad y de la justicia de la causa que defendemos y nos presten su cooperación decidida y eficaz,—extiéndese metafóricamente este nombre á toda expresión enérgica y profunda del estado del ánimo, y así se dice que hay elocuencia en el ejemplo, en el gesto, en el silencio, etc. La elocuencia, además, como cualidad de la expresión, se halla en todos los géneros literarios, y aún en todas las artes, tanto como en la Oratoria.

mento tan flexible como ella. La verdad, la fuerza y energía, el calor y la vivacidad con que en ella se expresan las ideas, los afectos y los impulsos y propósitos del orador; la mágia y la fascinacion que ejercen los acentos de éste, severos, reposados y majestuosos unas veces, violentos y arrebatados otras, sentidos, patéticos, enérgicos, irónicos, agresivos, conmovedores, segun el estado de ánimo del que habla y las necesidades de la causa que defiende; la sonora entonacion y el ritmo musical de la palabra; la fuerza de expresion de la accion y del gesto, que son su plástico y vivo comentario, constituyen otras tantas cualidades preciosísimas, otras tantas poderosas fuerzas de eficaz y seguro resultado, que dan á la Oratoria un carácter especial, un valor práctico, una eficacia moral, una influencia y un poder, que la distinguen por completo de todas las Artes. La palabra hablada es una de las fuerzas más poderosas de que puede disponer el hombre, y el Arte que de ella se sirve es, por tanto, un verdadero y extraordinario poder, una fuerza social de incalculable trascendencia.

Es la Oratoria un arte eminentemente social. Destinadas sus obras á producirse ante auditorios numerosos, y sirviéndose del medio más universal y poderoso de comunicacion entre los hombres, de la palabra hablada, el público tiene en este arte una gran intervencion é influencia, como á su vez la Oratoria influye enérgicamente en él. De aquí que sea el público un elemento activo de la Oratoria, que debemos considerar.

El público, en efecto, influye de una manera decisiva en la Oratoria. Como quiera que el orador encamina generalmente sus esfuerzos á la accion, como no atiende sólo á convencer á los oyentes, sino á impulsarlos á obrar, es evidente que las ideas, las preocupaciones, las pasiones y los intereses del público son factores muy dignos de tenerse en cuenta y tan fácilmente favorables como adversos. No pocas veces el auditorio impone al orador su propio estado y sus aspiraciones propias, y no pocas tambien determina modificaciones esenciales en el carácter general de la Oratoria. La cantidad y la calidad del publico influyen poderosamente en

los oradores. No se habla del mismo modo ante un público numeroso ó ante un público reducido, ante un público escogido y culto ó ante una gran masa popular. Diferente es el lenguaje del orador político en la cámara, en el club ó en el meeting; no se produce lo mismo el orador forense ante un tribunal ordinario que ante un jurado; el orador religioso no habla de igual manera en la iglesia de un pueblo ó en la catedral de una gran ciudad, ni emplea ante un público europeo los recursos que emplearía en una plática dirigida á salvajes africanos. Si bien es cierto que el orador no debe someterse á las exigencias del público de un modo absoluto, ni convertirse en adulator de las masas, ni venderse por el aplauso ó intimidarse ante la amenaza, no lo es ménos que en la generalidad de los casos sucede desgraciadamente lo contrario, y la fuerza del número logra imponerse á la fuerza de la razon.

Pero si el público influye en la Oratoria, la Oratoria influye en el público. Ningun arte alcanza tanta y tan decisiva influencia; verdad es que ningun arte tampoco dispone de arma tan poderosa como la palabra hablada. Si el orador vulgar ó cobarde se somete á los caprichos de las multitudes, el orador digno y valeroso las arrastra con el fuego de su elocuencia. El público más rebelde no puede ménos de sentirse fascinado por la palabra de los grandes oradores; así es que la palabra ha alcanzado, como la historia lo muestra en cada una de sus páginas, victorias más brillantes y más puras que las que ha logrado conseguir la fuerza de las armas. Que la tribuna es el más incontrastable de los poderes, es hoy axioma universalmente reconocido, y sobre el cual es de todo punto ocioso insistir.

Pero la recíproca influencia del público en la Oratoria y de la Oratoria en el público, varía en grados de intensidad, segun los diversos géneros oratorios. Esta influencia es mayor en la Oratoria política que en la religiosa, y en ésta que en la forense. En la Oratoria política el público es siempre numeroso, casi siempre tambien apasionado, y el objeto que el orador se propone es de vitalísimo interés. La heterogeneidad de los auditorios políticos, su apasionamiento, su mo-

vilidad, todo influye, no sólo en que el público tenga mayor intervencion en este género que en los restantes, sino tambien en que las victorias del orador sean más brillantes y ruidosas, por lo mismo que son más difíciles. En la Oratoria forense, la intervencion del público es mucho ménos activa. Atendidos los jueces á la ley, poco efecto producen en ellos los rasgos oratorios, y en cuanto al público que asiste á los tribunales, su influencia es nula, porque su accion práctica lo es. En la Oratoria religiosa sucede lo mismo. El público se compone de fieles creyentes que ven en el orador un intérprete de la palabra divina; son, por tanto, enteramente pasivos, y su influencia es apenas perceptible.

Resulta, pues, que esta influencia recíproca de los elementos activos y personales de la Oratoria alcanza su mayor intensidad en la Oratoria política, que es, sin duda, uno de los géneros oratorios más importantes.

Para terminar estas consideraciones generales, debemos manifestar que, sirviéndose la Oratoria del lenguaje oral como de medio de expresion, tiene que buscar el auxilio de las mismas artes que cooperan á la produccion de la Poesia dramática, á saber: la *Declamacion* y la *Mimica*.

Con efecto; el orador no produciria en el público los efectos que dejamos expuestos, no ejerceria la influencia y la fascinacion propias de este género, sino supiera expresar vivamente en la pronunciacion de su discurso, en su fisonomía, en su gesto y en su accion, los sentimientos que le animan. El arte de manifestar en el lenguaje oral los afectos del ánimo y el de expresarlos por medio del gesto y de la accion son, pues, auxiliares de la Oratoria, que, segun esto, constituye un arte mixto y complejo, á la manera del dramático.

Expuestas las condiciones y caractéres generales de la Oratoria, debemos ahora exponer las cualidades que ha de poseer el orador y las condiciones y reglas á que se ha de someter el discurso.

LECCION LIX.

Cualidades del orador.—Cualidades intelectuales y morales.—Cualidades físicas.—Instrucción y educación del orador.—Cualidades que debe mostrar en su relación con el público.

Decía Cicerón que el orador debe reunir á las cualidades del filósofo, las del poeta y las del actor, lo cual muestra claramente las inmensas dificultades del Arte oratorio. Con efecto, al conocimiento científico de la verdad, al dominio completo de la dialéctica, debe el orador reunir la inspiración poética necesaria para conmover los corazones y el arte de producir la palabra bella, armónica y rítmicamente, como también de acompañarla con los movimientos artísticos propios de la Mímica. Razon clara, entendimiento agudo y penetrante, viva y creadora fantasía, apasionado sentimiento, gran memoria, enérgico y varonil carácter; tales son las condiciones espirituales que ha de poseer el orador, á las cuales debe agregar un conocimiento perfecto de la Declamación y de la Mímica que le permita, en caso necesario, suplir con el arte la falta de la Naturaleza.

Entre estas cualidades, una de las que más necesita el orador es la memoria, no sólo para recordar los discursos cuando los escribe y los aprende para declamarlos (costumbre muy perjudicial, por cierto), sino cuando improvisa su discurso ó simplemente lo prepara, pero sin aprenderlo; pues en todos estos casos diversos el orador se hallaría muy embarazado en su marcha, sino pudiese recordar de improviso todo lo más esencial que sabe acerca del asunto, así como el orden de materias que previamente ha trazado para su discurso, ó también el orden en que debe contestar á las objeciones del adversario (1). Sin una buena memoria es casi imposible ser buen orador.

(1) Suscítase aquí la cuestión acerca de los discursos escritos y aprendidos y los improvisados. En nuestro juicio sólo la improvisación

El orador, más que ningun otro artista, necesita poseer una gran experiencia de la vida, un gran conocimiento del mundo. Solamente esta cualidad puede darle aquellas condiciones morales, más necesarias si cabe que las intelectuales, que deben adornarle. Tales son, entre otras, el talento práctico, la prudencia, la oportunidad, la serenidad, el dominio de sí mismo, el valor, la benevolencia, la tolerancia, la dignidad y la modestia, á las que debe agregarse la honradez, cualidad que se verá obligado á fingir, si por desgracia no la poseyera. El ejemplo es más elocuente á veces que la palabra, y ésta pierde toda su influencia cuando la vida del orador está en contradicción abierta con sus doctrinas.

A estas cualidades espirituales, debe añadir el orador cualidades naturales ó físicas, como son una voz extensa, sonora y agradable, y una presencia gallarda y simpática. Las condiciones de la voz pueden modificarse y mejorarse por la educacion, siempre que sus defectos no sean enteramente incorregibles. Con respecto á la belleza del cuerpo, sería locura exigirla y mayor locura todavía cerrar el camino de la Oratoria á los que no la poseen. Ciertamente, la belleza física es en el orador condicion muy recomendable; pero ya que no la tenga, al ménos no deberá ser su figura repugnante ni ridícula. Es, sin embargo, tan grande el poder del talento y de la voluntad, tales las maravillas de la educacion, y tal tambien el poder de la elocuencia, que oradores muy notables han conseguido hacer olvidar por completo sus lastimosas cualidades físicas. Mas lo que no puede perdonarse al orador es el desaseo del cuerpo y el desaliño del vestido. Un cuerpo regularmente formado, un rostro que al ménos no sea repulsivo ni grotesco, y un traje aseado y si es posible elegante, son realmente las únicas condiciones de este género que al orador pueden exigirse.

puede ser elocuente. El discurso escrito y aprendido de memoria, además de ser afectado y frío, impide al orador servirse de multitud de recursos que nacen de la improvisacion y le expone al peligro de perder el hilo del discurso y quedarse cortado. El discurso debe ser improvisado, ó á lo sumo, preparado por medio de un sencillo *croquis* ó de previas lecturas.

Estas cualidades deben completarse y perfeccionarse mediante la educacion y la cultura. El orador debe, sobre todo, atender á esa educacion social que se llama *urbanidad* y que le es absolutamente indispensable, pues al orador inculto, selvático y descortés, nadie lo tolera. A ésta ha de acompañar la educacion especial en su arte, cuya perfeccion sólo se obtiene mediante continuos ejercicios prácticos que desarrollen las cualidades y corrijan los defectos.

Esta educacion ha de comprender á la vez la parte espiritual y la parte material de la Oratoria, procurando esmerarse en esta última (educacion de la voz, del gesto y de la accion). Respecto á instruccion y cultura, además de la instruccion general propia de todo hombre culto y de la que es especial del literato, debe adquirir la que más determinada-mente le interesa: la instruccion especial oratoria. Esta instruccion comprenderá: el fin propio de su oratoria, por ejemplo, la ciencia política, la jurídica, la teología, etc.; segun que sea orador político, forense, religioso, etc.; la Lógica y especialmente la lógica formal y la dialéctica; la Gramática, la Retórica (tratado especial de la Oratoria), la Literatura, la Declamacion y la Mímica. Esta educacion deberá completarse con el estudio de los buenos modelos antiguos y modernos, procurando más bien estudiar modelos vivos (oradores contemporáneos) y prestando mayor atencion á los que pertenezcan al género especial que el orador cultive.

Pero no le bastan estas cualidades al orador. El carácter social de la Oratoria, la influencia que está llamada á ejercer en el público, le obligan á poseer ciertas cualidades especiales que ha de mostrar en su relacion con aquél. Conocer al público y saber dominarlo; hé aquí las condiciones que el orador ha de cumplir para que su accion tenga verdadera importancia.

Estudiar la composicion, carácter, grado de cultura, preocupaciones, sentimientos, creencias, gustos y estado de ánimo del auditorio; saber qué es lo propio y qué lo impropio de la condicion del orador mismo, del estado y carácter del público, del lugar en que se pronuncia el discurso y del

momento en que se habla; conocer y apreciar debidamente el carácter de la nación, las exigencias del momento histórico y las condiciones de la lengua que se maneja; saber captarse las simpatías del auditorio, y en caso necesario, imponerse á él, y arrostrar sus iras con ánimo sereno; explotar con acierto pero sin mengua de la Moral, sus flaquezas y aprovechar diestramente sus movimientos; ser á la vez flexible sin bajeza, varonil sin arrogancia, hábil sin perfidia; y por todos estos medios arrastrar al público sin adularlo servilmente ó imponérsele sin insultarlo ni provocarlo, logrando, sino el aplauso, al ménos el silencio respetuoso de los adversarios, la adhesion entusiasta de los amigos y la aprobacion de los imparciales;—hé aquí la empresa verdaderamente titánica que está obligado á realizar el orador (sobre todo en ciertos géneros de oratoria), poniendo en juego todas sus facultades y todós sus recursos, y poseyendo el don de la oportunidad, del cual decia con acierto Ciceron, que era el gran secreto de la Oratoria.

Mucho influirá en la fácil consecucion de este resultado el prestigio personal que haya sabido alcanzar el orador. merced á su ciencia, á su talento, á su elocuencia y, sobre todo, á su entereza de carácter y á su probidad no desmentida. En la Oratoria, como en todo, el carácter es la fuerza por excelencia, y no pocas veces puede reemplazar á muchas cualidades. La palabra que es expresion de una conciencia recta, de un puro y elevado sentimiento, de una conviccion firme y de un carácter varonil y enérgico, posee las condiciones suficientes para imponerse al público, áun sin llegar al más alto punto de la elocuencia.

Pero el orador que, no poseyendo estas cualidades, quisiera conseguir el triunfo adulando al auditorio, explotando las pasiones ó el orgullo de éste, ó fiando sólo en la mágia de su palabra, dificilmente conseguirá su objeto. El público es harto perspicaz para no conocer á los que le adulan y convertirlos en vano juguete que destroza tarde ó temprano; y ántes estima al orador que le contraría, le dice amargas verdades, y sabe imponérsele, que al que se convierte en cortesano suyo. Ni tampoco son tan sólidos, como á pri-

mera vista parece, los triunfos que exclusivamente se deben á la brillantez de la palabra; pues más tienen de victorias retóricas que de verdaderos triunfos oratorios, y si deleitan los oídos ó halagan la fantasía de las muchedumbres, fácil es que no lleguen á su corazón ni á su inteligencia, y no se traduzcan, por tanto, en resultados prácticos. El elegante y fluido retórico deleita y es aplaudido; pero el verdadero orador es el que, además de conseguir esto, arrastra á los que le oyen, los electriza con su palabra y los impele á la acción con irresistible y poderoso impulso.

LECCION LX.

El discurso ó composición oratoria.—Fondo del discurso.—De los medios de convencer, persuadir y conmover que pueden emplearse.—Forma del discurso.—Su plan.—Partes en que puede dividirse.—Reglas principales de cada una de ellas.—Del lenguaje oratorio.—De la voz, del gesto y de la acción.—Reglas principales á que en estos puntos debe someterse el orador.

Como ya hemos dicho, la Oratoria se propone convencer, persuadir y mover á los hombres, aspirando siempre á conseguir un resultado práctico inmediato y dirigiendo toda su influencia en último término á la voluntad. Así, el orador político trata de convencer y persuadir al auditorio de la verdad y justicia de su causa para obtener el planteamiento de una reforma, la aprobación de una ley, el triunfo inmediato de su partido, etc.; el orador forense invierte sus esfuerzos en conseguir el castigo ó absolución de un acusado ó la solución favorable de un litigio; el orador religioso aspira á moralizar, á mantener viva la fé, etc.; el orador académico á propagar la verdad y hacerla triunfar. En suma, la voluntad y la acción son el objetivo á que dirigen sus esfuerzos los oradores; convencer de la verdad de sus doctrinas é interesar por ellas el sentimiento de sus oyentes, son los resortes de que se valen para con-

seguir este resultado. Concurren á este fin el fondo y la forma, lo expresado y la expresion, en el discurso ó composicion oratoria. Debemos considerar separadamente aqui estos elementos, estudiando primero el fondo de la composicion oratoria, esto es, los medios espirituales (pues los materiales, como voz, gesto, etc., tocan á la forma) que puede emplear el orador para convencer, persuadir y conmover al auditorio.

Si bien la Oratoria se dirige tanto al sentimiento como á la inteligencia, no puede negarse que lo más esencial en un discurso es probar la verdad de su doctrina, esto es, convencer á los oyentes; el elemento didáctico es, pues, la base del discurso. El sentimiento ilustrado y la voluntad racional no se adhieren á lo que no aparece evidente ante la inteligencia, y de poco sirve el entusiasmo si no se asienta en la inquebrantable base de la conviccion.

Para convencer de la verdad de sus doctrinas debe el orador no sólo estar perfectamente cierto de ellas, sino poseer la fuerza dialéctica suficiente para inculcarlas en la inteligencia del público. El profundo conocimiento de la Lógica como ciencia y como arte y el fácil y diestro manejo de las formas del razonamiento que enseña la lógica formal, son, pues, condiciones inexcusables para convencer. La funcion del entendimiento, facultad esencialmente discursiva y penetrante, es en tal sentido, insustituible por cualquiera otra facultad, por elevada que sea. La razon más clara, la intuicion más viva son de todo punto inútiles al orador si no las acompaña un agudo y hábil entendimiento. Especialmente en la discusion y la polémica, el enten timiento se lleva la palma y sin él puede decirse que es imposible ser orador.

Las formas silogisticas no deben ser empleadas al modo con que se ofrecen en la Lógica, pues en tal caso el discurso seria monótono é insoportable. Generalmente, al *silogismo* son preferibles el *raciocinio bimembre*, el *entimema*, el *sorites*, el *epiquerema*, el *ejemplo* y los argumentos *ad hominem* ó personales (1). El orador debe cuidar de que el fondo

(1) No entramos en mayores detalles sobre estos puntos, porque su-

dialéctico del discurso se revista de formas bellas que, sin privarle de su fuerza, no dejen al desnudo su sequedad y monotonía. La Lógica es el esqueleto del discurso, esqueleto que sería desagradable si no se cubriera con el ropaje de la palabra bella.

Todas las pruebas alegadas por el orador en defensa de su tesis deben ser sólidas, propias del asunto y acomodadas á la capacidad del auditorio. Los argumentos débiles y los sofismas, por más que deslumbren á primera vista si se presentan con arte, ántes dañan que aprovechan. Los argumentos sutiles, las argucias y los razonamientos de carácter metafísico muy pronunciado, son también muy inconvenientes, por causa de su extremada oscuridad, que les priva de todo efecto é influencia. No es fácil convencer al público con razonamientos que no entiende.

Por último, debe tenerse en cuenta que no le basta al orador saber probar la verdad de sus afirmaciones, sino probar además la falsedad de las contrarias. De poco sirve que un orador demuestre la verdad de sus asertos, si después no sabe contestar á las objeciones que se le dirigen, y deja indefensa su doctrina. La crítica de la doctrina opuesta y la refutación de todas las objeciones que se dirijan á la propia, son un elemento importante del discurso, y el saber hacerlas un arte indispensable á todo orador (1). Por poderosas que sean las razones alegadas en favor de una tesis, pierden mucho de su fuerza á los ojos del público, cuando el orador no sabe defenderse. Precisamente para esto son más necesarios que nunca el entendimiento y el conocimiento de la lógica formal.

ponemos versado al lector en el estudio de la Lógica. Por eso no exponemos los diversos procedimientos que puede seguir el orador (el deductivo y el inductivo, el experimental y el racional), ni los diferentes géneros de pruebas y argumentos que pueden emplearse. Baste decir que el fondo científico de la Oratoria es la Dialéctica y que en ella deben buscarse reglas y principios para saber sustentar y defender una tesis, de cualquier género que sea.

(1) Per eso los buenos oradores son polemistas de fuerza, y el que no sabe serlo, más tiene de expositor ó propagandista que de orador.

Pero como el orador tiende á un fin práctico, no sólo debe demostrar la verdad de lo que sustenta, sino la necesidad de realizar la conclusion práctica que defiende; ó lo que es igual, no le basta convencer al público de la verdad de su doctrina, sino persuadirle de su necesidad y conveniencia (1). La persuasion, que mira á la voluntad más que á la inteligencia, se obtiene poniendo de relieve, con elocuentes frases y sólidas pruebas, la justicia que al orador asiste, la conveniencia que su solucion entraña, la conformidad de lo que propone con los elevados intereses que más caros pueden ser al auditorio, con los más altos principios de justicia, de razon y de conveniencia social. Al convencer, el orador defiende lo verdadero; al persuadir, lo bueno, y probado que en lo que sustenta se reunen ambas condiciones, le es fácil atraerse, no sólo la adhesion de las inteligencias, sino el concurso de las voluntades. El arte de dominar al público, de que nos ocupamos en la leccion anterior, tiene su principal aplicacion en este aspecto del fin complejo á que encamina sus esfuerzos el orador.

No basta, con esto, sin embargo. La inteligencia y la voluntad requieren, para llegar á la accion, el poderoso estímulo del sentimiento, al cual auxilia no poco la fantasía. No es suficiente, por tanto, que el orador convenza y persuada al auditorio; necesita además conmoverlo, interesarle y agradarle, para lo cual puede emplear muy diferentes medios. El principal, sin duda, es la verdad y bondad de la doctrina que sustenta, pues nada hay más interesante y simpático, ni más bello tampoco, que la verdad y el bien. Poderoso recurso es tambien su propio talento, sobre todo si está ya consagrado por la fama, y no ménos grande la moralidad de su vida y alteza de su carácter. Pero fuera de estos medios, hay otros no ménos importantes, que son aquellos que se encaminan á excitar las pasiones ó deleitar la fantasía del auditorio. Muchos de estos medios son puramente formales (la

(1) Esto no es enteramente necesario en la Oratoria puramente científica, donde no se busca la realizacion inmediata de un determinado propósito.

belleza del lenguaje, las inflexiones de la voz, etc.), por lo cual no tienen aquí cabida.

Concitar las pasiones, excitándolas ó calmándolas, según á los fines del orador convenga, es, sin duda, uno de los más seguros medios de conmover (1). Para conseguirlo, necesita el orador hablar el lenguaje propio del sentimiento que procura despertar, y reflejarlo, no ya en la expresión, sino en la voz, el gesto y la acción. La fantasía presta aquí un gran auxilio, ya por medio de vivas representaciones y animadas imágenes, ya empleando el lenguaje figurado y todas las formas poéticas de la palabra. Con respecto á este género de recursos, no es fácil dar reglas muy detalladas, pero ninguna hay más segura que el talento, la prudencia y la habilidad del orador, cualidades enteramente indispensables para evitar funestos fracasos, pues nada hay más fácil que disgustar al público cuando no se emplean estos recursos con exquisita precaución y tacto. El buen gusto y la oportunidad son, por esto, cualidades que el orador debe poseer en alto grado, teniendo en cuenta que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso, y que las afirmaciones más verdaderas y más justas, pueden producir el peor efecto, cuando no se hacen en momento oportuno y en forma conveniente.

En la forma del discurso oratorio debemos considerar las mismas partes que consideraban los antiguos retóricos: la *disposición*, la *elocución* y la *pronunciación*. En la primera debe estudiarse el plan del discurso y las partes en que se divide, en la segunda su estilo y lenguaje, y en la tercera todo lo referente á la voz, el gesto y la acción.

El discurso oratorio se somete en su plan y disposición á las condiciones generales de toda obra literaria, si bien el elemento didáctico que en la Oratoria existe, le priva de la absoluta libertad de que gozan las composiciones poéticas. La unidad es condición exigida en este género de composi-

(1) En este aspecto de la Oratoria radica la responsabilidad más estrecha del orador. Excitar las pasiones, soliviantar los ánimos, es cosa muy grave de suyo, y el orador que lo hace sin motivo justificado, con torcidas intenciones, ó por buscar un vano triunfo personal, se hace reo de una grave falta.

ciones, tanto ó más que en las de otra clase. Esta unidad ha de observarse en su fondo como en su forma, y bajo ella puede desarrollarse una rica variedad de partes distintas, recursos diversos, tonos y formas várias del lenguaje. Otra regla que tambien debe tenerse presente es que esta variedad sea ordenada y bien proporcionada, mediante suaves y naturales transiciones de una parte á otra, de un género de recursos y de tonos á otros. Convendrá tambien que el interés que resulte del juego concertado de los diferentes recursos que pueden emplearse, sea gradual ó progresivo, por lo cual generalmente comienzan los discursos con un tono tranquilo, reservándose para la conclusion los argumentos más fuertes, los recursos patéticos y las frases y períodos más bellos y de más efecto.

Divídese el discurso en varias partes, acerca de cuyo número é importancia suele haber alguna divergencia entre los preceptistas. La enumeracion de partes más generalmente aceptada es la siguiente: *exordio, proposicion, division, narracion, confirmacion, refutacion y peroracion*. Aristóteles sostiene acertadamente que las únicas partes esenciales son la proposicion y la confirmacion. Las restantes, ó pueden faltar ó se reducen en unas á otras. Así, el exordio puede refundirse en la proposicion, igualmente que la division; y la narracion, la refutacion y la peroracion se reducen fácilmente á la confirmacion. En los discursos de poca extension casi todas faltan, excepto las dos esenciales que indica Aristóteles; en los discursos extensos suelen hallarse todas, aunque alguna de ellas, como la narracion, sea enteramente inútil en muchos casos. Nada hay, por otra parte, más absurdo que separarlas con límites muy precisos, desconociendo su orgánico enlace, y seria ridículo y del peor efecto que el orador se ocupara en distinguirlas minuciosamente y á su colocacion simétrica sacrificara otras condiciones de mayor importancia. Consideraremos brevemente estas diversas partes.

El *exordio* es el preámbulo ó introduccion del discurso, destinado á preparar el ánimo del auditorio y obtener su benevolencia. El exordio debe ser breve, sencillo, y enlaza-

do íntimamente con el asunto. A veces, sin embargo, suele ser pomposo ó vehemente (*ex abrupto*), si así lo requieren las circunstancias. Cuando es imprevisto y original suele producir muy buen efecto, pero cuando se reduce á una mera fórmula ó á un vano y artificioso alarde de modestia, es de todo punto insoportable. En la Oratoria moderna los exordios han caído en el más completo descrédito y desuso, y realmente la escasa importancia de esta parte del discurso justifica el abandono en que hoy se halla.

La *proposicion* (á la que puede reducirse la *division*) es la enunciacion del asunto que va á ser objeto del discurso. Cuando este asunto comprende varios puntos que conviene tratar separadamente, se enumeran éstos y á esta enumeracion se llama *division*. Como ya hemos dicho, esta parte es esencial y debe colocarse ántes de las demás, repitiéndose al final de los discursos forenses como peticion de la sentencia que del tribunal desea obtener el orador. La proposicion debe ser clara, sucinta, precisa y completa. La division, que á veces contiene otras divisiones interiores (subdivisiones), debe reunir las mismas cualidades. Conviene, para no entorpecer la marcha del discurso ni hacerlo monótono y frio, que no se hagan muchos miembros en la division y que ésta sea esencial, pero no formal. Una division descarnada y complicada, semejante á una clasificacion botánica ó zoológica, produce generalmente malísimo efecto.

La *narracion* es la exposicion de los hechos necesarios para la inteligencia de la tésis que el orador se propone desarrollar. Como quiera que los hechos suelen ser en los discursos, no sólo antecedentes, sino comprobantes, la narracion en realidad se reduce á la confirmacion. La narracion no es necesaria en todos los discursos. En la Oratoria forense es casi siempre indispensable, por versar el discurso sobre un hecho. En los panegíricos ó elogios de varones ilustres es tambien necesaria, por causa del carácter biográfico de tales composiciones. La narracion se coloca generalmente despues de la proposicion, pero otras veces se intercala en la confirmacion y se divide y mezcla con las pruebas. Sus

condiciones son la claridad, la brevedad, la verdad y el interés.

La *confirmacion* es la principal parte del discurso, pues en ella se prueba la verdad de la proposicion enunciada. Cuando á la demostracion de la tésis afirmada acompaña la crítica y censura de las opiniones contrarias ó la contestacion á las objeciones que á ella se oponen, la confirmacion recibe el nombre de *refutacion*, no siendo ésta, por tanto, una parte distinta del discurso, sino uno de los aspectos diversos de la confirmacion. La refutacion no es tan esencial en todos los discursos, pues frecuentemente, no habiendo objeciones que rebatir, el discurso es meramente expositivo. Las reglas de la confirmacion y refutacion tocan más bien á la dialéctica que á nuestro asunto; pero, sin embargo, en cuanto á la colocacion de las pruebas, debemos advertir que convendrá atenerse á los preceptos siguientes: 1.º Presentar separadamente los argumentos de diversa naturaleza. 2.º Atender á los grados de fuerza de los argumentos, pasando de los más débiles á los más fuertes y reservando para la conclusion el más decisivo y de mayor efecto. 3.º Conceder á la exposicion de los argumentos una extension proporcionada á su importancia. Respecto á la refutacion advertiremos que los medios más seguros de conseguirla son los siguientes: 1.º Mostrar las contradicciones en que el adversario incurre. 2.º Deducir de sus mismos principios consecuencias favorables á la propia causa. 3.º Convertir ó retorcer el argumento, esto es, argüirle con sus propios razonamientos. 4.º Poner de relieve las consecuencias absurdas ó peligrosas de sus afirmaciones (1).

La *peroracion* es la última parte del discurso, y como el resumen de todo él. En ella se recapitula todo lo dicho, reforzándolo con argumentos decisivos y empleando todos los recursos que contribuyan á concitar los ánimos y dejar en

(1) La refutacion puede por sí sola constituir un discurso. Tal acontece en los discursos polémicos, en las réplicas y rectificaciones, etc.

ellos una impresion favorable al orador. Cuando es breve, ó se reduce á una recapitulacion, se llama *epitlogo*. En la peroracion tienen su propio lugar los recursos del sentimiento y la fantasia, los más preciados tesoros de la elocuencia. La belleza de la forma debe llegar en ella al más alto punto, procurando que el discurso termine con una frase arrebatadora y de grande efecto. Si bien una peroracion completa y acabada no es indispensable en los discursos, una bella conclusion que los deje redondeados y produzca buen efecto es absolutamente necesaria. Una conclusion fria destruye el efecto del discurso más elocuente.

Como anteriormente hemos indicado, el elemento didáctico y el poético se dan unidos en la forma como en el fondo de la Oratoria, debiendo, por consiguiente, hallarse en su estilo y lenguaje este mismo carácter compositivo propio del género. Así es que el estilo más propio de la Oratoria es el estilo compuesto, es decir, el término medio entre el florido y el severo, empleándose el severo en los discursos académicos y forenses en general y el florido en casi todos, pero con cierta parsimonia, y teniendo en cuenta que no siendo la Oratoria un género poético, la palabra va en él subordinada al fondo, aunque sea más libre que en la Didáctica, por lo cual el estilo y el lenguaje puramente poéticos y sobrecargados de imágenes son impropios del discurso. En cambio, el lenguaje apasionado, el lenguaje del sentimiento, despliega todas sus riquezas en la Oratoria, acaso con mayor exuberancia que en la Poesía.

Respecto al lenguaje, conviene advertir que se ha de evitar lo mismo el lenguaje frio y lleno de términos técnicos de la Didáctica, que el lenguaje exornado de figuras, licencias y galas de todo género de la Poesía. Un escritor moderno enumera elegantemente las condiciones del lenguaje oratorio, diciendo que «no emplea la construccion tímida y llana del lenguaje didáctico; pero tampoco tolera la libertad de hipébaton del poema; ni una construccion tan esmerada y artificiosa; aprecia la sonoridad de la cláusula y hace gala de períodos numerosos y rotundos; pero está muy lejos de doblarse al yugo de la versificación, ni aspira tampoco á

una armonía imitativa tan rigurosa.» Una de las cualidades propias del lenguaje oratorio es carecer de voces peculiares; no hay, pues, un diccionario oratorio como hay un diccionario poético y un vocabulario técnico didáctico.

Otra de sus cualidades es la *amplificación*, pues la precisión del lenguaje científico y la rapidez de la frase poética serían verdaderos obstáculos para la inteligencia del discurso. El lenguaje oratorio participa, por tanto, de las cualidades principales del lenguaje de los otros géneros, aunque careciendo de las que los son privativas y propias; viene á ser un lenguaje intermedio, un lenguaje mixto.

El último elemento de la composición oratoria, elemento material y externo, pero subordinado á los elementos espirituales, es la producción exterior del discurso en el sonido articulado (voz) secundado por los movimientos artísticos del cuerpo. Esta parte de la composición oratoria, á que llamaban los antiguos retóricos *tratado de la pronunciación*, toca muy de cerca á las artes auxiliares de la Oratoria: *Declamación* y *Mímica*, á las que corresponde el estudio detallado de la voz y la acción. Ciceron dice acertadamente que la pronunciación es la elocuencia del cuerpo. Con efecto; el cuerpo tiene su elocuencia que auxilia en alto grado á la del espíritu, produciéndose, por tanto, la Oratoria como un arte eminentemente plástico y altamente humano, en que espíritu y cuerpo en indisoluble unión concurren á producir maravillosos resultados. La importancia de este elemento material de la Oratoria es tal, que el discurso más perfecto y acabado obtiene mal éxito si no es bien pronunciado, al paso que una buena pronunciación encubre con frecuencia los defectos de la obra, y da al discurso más valor de aquel que realmente tiene. Consideraremos separadamente la voz, el gesto y la acción.

Las cualidades principales de la voz son el *volúmen* ó *intensidad*, la *cualidad* ó *metal*, la *modulación* y la buena y propia *entonación*. El volúmen de la voz ha de ser proporcionado al local en que el orador habla, pudiendo muchas veces, sin embargo, la buena pronunciación clara y bien entonada suplir la natural falta de intensidad de la voz. Ne-

necesita además la voz ser agradable al oído, esto es, *eufónica*, lo cual pende tanto de su cualidad ó metal como de su modulacion. El metal de la voz es obra de la naturaleza, fácilmente corregida por el arte cuando no hay un irremediable defecto orgánico en el aparato vocal. El orador debe elegir siempre un tono medio en la clave del sonido, pues tanto la voz hueca y campanuda como la voz chillona son fatigosas y desagradables. En cuanto á la modulacion, se observarán las reglas fundamentales del ritmo, esto es, la unidad y la variedad. Un solo tono siempre repetido es insoportable, pero tambien lo es una constante y brusca variedad de tonos, sobre todo si es inmotivada. Un tono dominante, diversificado en tonos modulados rítmica y melódicamente, es el más seguro medio de hacer sonora y agradable la voz. Finalmente, la entonacion ha de ser natural y apropiada á lo que se expresa, yendo la voz siempre subordinada al pensamiento. Cuando en la entonacion de la voz se reflejan con naturalidad los afectos del orador, el discurso tiene *acento oratorio*, tan importante como el acento prosódico. A estas condiciones debe unirse la de que la pronunciacion ó articulacion de las palabras sea clara, correcta y sometida á los acentos prosódicos (1).

En el gesto y en la accion se comprenden los movimientos del cuerpo, y especialmente de los brazos, y la expresion de la fisonomía. Sin entrar en detalles minuciosos, poco ó nada útiles y que sólo la práctica puede enseñar, diremos que las condiciones principales del gesto ó accion son: la naturalidad; la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que el orador expresa, de tal suerte que el gesto sea una traduccion fiel del lenguaje del espíritu en el del cuerpo; la moderacion y buen gusto, que rechazan los movimientos descompasados y violentos; y la animacion que exige que la ac-

(1) La excesiva afluencia de la palabra ó verbosidad, puede perjudicar á estas cualidades, impidiendo la necesaria variedad de tonos ó la perfecta articulacion de los sonidos.

cion no peque de fria, desmayada ó monótona. Acerca de esta materia ningun preceptista ha hecho observaciones tan delicadas y minuciosas como Quintiliano en sus *Instituciones oratorias*.

LECCION LXI.

Division de la Oratoria en géneros.—Orígenes de la Oratoria.—Condiciones á que se somete su desenvolvimiento histórico.—Circunstancias que requiere la aparicion de cada uno de sus géneros.

Dos divisiones pueden hacerse de la Oratoria: una formal y otra esencial. Puede, en efecto, dividirse la Oratoria, atendiendo al medio de expresion, en *hablada y escrita*, segun que el discurso sea pronunciado ó leído. Puede tambien dividirse por razon del asunto, en los géneros que indicaremos despues.

La division de la Oratoria en hablada y escrita tiene escasa importancia y ninguna utilidad. Aparte de que deben ser preferidas siempre las divisiones esenciales á las formales, la Oratoria escrita no tiene la importancia ni el valor de la hablada. Además de que en los discursos escritos carece el orador de medios poderosos de persuasion, tales discursos son muy escasos, propios casi exclusivamente de la Oratoria académica ó de la forense, y pocas veces debidos á grandes oradores. Añádase á esto que destinado el discurso escrito á ser leído en público, es decir, declamado, no se diferencia del discurso hablado hasta el punto de poder constituir género aparte.

Prescindiendo, pues, de esta division, tratemos de formar otra tomando por base el asunto de la composicion oratoria. Esta division está hecha por todos los modernos preceptistas y se refiere á los diversos fines humanos. Todos ellos emplean como poderoso instrumento de accion la Oratoria, pudiendo haber, por consiguiente, tantos géneros oratorios como fines.

Sin embargo, como algunos de estos fines no se hallan constituidos socialmente ni tienen instituciones propias al amparo de las cuales la Oratoria pueda desarrollarse; como, por otra parte, algunos de ellos emplean la Oratoria de un modo tan semejante que, literariamente hablando, no puede dar lugar á la formacion de géneros,—el número de estos no corresponde exactamente al de aquellos, como tampoco su importancia.

En realidad, los fines humanos que dan lugar á verdaderos géneros oratorios, no son más que tres, á saber: la Religion, el Derecho y la Ciencia, que son los que poseen una organizacion social más acabada. Ciertó que el Arte, la Industria, la Moral, también pueden ser objeto de las composiciones oratorias, pero sólo en cuanto éstas exponen sus principios, por lo cual no hay diferencia esencial entre los discursos que se ocupan de tales asuntos y los que versan sobre doctrinas científicas.

Pero si son tres los fines de la vida humana que inspiran á la Oratoria, y á cuyo servicio ésta se pone, no se ha de entender que es igual número el de los géneros oratorios; pues el Derecho se realiza y manifiesta de muy diverso modo, según que es público ó privado, y esta diversidad se refleja en la que pudiera llamarse Oratoria jurídica. Los discursos en que se ventilan cuestiones referentes al derecho privado, nada tienen de comun con los que se refieren al derecho público ó político; habiendo, por tanto, dos géneros de Oratoria jurídica perfectamente distintos, que son la *política* y la *forense*.

Reconocemos, por consiguiente, cuatro géneros oratorios: la *Oratoria religiosa*, que, como su nombre lo indica, tiene por objeto exponer y discutir todas las cuestiones relativas á la Religion; la *política*, que ventila las cuestiones de este género y se pone al servicio de las ideas é intereses de los partidos (1); la *forense*, que esclarece ante los tribunales las cuestiones de derecho privado en todas sus ramas;

(1) En la Oratoria política puede incluirse la *militar*, que comprende las arengas ó alocuciones de los caudillos militares á sus tropas.

y la *académica ó didáctica*, que no es otra cosa que la exposicion y discusion de las doctrinas científicas. En realidad, todos estos géneros tienen mucho de didácticos, pues en todos se exponen y discuten ideas y principios de carácter científico; pero al paso que la Oratoria académica limita sus aspiraciones á la enseñanza ó esclarecimiento de la verdad, los otros géneros se encaminan á la acción y se proponen resultados prácticos más ó ménos inmediatos, teniendo además, en ellos la pasion, el sentimiento y la fantasía una intervencion y una importancia que no logran en el género académico, que es en rigor más que un verdadero género oratorio, una manifestacion oral de la Didáctica.

Inútil juzgamos repetir aquí lo que siempre hemos dicho al hacer cualquiera division de géneros, á saber: que esta division no es abstracta, que estos géneros son aspectos diversos de una misma cosa, orgánicamente enlazados entre sí, y que caben otros muchos géneros intermedios y compuestos. Así es que los elementos de cada uno de los géneros oratorios se hallan en todos los restantes.

La Oratoria, considerada como enérgica y espontánea manifestacion oral del pensamiento, es tan antigua como el hombre. Desde el punto en que, desarrollado el instinto social, los hombres se reunieron para empresas comunes, debieron nacer opiniones diversas y haber deliberaciones que precedieran á la resolucion y en que aquellas se discutieran. Los hombres de las tribus primitivas deliberaron acerca de sus intereses comunes; los guerreros arengaron á sus huestes; los sacerdotes amonestaron á los pueblos y expusieron las grandezas y maravillas de los dioses; y de esta suerte nació espontáneamente la Oratoria, que se halla bajo estas formas rudimentarias en todos los países, áun los más salvajes.

Más tarde, cuando la civilizacion se fué desenvolviendo y el Arte adquirió verdadera importancia, la Oratoria adquirió á su vez condiciones artísticas, y de ser espontáneo movimien-

Siendo la guerra una manifestacion especial de la vida política, claro es que estos discursos se asemejan mucho á los político-populares y no deben formar género aparte.

to del espíritu, se elevó al rango de arte verdadero, y en breve fué poder formidable. Entónces la Oratoria fué objeto de estudio, se trazaron preceptos para los que á ella quisieran dedicarse, y se fundaron escuelas en que recibieran la necesaria enseñanza los futuros oradores. Tales fueron los colegios de los profetas hebreos, las escuelas de los sofistas y retóricos griegos, las de los retóricos latinos y otras semejantes.

Causas muy diferentes concurren, en el curso de la historia, á que prospere ó decaiga la Oratoria. Por regla general, puede afirmarse, sin embargo, que la primera condicion para que este arte se desenvuelva, es la libertad. Donde el pensamiento y la palabra no son libres, donde el temor enfrena la lengua del orador ó la adulacion la corrompe y degrada, la Oratoria difícilmente se produce, y casi siempre arrastra mísera existencia. Por eso los pueblos clásicos y las naciones modernas son los que han poseído más distinguidos y numerosos oradores.

Aparte de esta condicion fundamental, favorecen ó perjudican á la Oratoria otras circunstancias. Una de ellas es el carácter de cada pueblo. Hay razas que por efecto del clima, del temperamento, de la posicion geográfica, del carácter y condiciones de su lengua, son locuaces por naturaleza y todo lo fian á la palabra, mientras otras ofrecen fenómenos enteramente distintos. Así se observa que los pueblos meridionales abundan en grandes oradores, notándose lo contrario en los países del Norte. Con excepcion de Inglaterra, el cetro de la Oratoria há pertenecido siempre á los pueblos del Mediodía ó del Oriente. Los hebreos, griegos y romanos en la antigüedad; Francia y España en los tiempos modernos, son la mejor prueba de nuestro aserto.

Difícil es determinar *a priori* cuál de los géneros oratorios ántes enumerados es el primero en la série de los tiempos. Lo más probable, sin embargo, es que fuera la Oratoria política, principalmente en su aspecto militar.

La forense y la académica sólo pudieron producirse en pueblos muy cultos, en que la administracion de la justicia se rodeaba de ciertas garantías y solemnidades, y en que

la Ciencia se cultivaba con interés en asociaciones y establecimientos especiales. Respecto á la Oratoria religiosa, sabido es que no ha existido en la antigüedad sino entre los hebreos y los sectarios del Budismo, y que casi puede considerarse como producto exclusivo de las religiones monoteistas.

La Oratoria política necesita de la libertad, y sólo ha prosperado, por tanto, en los pueblos libres, regidos por instituciones parlamentarias. Sólo en su forma militar puede existir en los pueblos que viven bajo el despotismo, y por eso, desconocida en el Oriente (salvo entre los hebreos), crece y se desarrolla en Grecia y Roma y en los pueblos modernos que viven bajo el régimen constitucional ó democrático. Otro tanto sucede con la Oratoria forense y con la académica.

La Oratoria religiosa puede avenirse con un sistema de gobierno despótico; pero no ha existido en todos los pueblos. En realidad, su desarrollo y progreso se deben al Cristianismo.

LECCION LXII.

Géneros oratorios.—Oratoria religiosa.—Su concepto.—Sus condiciones.—Su influencia social.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico.

Tiene por objeto la *Oratoria religiosa* la exposicion, propagacion y defensa de los dogmas y principios morales de las religiones positivas (1). Los discursos pertenecientes á este género se pronuncian ante los fieles con ocasion de la celebracion del culto, por regla general.

Si bien participa esta oratoria del carácter de la Didáctica, es en sus formas eminentemente popular, por razon de

(1) La mayor parte de los preceptistas, al estudiar este género, se fijan únicamente en la Oratoria católica y á ella amoldan todos sus preceptos. Pero como aquí se considera este género bajo el punto de vista puramente literario, y la Oratoria religiosa es propia de otras religiones también, no creemos oportuno seguir dicho procedimiento.

dirigirse á auditorios numerosos y heterogéneos y por proponerse más bien entusiasmar y edificar por medio del sentimiento, que convencer por medio de la razon. Sin embargo, en los tiempos actuales la Oratoria religiosa va tomando un carácter marcadamente razonador y polemista, á causa de las luchas sostenidas hoy por las Iglesias cristianas contra las negaciones del racionalismo (1).

Basándose las religiones más bien en la fé que en la razon y dirigiéndose, por tanto, principalmente al sentimiento y á la fantasia, la Oratoria religiosa concede gran predominio al elemento poético, tanto en su fondo como en su forma. El entusiasmo, la unción, el fervor místico, los recursos patéticos, la elegancia y brillantez en el estilo y un lenguaje florido, poético y arrebatador, son las condiciones generalmente exigidas en ella. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, que la claridad, la sencillez y la exclusion de todo sentimiento violento y de todo elemento cómico son condiciones inexcusables de todo punto en este género, tanto por su carácter popular como por la índole del fin social de que es expresion.

Las condiciones de la Oratoria religiosa varían segun los géneros en que puede dividirse, segun el carácter del auditorio y segun las especiales circunstancias históricas en que se produce.

Con efecto; cuando el orador se propone simplemente exponer el dogma, su discurso ha de tener necesariamente un señalado carácter didáctico, siendo difícil que en él quepan elementos poéticos, á no ser cuando á ello se preste el dogma de que se trata. Así, un sermón sobre la Trinidad ó la naturaleza de Cristo, habrá de ser metafísico y en cierto modo abstracto, y no habrá en él el movimiento, la accion y la poesia que son propios de un sermón sobre la Soledad de María ó la pasion de Jesús.

(1) Esto suele ser origen de graves males para este género de oratoria, que adopta el violento tono de la polémica ó se convierte en una pura exposicion científica, olvidando el carácter práctico que debe tener su mision piadosa y edificante, y á veces tomando un aspecto batallador y político, á todas luces impropio é inconveniente.

En los sermones morales, en que el orador trata de corregir las costumbres y fortalecer á sus oyentes en la práctica del bien, mostrándoles las grandezas de la virtud y los horrores del mal, exponiendo los grandes principios de la Moral religiosa, pintando con vivos colores los premios y las penas de ultratumba, el orador tiene ancho campo para conmover profundamente al auditorio y espaciar su espíritu por las regiones del sentimiento y de la fantasía. Otro tanto acontece cuando el orador ensalza las virtudes de los santos y el heroísmo de los mártires, ó pronuncia la oracion fúnebre de los monarcas, de los héroes, de las celebridades de todo género. En esta clase de discursos es donde impera con más fuerza el sentimiento y donde la elocuencia religiosa puede llegar al más alto punto de perfeccion.

Asimismo, cuando el orador no se limita á exponer los principios de la Religion, sino que encomia sus excelencias y perfecciones, la defiende de los ataques de sus enemigos, ó refuta las opiniones que le son contrarias, puede competir en energía, vigor, entusiasmo y habilidad con el orador político, y el púlpito convertirse en tribuna, con grave detrimento casi siempre de la uncion que es propia de este género.

El carácter del auditorio influye tambien en las condiciones de la Oratoria religiosa. No pueden ser iguales un sermon pronunciado ante las clases más cultas de la sociedad, reunidas en la catedral de un gran centro de civilizacion, la plática dirigida al pueblo en la iglesia de una aldea, y la que pronuncia un misionero ante una tribu de salvajes. Desde el sermon filosófico y erudito á veces, poético otras, pero siempre atildado y elegante, hasta la ruda plática popular, familiar y sencilla, la Oratoria religiosa recorre una vasta escala de tonos y formas en que puede remontarse á las más sublimes y elocuentes inspiraciones ó descender hasta los más llanos y vulgares conceptos. Para apreciar bien estas circunstancias, el orador religioso necesita conocer el auditorio y poseer el don inestimable de la oportunidad.

Mucho influyen tambien en este género las circunstan-

cias históricas. Aparte de la acción general que en él tienen las condiciones peculiares de cada pueblo (por lo cual la Oratoria religiosa de los pueblos del Mediodía ó del Oriente, difiere mucho de la de los del Norte), influyen también los momentos en que se produce.

Ardiente y entusiasta en las épocas de propaganda, tranquila y reposada en las de dominación, polemista, apasionada, batalladora en las de lucha y combate, la Oratoria religiosa refleja siempre la situación en que se halla la Iglesia, así como el carácter de ésta; pues no cabe comparación, por ejemplo, entre la ardiente oratoria de los antiguos profetas hebreos, la cabalística y metafísica de los rabinos, la pintoresca, apasionada y fanática de los musulmanes, la oratoria protestante, fría, razonada y más moralista que dogmática, y la oratoria católica, á la vez filosófica, poética, apasionada, entusiasta, mística, sombría, pintoresca, rica en todo género de matices y tonos, y superior en todos conceptos á la de todas las religiones restantes. Ni hay tampoco paralelo posible entre las entusiastas apologías de los primeros cristianos, los doctos y filosóficos sermones de los Padres de la Iglesia, y las apasionadas polémicas de los oradores católicos en el período de la lucha comenzado en la Reforma y que hoy ha llegado al más alto punto de exaltación.

Este género oratorio es uno de los que ejercen más profunda y poderosa influencia, por más que rara vez se encamine á conseguir un resultado práctico inmediato (1). La alteza del fin á que sirve, la fuerza y arraigo de los sentimientos que excita, la autoridad de que se reviste, el elevado carácter y prestigio del orador, son otras tantas causas que concurren á producir dicha influencia. No ménos contribuye á esto la manera especial y las circunstancias en que se pronuncian los discursos de este género. Pronunciados dentro del templo, por un ministro de la Divinidad, y escuchados con profundo respeto y religioso silencio por un

(1) Suele, sin embargo, proponérselo, cuando trata de convertir á los infieles, excitar á la guerra santa, corregir un vicio social, etc.

auditorio pasivo, inerte, convencido de la verdad que en ellos se encierra y sometido á la autoridad de que son manifestacion, su influencia es tanto más poderosa, cuanto que no está contrapesada por la del público. Si éste no se conforma con lo que el orador dice, ninguna protesta, ningun signo de desaprobacion lo indica; y, por regla general, esto no sucede. Lo más frecuente es que el público (compuesto en su totalidad, ó poco ménos, de fervorosos creyentes) sea como blanda cera que el orador modela á su antojo. Únicamente pueden exceptuarse de esta regla las pláticas de los misioneros; pero aún éstos tienen en su favor su inmensa superioridad intelectual sobre el salvaje auditorio que les escucha.

Cierto es que la Oratoria religiosa no obra inmediata y directamente sobre la voluntad del público, como la política ó la forense. Pero si su accion no es rápida, es en cambio eficaz y profunda y á la larga se traduce en hechos. Los acentos austeros ó enérgicos, conmovedores ó entusiastas del orador religioso, penetran en las almas de los creyentes y causan en ellas profundo efecto. Cuando el orador es elocuente, el auditorio cree escuchar la palabra divina, y lleno de piedad recoge con avidez las frases inspiradas en que se encierran la regla inmutable de la vida, la absoluta verdad y el símbolo de la salvacion. Sobre todo, si el orador tiene el acierto de dirigirse más al corazon que á la inteligencia de sus oyentes, despertando en ellos el sentimiento místico y piadoso y exaltando su fé; si á esto une los recursos que pueden causar efecto en la fantasia, desplegando el cuadro de las bellezas que caben dentro de la concepcion religiosa, su triunfo es seguro y sin esfuerzo manejará á su sabor al auditorio. La predicacion bien dirigida y encomendada á oradores de verdadera elocuencia, es en tal sentido, uno de los más poderosos medios de propaganda, una de las más eficaces armas de que pueden disponer las religiones.

Los discursos religiosos reciben el nombre de *pláticas* y *sermones*. Por pláticas se entienden los discursos populares, y por sermones los verdaderamente artísticos. Estos últimos pueden dividirse en las siguientes clases:

1.^a *Sermones dogmáticos*, dedicados á la exposicion y defensa de los dogmas, á encomiar las excelencias de la Religion, ó á defenderla de los ataques de sus adversarios, refutando además las doctrinas de éstos. En el primer caso se llaman *expositivos*, en el segundo *apologéticos*, y *polémicos* en el tercero. Estos sermones pueden versar sobre dogmas de carácter metafísico (como la Trinidad, por ejemplo), ó sobre hechos milagrosos ó notables de la historia religiosa ó sagrada, estrechamente relacionados con el dogma (como la muerte de Jesús).

2.^a *Sermones morales*, cuyo objeto es exponer los principios y reglas de la Moral, combatir los vicios, refutar las doctrinas que sean contrarias á ella, etc. Pueden dividirse del mismo modo que los anteriores.

3.^a *Panegíricos*, destinados á narrar la vida de los santos, á enaltecer sus virtudes, celebrar su heroísmo si son mártires, referir sus milagros, y proponerlos como modelos al auditorio, sacando del relato de sus hechos consecuencias morales de carácter práctico.

4.^a *Oraaciones fúnebres*, que se pronuncian en las exequias de personajes de elevada categoría, como son reyes y príncipes, altas dignidades eclesiásticas, caudillos militares, notabilidades políticas, científicas, artísticas, etc. Se asemejan á los panegíricos, pero con la diferencia que es natural entre encomiar á un santo y á uno que no lo es. Este género puede acercarse mucho, en ciertas circunstancias, al académico y aun al político.

La Oratoria religiosa sólo en ciertas religiones se ha desarrollado y adquirido verdadera importancia. Es indudable que aun en las más toscas manifestaciones de la vida religiosa, debe haber habido algo que se asemejara á la predicacion; pero el carácter artístico, la elevacion y el grado de desarrollo que ha alcanzado este género, datan de fecha relativamente reciente.

Con efecto; requiere la Oratoria religiosa ciertas condiciones especiales, que no se han realizado en todas las religiones, sino sólo en algunas. Exige, ante todo, que la religion de que sea eco, dé gran importancia á la Moral, sea

universal y popular, y manifieste tendencias propagandistas. Requiere, además, la existencia de un sacerdocio bien organizado, que no forme una casta cerrada ni se encierre en impenetrable misterio, sino que viva en medio del pueblo, ejerciendo sobre él directa, inmediata y constante influencia. Necesita, por último, que la predicacion forme parte integrante del culto y que se considere como elemento importante de éste.

Fácil es comprender, teniendo en cuenta estas consideraciones, que ni en las groseras religiones de los pueblos salvajes, ni en las de la mayor parte de los pueblos del antiguo Oriente, ni en las de Grecia y Roma, ha podido desarrollarse la Oratoria religiosa. Las primeras, por su rudeza y tosquedad, no consienten manifestacion tan elevada del sentimiento religioso. La ley de castas, que excluía al pueblo del culto ó le condenaba á papel pasivo y secundario; la escasa importancia que á la vida moral daban las religiones naturalistas y panteistas del Oriente; su carencia de espíritu propagandista; el impenetrable misterio con que rodeaban el dogma sus sacerdotes, eran causas suficientes para que en ninguna de dichas religiones apareciera la Oratoria. Méno aún podia manifestarse en los cultos puramente locales ó familiares de los pueblos griegos y latinos, que nunca unieron la Moral á la Religion, ni se cuidaron de la educacion religiosa del pueblo, ni atendieron á otro cosa que al aspecto poético del ideal religioso los primeros, y á su aspecto jurídico los segundos.

Sólo en cuatro religiones se ha desarrollado la Oratoria religiosa. El espíritu de propaganda que las caracteriza, sus tendencias á la universalidad, su carácter popular, la importancia que dan á la vida moral, el entusiasta misticismo de que están penetradas, su anhelo de dominar la vida entera, justifican sobradamente este hecho. Estas religiones son: el Cristianismo, el Judaismo, el Mahometismo y el Budismo. Pero ninguna de ellas ha dado tantos dias de gloria á la elocuencia como el Cristianismo, y dentro de él la Iglesia católica.

Los antiguos *profetas* (señaladamente *Isaias*, *Jeremias*,

Ezequiel y Daniel), y los rabinos hebreos; los *bonzos* budistas; los *ulemas*, *santones*, *fakires*, *morabitos* y *derwiches* mahometanos, son los representantes de la Oratoria en estas religiones, y se distinguen generalmente por el carácter místico, entusiasta y pintoresco de sus discursos. Pero los grandes modelos de este género deben buscarse, como dejamos dicho, en las Iglesias cristianas, y sobre todo, en la católica.

Mucho influyó en el portentoso desenvolvimiento de la Oratoria en la primitiva Iglesia, el hecho de propagarse el Evangelio en el país clásico de la elocuencia, en Roma. La Iglesia heredó las glorias de la Oratoria romana, se inspiró en sus modelos, y por eso desde el primer momento, poseyó una pléyade de grandes oradores. Pero el siglo de oro de la elocuencia cristiana primitiva fué el siglo IV, en el cual brillaron, entre otros varones insignes, *San Gregorio Nacianceno* (328-389), *San Gregorio de Niza* (330-396), *San Atanasio* (m. 373), *San Basilio* (329-379), *San Juan Crisóstomo* (347-407), *San Hilario* (300-367), *San Ambrosio* (340-397), y *San Agustín* (354-430).

Aunque en la Edad Media la Oratoria decayó á la par que todas las manifestaciones de la cultura, no por eso dejó de haber en aquel tiempo notables oradores sagrados, como *San Bernardo* (1091-1153), *Santo Tomás de Aquino*, *San Vicente Ferrer* (1357-1419), *San Francisco de Asís* (1182-1226), y otros no ménos importantes.

En los tiempos modernos, la Oratoria católica ha recobrado su antiguo esplendor, principalmente en Francia, donde en el siglo de Luis XIV, brillaron los eminentes oradores religiosos *Bossuet* (1627-1704), *Fenelon* (1651-1715), *Bourdaloue* (1632-1704), *Massillon* (1663-1842), y *Flécher* (1632-1710). En el siglo actual se han distinguido en aquel país *Lacordaire* (1802-1861), *Ravignan* (1795-1858), el *Padre Félix*, el *Padre Jacinto*, y otros de ménos importancia.

Italia no ofrece oradores religiosos importantes, excepto el célebre *Savonarola* (1452-1498). En Portugal sólo se distingue el jesuita *Antonio Vieira* (1603-1697). En España merecen mencionarse el *Maestro Juan de Avila* (1502-1569),

Fray Luis de Granada (1504-1588), y el *Padre Malon de Chaide*.

Como oradores protestantes, pueden citarse *Lutero*, los predicadores alemanes *Cramer* (1634-1755), *Mosheim* (1694-1755), *Jerusalem* (1709-1789), *Reinhard* (1753-1812), *Schleiermacher* (1768-1834), y el norte americano *William Ellery Channing* (1780-1842).

La oratoria del protestantismo es notablemente inferior á la católica.

LECCION LXIII.

Géneros oratorios.—Oratoria política.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Su influencia.—Clases en que puede dividirse.—Desarrollo histórico de este género.

Exponer y dilucidar las grandes cuestiones jurídicas, morales, sociales, religiosas, etc., que se suscitan al discutir en los centros políticos las reformas legislativas, y al dirigir la gobernacion del Estado; defender y propagar los principios de los diversos partidos que se disputan el poder; dirigir, en suma, por medio de la palabra la marcha de los negocios públicos, tales son los grandes fines que se propone la *Oratoria política*.

Caractéres muy especiales ofrece este género oratorio, que le colocan á gran distancia de todos los demás. Con efecto; ni en él se hallan la severidad y el carácter didáctico de la Oratoria forense y académica, ni la poesía, uncion y sentimiento de la religiosa. Siendo eco de violentas pasiones y exaltados intereses, tanto ó más que de principios científicos; representando el interés del momento, más que el permanente; produciéndose casi siempre ante auditorios divididos y apasionados, ó agitados y tumultuosos, difíciles de dominar, y que con frecuencia se imponen al orador; tendiendo á un efecto inmediato y á un resultado práctico, no siempre conseguido, aunque con vehemente afán solicitado, y que se

trata de alcanzar á toda costa y por todos los medios;—la Oratoria política se distingue por el predominio de la pasión, por el arrebató y la vehemencia de sus acentos, por su carácter batallador, y por la importancia que en ella tiene la polémica. Rara vez es didáctica, y caso de serlo, la exposición de los principios no es en ella otra cosa que la bandera que se despliega ántes del combate; si apela á la belleza y al Arte, no es tanto por miras estéticas, como por utilizar un arma poderosa y excitar, á la vez que la pasión, la fantasía de los oyentes; difícilmente es templada, mensurada y serena, y mucho ménos dulce ni apacible; la pasión en todas sus formas es lo que en ella domina y le da carácter.

La tribuna es un campo de batalla, y el orador político es al modo de caudillo militar, obligado á poner en juego todos los recursos de la estrategia y de la táctica para vencer en una empeñada lid, en que el arma que se emplea es la palabra, que en ocasiones puede ser la más eficaz y mortífera de todas.

De aquí la inmensa variedad de recursos y de elementos que puede emplear el orador político. De aquí también la dificultad de precisar los preceptos á que ha de someterse esta oratoria. Con efecto; el lenguaje severo de la razón, el ímpetu arrebatador de las pasiones, los vuelos atrevidos de la fantasía, las agudezas del entendimiento, las armas penetrantes de la sátira, todos los recursos, todas las maneras de ser de la elocuencia tienen cabida en este género, á cuyo carácter sintético todo está permitido ménos el sofisma, la mentira y la falta de pudor. Para este género no existen, por tanto, otras reglas que las que resulten lógicamente del asunto que se ventila ó del público á quien el orador se dirige. La primera regla de este género es la libertad.

Como es natural, las condiciones de la Oratoria política varían según los asuntos de que se trata, las circunstancias en que se produce, el carácter de cada país, etc. Así, los discursos pronunciados en las Cámaras legislativas se diferencian por razón del asunto sobre que versan; no pudiendo compararse, por ejemplo, los discursos en que se exponen tranquilamente los principios de un partido, ó en que se dis-

cuten leyes y reformas administrativas, económicas ó jurídicas, que no tocan de cerca á la política, con los que versan sobre la conducta de los gobiernos, medidas eminentemente políticas, cuestiones personales, etc.; ni tampoco un discurso expositivo con una réplica ó una rectificacion. Así, una discusion sobre el Mensaje de la Corona, sobre leyes de imprenta, suspension de garantías, votos de censura á un ministerio, etc., se distingue notablemente de un debate sobre una ley de aguas, un código mercantil, ó ciertos capítulos del presupuesto. Por la misma razon hay gran diferencia entre los debates de las Cámaras constituyentes y de las ordinarias, por ser más vitales los asuntos que en aquellas se discuten y más definitivas las soluciones que se buscan.

En todos estos casos, la Oratoria política puede recorrer una vasta escala, desde el tono severo y razonador de una exposicion verdaderamente didáctica, hasta la violencia de un debate personal.

Mucho influyen tambien en este género las circunstancias en que se produce. No se habla lo mismo ante las muchedumbres reunidas en el *club* ó en el *meeting*, que ante las Cámaras legislativas. Diferénciase el tono de un discurso segun que se pronuncia ante un severo y reflexivo Senado, compuesto de personas de edad madura y tendencias conservadoras, ó ante una vehemente, movible é impresionable Cámara popular. Y no es igual tampoco el lenguaje del orador político en una situacion normal y tranquila, ó en medio de las agitaciones de una época revolucionaria. A esto debe agregarse que el carácter de cada pueblo influye tambien en el de la Oratoria política, pues ésta no es igual en los pueblos del Mediodía, siempre apasionados y entusiasmados, que en los frios y razonadores pueblos del Norte. Tambien influye en esto el sistema de gobierno, pues no cabe comparar la elocuencia mesurada de los pueblos sometidos á un régimen templado, con los arrebatos que son propios de las democracias, donde la intervencion activa de las clases populares en la gobernacion del Estado, imprime á la Oratoria un carácter especial, y hace que en ella preponderen los entusiasmos y violencias de la pasion, y las desordenadas

inspiraciones de la acalorada fantasía popular, sobre la razón serena y el espíritu mesurado y circunspecto de los hombres de Estado que no se dejan dominar por las impresiones del momento, que tanto influyen en la conducta política de las muchedumbres.

La influencia de la Oratoria política es extraordinaria y lleva ventaja á la de la elocuencia religiosa, con ser ésta tan grande y eficaz. La razón de esto es el predominio que en ella alcanzan las pasiones, la intervención activa que el público tiene en ella, y su carácter eminentemente práctico. El orador político se encamina siempre á una acción inmediata, y aunque no siempre la consigue (sobre todo en las Cámaras, donde la resolución está determinada de antemano y la disciplina de los partidos se sobrepone al efecto de la palabra del adversario), cuando ménos logra agitar la opinión y preparar para plazo no lejano la realización de sus aspiraciones. De aquí la importancia que el orador político da á la pasión. Su principal objeto, no tanto es convencer como persuadir, interesar y conmover, y el objetivo á que tiende es la voluntad. Por eso emplea con frecuencia los recursos que obran sobre ésta, es decir, los que afectan al sentimiento, á la fantasía y al interés personal ó de partido del auditorio; por eso no repara en medios para lograr sus fines, y su única preocupación es imponerse al público á toda costa, arancándole la adhesión á lo que en su discurso defiende, y desacreditando y pulverizando, con la fuerza de sus razonamientos y la energía y elocuencia de su palabra, á los que sostienen lo contrario.

Si el orador consigue sus propósitos, el efecto de su discurso es tan inmenso que puede hasta cambiar la faz de un país; de lo cual no faltan señalados ejemplos en la historia parlamentaria. En la mayoría de los casos este resultado no es inmediato; pero ocasiones ha habido en que lo ha sido, en que la palabra de un hombre ha bastado para derribar ó salvar un gobierno, para provocar una revolución, para dar al traste con instituciones que parecían muy sólidas. Verdad es que en casos tales, el triunfo del orador se debe á estar trabajada la opinión de tal manera, que la palabra de aquél

no ha sido más que la chispa que hace estallar un incendio, cuyos combustibles estaban preparados desde mucho tiempo atrás. Es, pues, la Oratoria política un arma temible y peligrosa, de portentoso y seguro efecto, y es, por tanto, gravísima la responsabilidad del orador cuando, manejándola con imprudencia ó de mala fé y poniéndola al servicio del error ó de la injusticia, la trueca en instrumento de la ruina de la pátria.

El público tiene en este género una intervencion más activa que en ningun otro. Siempre prevenido en pró ó en contra del orador, más dispuestó á escuchar la voz de la pasion ó del interés que el acento severo de la razon y de la justicia, libre de las trabas que coartan la accion del auditorio á quien se dirige el orador religioso, viendo en el orador un ídolo, un fiel servidor y á veces cortesano, ó un implacable y aborrecido enemigo,—manifiesta ruidosamente su aprobacion ó su censura, trata de imponerse al orador, ora exigiéndole que se doble humilde á sus deseos y se haga eco de sus intereses y pasiones, ora tratando de amedrentarlo, cohibirlo y ahogar su voz á toda costa. Obsérvase esto, sobre todo, en las grandes reuniones populares y en los dias de agitacion revolucionaria, y es frecuente que entre el orador y su auditorio se trabé un verdadero combate, en que no pocas veces triunfa el primero, si á la elocuencia arrebatadora de la palabra sabe unir el valor personal y la inquebrantable firmeza de un varonil y enérgico carácter. Por estas mismas razones, los triunfos y las derrotas en la Oratoria son más ruidosas que en ningun otro género, y la gloria, el prestigio, la popularidad, la autoridad y la influencia del orador son extraordinarias; tanto como pueden serlo su descrédito y oprobio, que á menudo suelen seguir á las primeras, pues el orador político popular fácilmente encuentra al lado del Capitolio la roca Tarpeya y pasa en pocos dias de la apoteosis al Calvario.

La Oratoria política puede dividirse en *parlamentaria*, *popular* y *militar* (1). Compréndense en la primera los dis-

(1) Algunos añaden la *periodística*, pero por elocuentes que sean los

cursos pronunciados en las Cámaras legislativas, Diputaciones provinciales y Ayuntamientos; en la segunda los que se pronuncian en los *clubs*, *meetings* y manifestaciones populares; y en la tercera las arengas, proclamas, órdenes del día, etc., dirigidas á los soldados por los caudillos militares. Fácilmente se deduce de cuanto dejamos dicho que la pasión domina más en la Oratoria popular que en la parlamentaria, que su acción es más eficaz é inmediata, y mayor la intervención del público en ella; que en la Oratoria parlamentaria, es donde pueden hallarse elementos didácticos y mayor serenidad y templanza; y que la militar, destinada á excitar el valor y el entusiasmo de los soldados, ha de ser enérgica, clara y concisa, y dirigirse principalmente al sentimiento del honor.

El origen de la Oratoria política debe buscarse en las deliberaciones de las tribus primitivas y en las arengas de los guerreros; pero salvo la Oratoria militar, que es compatible con todos los gobiernos, este género sólo se desarrolla en los pueblos regidos por instituciones democráticas ó parlamentarias, porque sólo en ellos existen Asambleas legislativas y centros políticos populares. Por esta razón no encontramos modelos de elocuencia política en el Oriente ni en la Edad Media. Grecia, Roma y los modernos pueblos europeos, especialmente Francia, Inglaterra y España, han sido los pueblos más fecundados en grandes oradores.

En Grecia floreció la Oratoria política, merced á su gobierno democrático. Son oradores griegos de primer orden *Temistocles* (533-490 a. d. C.), *Aristides* (m. 469), *Pericles* (494-429) *Licurgo de Atenas* (408-326), *Démades* (m. 318), *Foción* (400-317), *Esquines* (393-314), y *Demóstenes* (385-322) rival de Esquines, enemigo encarnizado de Filipo de Macedonia, el más grande de los oradores griegos, y uno de los más renombrados de todos los tiempos. Además merecen citarse como oradores distinguidos *Alcibiades* (456-404 a. C.), *Critias*, *Antifon* (480-411), *Andócides* (m. 468 a. C.), *Hypérides* (m. 322), *Dinarco* (m. 360), *Alcidamas* y *Hegesipo*.

artículos de los periódicos no pueden incluirse en el género oratorio, por no ser la palabra hablada su medio de expresión,

Aunque ántes de Catón hubo oradores en Roma, puede decirse que la Oratoria latina (tanto la política como la forense), comienza con él y termina en Cicerón, con el cual no compete ninguno de sus sucesores, que la convierten en un ejercicio retórico.

A Catón (123-149 a. d. C.) llamado el Censor y también el Mayor, sucedieron *Servio Sulpicio Galba*, *Lelio*, *Escipión Emiliano* (186-130), *Lépido Porcina*, *Carbon* (m. 119), *Tiberio Graco* (162-133) y su hermano *Cayo* (152-121), *Emilio Escauro*, *Rutilio*, *Cátulo*, *Metelo*, *Memmio*, *Craso* (140-91), *Marco Antonio* (144-88), *Lucio Marcio Filipo*, *Cota*, *Sulpicio Rufo*, *Hortensio* (115-51), *César* (101-44), y *Marco Tulio Cicerón* (107-43), el más grande de todos.

En los tiempos modernos la Oratoria política ha llegado á grande altura, sobre todo en Inglaterra, donde apareció primeramente por ser allí más antigua la libertad, en Francia y en España.

La Oratoria inglesa es fría, razonadora, diserta y de un carácter eminentemente práctico; la francesa se distingue por la brillantez, la energía y la pasión; la española por el predominio que en ella tiene la fantasía, por su carácter pintoresco, su arrebatada elocuencia y la pompa y sonoridad de su lenguaje. Pudiera decirse que la oratoria inglesa habla á la razón; la francesa á las pasiones; y la española al sentimiento, y sobre todo á la fantasía.

En Inglaterra se han distinguido el célebre dictador *Cromwell* (1599-1658), *Bolingbroke* (1678-1750); *Walpole* (1676-1745), *Lord Chatham* (1708-1778), *Pitt* (1759-1806), *Burke* (1730-1797), *Fox* (1749-1806), *Shéridan*, *Oconnell* (1775-1847), *Gladstone* y otros no ménos importantes.

En Francia apareció la elocuencia política con la Revolución de 1789. Brillaron entonces el gran *Mirabeau* (1749-1791), *Vergniaud* (1759-1793), *Barnave* (1761-1792), *Danton* (1759-1794), *Robespierre* (1759-1794), *Isnard* (1751-1830), *Maurry* (1746-1817), *Cazales* (1752-1805), *Guadet* (1758-1794) y *Gensonné* (1758-1793). En el presente siglo se han distinguido *Foy* (1775-1825), *De-Serre* (1777-1822), *Decazes* (1780-1860), *Manuel* (1775-1827), *De Villèle* (1773-1854), *Martignac* (1776-

1832), *Casimiro Périer* (1777-1832), *Benjamin Constant* (1767-1830), *Koyer-Collard* (1763-1845), *Villemain* (1790-1870), *Lamartine*, *Bérrier* (1790-1868), *Guizot*, *Thiers*, *Julio Favre* y *Gambetta*.

En España brillaron en este siglo *Muñoz Torrero*, *el conde de Toreno* (1786-1843), *Martinez de la Rosa*, *Argüelles* (1776-1844), *Calatrava*, *Alcalá Galiano* (1789-1865), *Lopez*, *Donoso Cortés* (1809-1853), *Gonzalez Brabo*, *Rios Rosas* (1812-1873), *Aparisi* y *Guijarro*, *Olózaga* y otros muchos muy importantes.

LECCION LXIV.

Géneros oratorios.—Oratoria forense.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Su influencia.—Su desarrollo histórico.

Dilucidar las cuestiones á que puede dar lugar la colision de derechos de los ciudadanos, y acusar ó defender á los reos de delitos comunes y políticos, tal es el objeto de la *Oratoria forense*. En ella siempre se defiende ó se acusa, siempre se discute una cuestion de derecho civil ó penal, que importa esclarecer para conseguir de los jueces el fallo anhelado por el orador.

Este género tiene un carácter más práctico que ningun otro, pues del debate forense siempre resulta una resolucion (un fallo). Pero este resultado no es el producto de la pasion ó del interes, sino de la razon puesta al servicio de la justicia, y, por consiguiente, el orador no puede influir directamente sobre el sentimiento, sino sobre la inteligencia de los jueces. Además, el público se reduce en realidad á éstos, que son los que han de dictar la sentencia y á los que debe dirigirse el orador, no siendo el auditorio que á los tribunales concurre otra cosa que un mero espectador, que ninguna intervencion directa tiene en el asunto y está reducido á un papel pasivo.

Por otra parte, el discurso forense versa sobre un hecho ó caso concreto, que da lugar á la aplicacion de un principio legal. Lo que importa, por tanto, es esclarecer el primero y determinar precisamente el criterio con que ha de realizarse la segunda; todo lo cual ha de ser el resultado de un proceso puramente intelectual, de una argumentacion vigorosa, en que del encadenamiento de los principios y las consecuencias, y de la agrupacion de las pruebas, resulte claramente demostrada la tésis que sustenta el orador. Y como toda cuestion forense es de *hecho*, de *nombre* y de *derecho*, lo que importa es: primero, esclarecer aquél, probando ó negando su realidad; segundo, precisar su calidad y circunstancias; tercero, determinar la aplicacion que al hecho debe tener la ley, interpretando ésta en su relacion con el caso particular de que se trata. Probar hechos, defender derechos, interpretar leyes; hé aquí lo que ha de hacer siempre el orador forense; y como toda cuestion de hecho es delicada de suyo, toda cuestion de derecho requiere extraordinaria claridad, y toda interpretacion de leyes exige notable precision y sumo tacto,—fácilmente se infiere que la *solidez* la *precision* y la *claridad*, tanto en las pruebas y los argumentos que constituyen el fondo del discurso forense, como en el lenguaje en que se desenvuelven, son las condiciones fundamentales de este género, en el cual predomina necesariamente el elemento didáctico.

Ha de ser, por tanto, la Oratoria forense templada, severa, razonadora, y las condiciones principales de su lenguaje han de ser la precision, la claridad y la concision. No ha de entenderse por esto que el elemento poético esté excluido de ella; léjos de ello, juega importante papel en muchas de sus composiciones.

En efecto; si la severidad, la rigidez metódica, la dignidad del estilo, la naturalidad y claridad del lenguaje son condiciones generales de esta oratoria, varían y se modifican tales condiciones segun el asunto de que se trata en el discurso, el auditorio á que éste se dirige y la funcion que desempeña el orador.

Un pleito en que se discute acerca del mejor derecho que

asiste á cada litigante, ora pertenezca la cuestion al derecho personal, ora al derecho real, no puede dar lugar ciertamente á discursos apasionados y sentimentales, sino á disertaciones razonadas y tranquilas, en que se expongan detenidamente los hechos, se interprete la ley, y con arreglo á estos datos se esclarezca la cuestion y se determine el mejor ó peor derecho que á cada parte asiste. Los rasgos de sentimiento y las figuras poéticas rara vez son oportunos en este linaje de cuestiones, antes bien inconvenientes y ridículos.

Pero cuando se trata de una causa criminal; cuando á nombre de la sociedad se pide el castigo de un culpable, ó por el contrario se intenta arrancarle al rigor de la justicia ó al ménos aminorar su pena; cuando para conseguir tal objeto se invocan altísimas consideraciones y se manifiestan patéticos afectos; cuando siendo dudosa y oscura la culpabilidad del reo, acaso se lucha por salvar á un inocente; y sobre todo, cuando el delito es político y el tribunal se convierte en teatro de lucha política, caben al lado de la fria razon y del método riguroso, el afecto entrañable, el ímpetu vehemente, el acalorado lenguaje del sentimiento y de la fantasía, siendo tales recursos no sólo aceptables, sino altamente oportunos y necesarios.

Varía tambien en este caso el aspecto del discurso segun el carácter del tribunal. No es lo mismo perorar ante jueces encanecidos en el ejercicio de su magisterio y poco dispuestos á prestar oídos á otra cosa que á la ley, ó ante jurados populares cuyo criterio no es tanto el texto legal, como la voz de su sensibilidad y de su conciencia. Recursos inútiles ante los primeros pueden ser eficacísimos ante los segundos, y claramente lo prueba así la experiencia en los países donde se halla establecido el Jurado.

Igualmente se modifica el carácter del discurso segun el cargo que desempeña el orador, porque la vehemencia disculpable en quien demanda el perdon, pareceria impropia en quien exige el castigo; el acusador fiscal debe por esto ser ménos apasionado y más severo que el abogado defensor. Pero en el uno y el otro deben condenarse ciertos recursos, como el sarcasmo, la ironía, el ridículo y las agre-

siones personales, que se avienen mal con la austeridad de la justicia y con el respeto debido al tribunal.

Siguiese de lo expuesto que los discursos que versan sobre materia criminal, son los que mayores condiciones artísticas ofrecen, los que abren campo más ancho á la elocuencia, los que mejor pueden contribuir á la reputacion del orador. La alteza y trascendencia del fin á que se encaminan; las graves dificultades que suelen entrañar; el esfuerzo de ingenio y la suma de penetracion y perspicacia que á veces requieren; la elevada funcion de que al orador invisten, ora erigiéndole en austero representante de la sociedad y de la justicia, que demandan el castigo del acusado, ora en defensor de la inocencia ó en solicitante de misericordia, son circunstancias que prestan á estos discursos un carácter simpático y bello que influye notablemente en su cualidad estética. Por eso estos discursos (que cuando se trata de delitos políticos con la Oratoria política se confunden), son los que causan más hondo efecto en el ánimo del auditorio y los que más justo y universal renombre dan á los oradores forenses.

Con ser la influencia de este género oratorio tan eficaz é inmediata que no pocas veces la palabra tiene en él poder suficiente para hacer que prevalezcan la sinrazon y la injusticia, fascinando el ánimo y cegando la inteligencia de los jueces, no es, sin embargo, tan grande como en los géneros anteriormente expuestos, pues no se extiende más allá del recinto de los tribunales y rara vez determina movimientos generales de la opinion. Débese esto al carácter concreto de las cuestiones sobre que versa, á la constitucion especial del auditorio, y sobre todo, al hecho de que las resoluciones prácticas que trata de alcanzar el orador no son más que la aplicacion de una ley permanente y no llevan consigo (como acontece en las que intenta conseguir el orador político) una modificacion general del orden establecido, que afecte á los intereses de la colectividad. La palabra del orador forense no puede producir un cambio profundo en el orden social; lo que de ella resulte importa sólo á un número reducido de personas, si el asunto es civil; y aunque in-

terese á la sociedad entera, si se trata de una causa criminal, nunca resultará de su discurso otra cosa que la resolución de un caso concreto. De aquí que (salvo en los procesos políticos), ningun interés de escuela ó de partido se halle comprometido en el asunto; de aquí, por consiguiente, que la influencia de este género oratorio no pueda compararse con la del religioso y el político, por más que á ninguno de ellos ceda en importancia.

La Oratoria forense se desarrolla donde quiera que existe una buena administracion de justicia, que garantice el derecho de los litigantes y de los acusados y la libertad de los oradores. Por eso donde más ha prosperado ha sido en Grecia y Roma y en los pueblos civilizados de la época moderna.

La Oratoria forense de la antigüedad clásica se aproximaba mucho á la política y tenia más influencia que la moderna, así como mayor vehemencia, animacion y carácter estético. Contribuian á esto la organizacion especial de los tribunales, la falta de rigor y precision de la ley escrita, que dejaba mucho campo á la equidad y á los principios generales de jurisprudencia, la publicidad de los debates y lo numeroso de los auditorios. No es lo mismo perorar desde la tribuna de las arengas, en medio del Foro, y ante el pueblo entero, que en el estrecho recinto de los tribunales modernos.

En nuestros tiempos, el carácter de la Oratoria forense depende tambien en alto grado de la organizacion de los tribunales. Por eso es más brillante, eficaz é influyente donde el Jurado existe, que donde sólo funcionan los tribunales ordinarios.

Creemos inútil citar todos los grandes oradores que se han distinguido en este género. Por regla general, casi todos han sido á la vez oradores políticos, y para enumerarlos sería necesario, por tanto, reproducir los nombres ilustres que mencionamos en la leccion anterior. Baste decir que los oradores de este género que más fama han obtenido en la antigüedad son: en Grecia, *Antifon*, *Lysias* (459-379 a. d. C.) é *Iseo*; en Roma, *Caton*, *Craso*, *Marco Antonio*, *Hortensio*,

Ciceron, Quintiliano (42-118 d. C.) y *Plinio el jóven* (61-115). En los tiempos modernos pueden citarse *Dupin* (1783-1865), *Bérryer* y *Lachaud*, en Francia; *Jovellanos* (1744-1811) y *Melendez Valdés* en España; y otros muchos que sería prolijo enumerar, ó que hemos mencionado ya al ocuparnos de los oradores políticos.

LECCION LXV.

Géneros oratorios.—Oratoria académica.—Su concepto.—Su carácter especial.—Sus condiciones.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico.

El último de los géneros oratorios puede considerarse como una transición á la Didáctica. Con efecto; la *Oratoria académica* (1), cuyo objeto es exponer la verdad, discutir las opiniones científicas, y ensalzar las glorias y grandezas de la Ciencia y del Arte, no es en la mayoría de sus formas, otra cosa que una manifestación oral de la Ciencia. No hay en ella el anhelo de obtener un resultado práctico inmediato, de conseguir el triunfo de un propósito determinado, de influir directamente en la voluntad y en los actos de los hombres. Sin duda que en término lejano, á esto se encamina, exponiendo y sustentando principios que á la larga se convierten en hechos; pero esto entra también en los propósitos de la Didáctica, y no puede confundirse con el carácter propio del fin oratorio. Del discurso ó del debate académico, no resulta en el acto ningún hecho efectivo; la adhesión de los oyentes á la doctrina expuesta por el orador: hé aquí el único resultado inmediato que éste puede proponerse.

(1) Este nombre no es enteramente propio (pues no se comprenden únicamente en este género los discursos pronunciados en las Academias), pero está consagrado por el uso y no es fácil sustituirle por otro. El de *didáctica* excluiría los discursos de polémica en que no se trata de enseñar, sino más bien de combatir. El de *científica* sería más adecuado, pero también excluiría algunos discursos que propiamente no se refieren á la Ciencia de un modo directo é inmediato.

Por tales motivos, la Oratoria académica es eminentemente didáctica, severa y razonadora, y en ella tienen ménos cabida que en los otros géneros los arrebatos de la pasión y las galas de la fantasía. Sin embargo, ciertas composiciones, cuyo objeto no es enteramente didáctico (aunque con la Ciencia se relacione), pueden ostentar estas cualidades, que se hallan también en las polémicas que sobre cuestiones científicas se suscitan en algunos círculos literarios. En este último caso, la lucha entre las diferentes escuelas puede ser ardiente y apasionada, por tratarse de un triunfo que, si al pronto no produce un resultado inmediato, en el porvenir puede ser de gran trascendencia. Y como las doctrinas científicas, por abstractas que parezcan, se relacionan estrechamente con los más caros afectos é intereses, como en ellas suelen ir envueltos graves problemas religiosos, sociales y políticos, los debates sostenidos entre escuelas opuestas (sobre todo en el campo de las ciencias filosóficas, morales y políticas), pueden ser tan apasionados y ofrecer tanto interés, calor y movimiento, que compitan con los que son propios de la vida política, y en ellos se manifieste la elocuencia en todo su esplendor.

Síguese de aquí que, por más que la influencia de este género no sea tan eficaz é inmediata como la de los restantes, no por eso deja de ejercerla, sobre todo cuando adopta las formas de la polémica, en cuyo caso se establecen entre los oradores y el auditorio relaciones muy semejantes á las que son propias de la Oratoria política. Y aún la simple exposición de las doctrinas científicas en una cátedra, puede ejercer gran influencia en el ánimo de los oyentes, si el orador sabe adornar los principios que expone con las galas de la elocuencia.

Pero aún en estos casos, el orador académico no ha de olvidar que su principal propósito debe ser demostrar la verdad de sus doctrinas, y que no debe sacrificar á los primores del lenguaje la fuerza de los razonamientos y la severidad de la exposición didáctica. Si en otros géneros el orador se cuida, ante todo, de persuadir y conmover, en éste han de cifrarse sus esfuerzos en convencer, no olvidándose nun-

ca de que la solidez de las pruebas, el orden de la exposicion y la claridad del lenguaje, son las condiciones fundamentales de este género de discursos.

Dentro de estos límites, permitido ha de serle buscar tambien el efecto estético y exponer con calor, elegancia y brillantez su pensamiento, siempre que el asunto lo consienta ó lo requieran las circunstancias; pues tampoco se ha de pensar que la Ciencia y el Arte son cosas incompatibles, y que la primera no puede adornarse con las galas del segundo. Lejos de eso, pocos servicios pueden prestarse á la Ciencia, tan estimables como el de hacerla atractiva, difundirla entre los indoctos, y llevar sus luminosas verdades á todas las inteligencias.

Es de advertir que en este género oratorio es muy frecuente que los discursos sean leídos, lo cual les priva fácilmente de la mejor parte de su efecto, y los asimila á los trabajos puramente didácticos; pues, como hemos dicho, la verdadera manifestacion de la elocuencia es la improvisacion. En tales casos, el orador está muy expuesto á hacer una fria disertacion retórica, en lugar de un verdadero y elocuente discurso.

En la Oratoria académica se comprenden las siguientes clases de composiciones:

1.^a Discursos pronunciados en los debates de los centros científicos y literarios (Academias, Ateneos, etc.). Versan estos discursos, no sólo sobre puntos teóricos, sino sobre cuestiones de carácter práctico, y se asimilan, como ántes hemos dicho, á los políticos, de cuyo calor y apasionamiento suelen participar; siendo, por tanto, la manifestacion más oratoria y ménos didáctica de este género.

2.^a Discursos pronunciados (y casi siempre leídos) en las solemnidades científicas, literarias, etc. Ocupan estos trabajos un término medio entre la rigurosa exposicion didáctica y el discurso propiamente dicho. Son disertaciones sobre temas concretos, en que puede campear la elocuencia del orador y hallar cabida todo género de elementos artísticos, pero siempre con cierta entonacion severa y sin apasionamientos ni violencias. Cuando á uno de estos discursos se

contesta con otro (como sucede en las recepciones académicas), puede haber en ellos un tono polémico, tranquilo y mesurado por supuesto. En este grupo pueden comprenderse los discursos de recepción de los académicos, las tesis doctorales universitarias, los discursos de apertura de los establecimientos de enseñanza, centros científicos y literarios, tribunales, etc., los elogios de personas célebres en ciencias, artes y letras (muy semejantes á los panegíricos religiosos y muy susceptibles de galas oratorias), y en general, cuantos discursos se pronuncian en las grandes solemnidades científicas, artísticas, literarias, industriales; en suma, en cuantas se refieren á las diversas manifestaciones solemnes de la actividad humana, excepto las religiosas y políticas.

3.^a Conferencias y explicaciones dadas en los diferentes centros de enseñanza. Esta es la manifestacion más didáctica de este género oratorio. En estos trabajos todo debe sacrificarse al rigor científico; la pasión no ha de tener entrada en ellos, y el sentimiento y la fantasía han de someterse á las exigencias de la enseñanza. Cabe, sin embargo, que estas composiciones sean elocuentes y bellas; pero no cumplirá ciertamente su deber el profesor que á las galas de la Oratoria sacrifique las necesidades de la Ciencia (1).

Inútil es decir que las condiciones de todos estos discursos varían según el carácter del auditorio y las circunstancias en que se pronuncian. Así, los debates de una asociación científica ó literaria libre, son más animados y tumultuosos, por regla general, que los de las corporaciones oficiales. Los discursos pronunciados en las solemnidades literarias

(1) Además de estos géneros, pueden incluirse en la Oratoria académica ciertas composiciones, hoy caídas en desuso, que no se refieren á ciencia alguna, ni son otra cosa que declamaciones vagas y pomposas sobre asuntos morales, históricos ó políticos, panegíricos de grandes personajes, de naciones y razas, etc. Estas declamaciones fueron muy gustadas de griegos y romanos, y en ellas mostraban su agudeza sofistas y retóricos; pero en los tiempos modernos rara vez han aparecido. Muchos de estos trabajos se destinaban á la lectura solamente. Las oraciones fúnebres sin carácter religioso también pueden incluirse en este género.

varian según el carácter de la solemnidad, el del orador y el del auditorio; no siendo igual el tono de un discurso académico y el de una tesis doctoral, por ejemplo. En las mismas explicaciones de cátedra se observa otro tanto, pues no es idéntico el lenguaje del que regenta una clase de niños y el del que se dirige á adultos, ni son iguales las conferencias de un Ateneo, las de una Universidad y las de un establecimiento de enseñanza popular. Acomodarse al grado de inteligencia y cultura del auditorio, al carácter del sitio en que habla y á la significación de la solemnidad en que toma parte, son obligaciones del orador académico que, como todos, nunca debe olvidarse de la oportunidad.

En la Oratoria académica no caben formas populares. Es un género puramente erudito, que sólo se desarrolla donde la vida intelectual es muy rica y la Ciencia está organizada en poderosas instituciones. Así es que sólo en pueblos muy civilizados existe este género.

Para citar los nombres de los que en él se han distinguido, nos sería preciso enumerar la mayor parte de los grandes pensadores de todos los tiempos, tarea tan difícil como enojosa. Renunciamos, pues, á emprenderla y nos limitamos á indicar que la Oratoria académica fué muy cultivada en Grecia y Roma por los sofistas y retóricos, que de ella hacían una profesión y tenían establecidas escuelas con este objeto. *Isócrates* (436-334), se distinguió en este género entre los griegos, y entre los romanos *Marco Anneo Séneca* (58 a. d. C. 32 d. C.), *Quintiliano* y *Plinio el joven*. En los tiempos modernos han brillado en este género muchos y muy notables oradores que sería prolijo enumerar.

SECCION TERCERA.

LA DIDACTICA.

LECCION LXVI.

Concepto de la Didáctica.—Sus relaciones con los demás géneros literarios.—Su valor artístico.—Sus relaciones con la Ciencia.—Manera especial con que son consideradas las obras didácticas por la crítica literaria.—Condiciones de la Didáctica.—Cualidades especiales del lenguaje didáctico.—Division de la Didáctica.—Su desarrollo histórico.

La *Didáctica* es, como la Oratoria, un arte bello-útil, que proponiéndose la satisfaccion de una necesidad del espíritu humano (la indagacion y comunicacion de la verdad), y no la mera realizacion de la belleza, no tiene propia finalidad; siendo, por el contrario, su fin extraño al Arte, el cual se convierte en este género en medio para el cumplimiento del fin científico. La Didáctica es, con efecto, *la exposicion artística de la verdad por medio de la palabra escrita*.

Siendo evidentes las diferencias que separan de la Poesía á este género literario, es inútil mostrarlas; en cambio, debemos señalar las que lo distinguen de la Oratoria, con la cual tiene no pocas afinidades.

Tienen de comun la Oratoria y la Didáctica el carecer de propia finalidad artística y el servirse del lenguaje prosáico; pero se diferencian: 1.º En que la Didáctica no emplea la

palabra hablada; 2.º En que se limita á la exposicion de las verdades científicas; 3.º En que no se propone un fin práctico inmediato; 4.º En que, por regla general, se dirige exclusivamente á la inteligencia, trata sólo de convencer, y no de conmover y persuadir, y no ejerce influencia directa en la voluntad; 5.º En que la produccion de la belleza es en ella un fin muy secundario, de que con frecuencia prescinde, y no un elemento importante como en la Oratoria; 6.º En que no hay en ella verdadera concepcion estética; 7.º En que sus elementos artísticos residen únicamente, por lo general, en su forma exterior.

La composicion oratoria es una obra de arte, no sólo por su forma exterior, sino por la interna. Si no crea, como la Poesía, verdaderas formas imaginativas, cuando ménos en la estructura de sus producciones, en los recursos de que se sirve, en la importancia que da á los elementos estéticos, la Oratoria aventaja á la Didáctica. Al fin extra-artístico que se propone, acompaña siempre el fin estético, y la produccion de la belleza interesa en alto grado al orador. Nada de esto sucede en la Didáctica. La forma interna de sus obras no es estética, y si lo es, por ventura, resulta así en la mayoría de los casos, porque el asunto lo lleve consigo, mas no porque de ello se cuide el escritor. Conténtase éste casi siempre con que la forma exterior de su trabajo (el estilo y el lenguaje) posean condiciones artísticas, y en caso necesario no vacila en sacrificar este requisito á las exigencias del pensamiento científico.

Es, pues, la Didáctica el ménos artístico de todos los géneros literarios, toda vez que sólo en su forma exterior realiza la belleza (1); pero cabe, sin embargo, dentro del Arte literario como género que produce lo bello, siquiera sea se-

(1) Ciertó que muchas veces no sólo es bella la obra didáctica por su forma, sino por su fondo, merced á la grandeza de su contenido, al armónico enlace de sus doctrinas, á las cualidades estéticas de los hechos que refiere (cuando es histórica), y á otras circunstancias análogas. Pero esta belleza no es creacion libre del artista, ni reproduccion idealizada de la belleza real; no ha sido deliberadamente buscada por él; y por tanto, no se opone su existencia á la verdad de nuestras afirmaciones.

cundaria y accidentalmente. Importa tener en cuenta, no obstante, que las composiciones didácticas que no cumplan esta condicion, no pueden ser consideradas como literarias, y que, por consiguiente, no entran en la literatura todas las manifestaciones escritas del pensamiento humano, sino únicamente las que ostenten formas exteriores dignas de llamarse bellas. Un tratado de matemáticas, por ejemplo, no puede incluirse entre las obras literarias.

Infiérese fácilmente de todo lo expuesto, que la Didáctica está íntimamente relacionada con la Ciencia, aunque de ella esencialmente se distingue, como tambien del arte científico.

En toda obra científica deben distinguirse dos cosas: el fondo y la forma interna que pertenecen á la Ciencia, y la forma exterior que corresponde á la Literatura. La obra científica es la exposicion de un sistema de conocimientos verdaderos y ciertos, hallados mediante libre y metódica indagacion y desarrollados segun un plan formado artisticamente. El arte de desenvolver metódicamente y segun principios racionales todo el sistema de conocimientos que constituye la Ciencia, es lo que se llama *arte interno científico*, derivacion del *arte de pensar y conocer*, que es una de las partes de la Lógica, en la cual deben ser expuestos los principios del arte científico. Pero la obra científica es formada para comunicar y enseñar la Ciencia á los hombres, y como el único medio de comunicarse éstos entre sí es la palabra, las verdades que constituyen el fondo de la Ciencia han de expresarse sensiblemente por medio de la palabra, siendo esta expresion la Didáctica. Este arte de expresar en la palabra la verdad científica se liga íntimamente y subordina al arte científico, cuya encarnacion es por decirlo así, correspondiendo al metódico desarrollo del contenido de la Ciencia su informacion tambien metódica, y en lo posible bella, en la palabra, y viniendo á ser, por tanto, la Didáctica, la forma del arte científico, *la forma exterior de la Ciencia*.

Por consiguiente, el fondo de la obra didáctica es el sistema de conocimientos que constituyen la Ciencia á que se refiere; su forma interna es la construccion metódica debi-

da al arte científico; y sólo su forma exterior (estilo y lenguaje) es lo que hay de literario en ella. Literariamente considerada, es la Didáctica; por tanto, una mera forma exterior, una simple vestidura estética de la Ciencia, un medio que ésta emplea para difundirse entre los hombres.

De lo dicho se deduce fácilmente el carácter con que debemos tratar aquí las obras científicas. Siendo su fondo ajeno á nuestro fin, sólo nos ocuparemos de su forma exterior, de su expresion en la palabra. De este carácter especial con que á nuestros ojos han de aparecer las obras científicas, resulta que para el literato estas obras valen sólo bajo su aspecto exterior y formal, no bajo el aspecto científico, pareciéndole superior (literariamente hablando) una obra científica de todo punto falsa en sus principios, pero bien escrita, á otra que científicamente la aventaje, pero que en su estilo y lenguaje sea defectuosa; así, por ejemplo, para el crítico filósofo Kant es superior á Ciceron, pero para el crítico literato Ciceron supera á Kant.

Fácil es ahora señalar las condiciones de las obras didácticas. Las formas propias de toda composicion de este género son la exposicion, la narracion, la descripcion y alguna vez la forma dialogada y la epistolar, excluyéndose las formas indirectas (símbolos, alegorías, ficciones novelescas) que sólo se toleran en las obras didácticas populares. La exposicion es la forma más generalmente usada en estas composiciones, siendo la narracion propia de las obras históricas, la descripcion, de las obras dedicadas á exponer ciencias naturales, y el diálogo y la forma epistolar, de las ciencias morales, de la crítica, etc.

La fantasia goza de bien escasa libertad en la Didáctica. Como quiera que la verdad es la primera é inexcusable condicion de toda obra didáctica, las ficciones poéticas están excluidas de este género y apénas son toleradas en algunas obras de carácter popular. Puede decirse, por tanto, que la fantasia creadora no existe en la Didáctica. En cambio, la fantasia reproductiva y la *schemática* (1), representan en

(1) La que representa conceptos abstractos en formas y figuras simbólicas.

ella un gran papel, sobre todo esta última, pero una y otra absolutamente subordinadas á la razon y sujetas á las exigencias del pensamiento científico.

A igual ley se somete el estilo. Severo y magestuoso, rara vez florido, casi nunca poético, ni puede reflejar tan vivamente como en la Poesía la individualidad del escritor, ni le son permitidas las galas que en aquél género reviste. El estilo severo es el más propio de las obras didácticas, sobre todo de las que se consagran á la exposicion de ciencias filosóficas, jurídicas, experimentales, etc. El estilo compuesto puede emplearse en las obras religiosas, políticas, morales, en la exposicion de la ciencia literaria, y, sobre todo, en la Historia, en la que puede tener cabida, mantenido por supuesto en justos límites, el estilo florido, que tambien suele ser empleado en las obras de carácter popular.

El lenguaje se somete á las mismas exigencias. El lenguaje puramente literario es el verdadero lenguaje didáctico; el lenguaje poético rara vez es admisible en este género. Las formas indirectas de expresion, las figuras, los tropos, las licencias poéticas, son galas casi enteramente excluidas de la Didáctica. Solamente en la Historia pueden permitirse estas bellas formas del lenguaje (excepto la versificacion), siempre que de ellas no se abuse. En los demas géneros una imágen, una metáfora, no son admitidas sino por vía de ejemplo. Las condiciones esenciales del lenguaje didáctico son la claridad, la propiedad y la correccion: claridad para que el pensamiento científico sea fácilmente comprendido; propiedad rigurosa en el vocablo y en la frase, que han de reducirse á ser expresion exactísima de los conceptos, juicios y razonamientos en que se exprese el fondo de la Ciencia; correccion extremada, porque no pocas veces la incorreccion del lenguaje da al pensamiento una oscuridad que realmente no tiene.

Hay en el lenguaje didáctico un elemento que le es peculiar y que no aparece en el poético: el *tecnicismo*, esto es, el empleo de vocablos y giros especiales, exigidos por el pensamiento científico. Efectivamente, siendo el lenguaje expresion de todo nuestro sér y, por tanto, de

todos los fines de nuestra vida, contiene en su unidad multitud de lenguajes especiales (técnicos), apropiados á cada fin, entre los que figura el lenguaje de la Ciencia. Apareciendo en el desarrollo del pensamiento científico conceptos nuevos ó al ménos poco conocidos, y habiendo de ser expresados con palabras, suele suceder que en el lenguaje comun no hay vocablo que propiamente los exprese, siendo necesario, por tanto, inventar un vocablo nuevo, un *término técnico*. Mas como la libertad en la admision de estos términos puede dar lugar á muchos abusos que corrompan el lenguaje y perjudiquen á la conservacion del carácter propio de cada idioma, conviene amoldarse en este punto á las siguientes reglas:

1.^a Sólo puede adoptarse un término técnico nuevo cuando en el lenguaje comun no haya palabra alguna que pueda expresar el concepto científico que el nuevo término significa.

2.^a Todo vocablo nuevo de carácter técnico ha de ser formado con raíces propias del idioma hablado por el escritor que le quiere introducir, ó al ménos de la lengua madre de este idioma ó de alguna de sus afines; pero jamás de lenguas enteramente extrañas, pertenecientes á tronco filológico distinto.

3.^a Cuando el pensamiento científico no sólo exija la admision de nuevos vocablos, sino de nuevos giros, además de ser indispensable comprobar la necesidad absoluta de esta innovacion, los giros nuevos se formarán con estricta sujecion á las leyes sintáxicas de la gramática general y á las que sean peculiares á la gramática de la lengua nacional. Bajo ningun pretexto podrá jamás el escritor didáctico infringir las leyes sintáxicas de su idioma pátrio.

Tales son, en suma, las condiciones de la Didáctica. Réstanos ahora clasificar las obras pertenecientes á ella, siquiera no pueda afirmarse con verdad que lleguen á constituir géneros como en la Poesía. La razon es obvia. Los géneros poéticos se determinan por el fondo y por la forma, y como el fondo de las obras didácticas es extraño al Arte literario, toda base de clasificacion se refiere más ó ménos directa-

mente á la forma y no puede dar lugar á la formacion de verdaderos géneros.

Las obras didácticas pueden clasificarse atendiendo á tres puntos de vista diferentes: á su asunto, al carácter de la exposicion y á su extension. Por razon del asunto se dividen en *obras históricas* y *obras teológicas, filosóficas, políticas, morales, de ciencias físicas*, etc.; por razon del carácter de la exposicion, en *obras fundamentales* y *obras populares*; y por razon de la extension, en *obras elementales* y *obras magistrales*. Consideremos separadamente estas clasificaciones.

La clasificacion por razon del asunto, bajo el punto de vista científico es absurda, pero no bajo el literario, y aunque parece fundarse en el fondo de las obras didácticas, atiende más bien á la forma literaria especial que da á éstas el género de ciencias sobre que versan.

Efectivamente; por razones que más adelante tendremos ocasion de exponer, las obras históricas revisten caracteres literarios especialísimos que las distinguen de todas las restantes obras didácticas, hasta el punto de haber sido consideradas por muchos escritores como género literario distinto de la Didáctica é intermedio entre ella y la Poesía. Por el contrario, las obras destinadas á exponer todas las restantes ciencias, con ser tan diversas bajo el aspecto científico, son tan semejantes, literariamente consideradas, que fácilmente pueden reducirse á un solo grupo, siendo casi imposible formar con ellas géneros distintos, segun parece exigirlo la clasificacion que de las ciencias se hace. Literariamente hablando, entre un capítulo de Tucídides y otro de Aristóteles hay una diferencia mucho mayor que la que puede haber entre uno de Aristóteles y otro de Hipócrates, con ser tan diferentes las obras de ambos autores bajo el aspecto científico.

Las dos divisiones restantes tienen en realidad un miembro comun. Las obras *fundamentales* y las obras *magistrales* son enteramente lo mismo aunque bajo dos aspectos diferentes. Obra *fundamental* (con relacion al carácter de la exposicion) ó *magistral* (con relacion á la extension) es aquella en que la Ciencia se expone en toda su extension y

profundidad y que se dedica á hombres ya versados en ella. En estas obras las formas literarias son rigurosamente didácticas. La severidad del estilo y la precision del lenguaje, que ha de someterse estrictamente al pensamiento, son inexcusables en ellas.

Los otros miembros de estas divisiones son muy diferentes. La obra *elemental* es rigurosamente científica, pero se distingue de la magistral en que, dedicada á la enseñanza de los que aspiran á la Ciencia, no puede ser tan extensa ni profunda como aquella. Las obras elementales difieren en extension y profundidad segun los grados de enseñanza á que se dedican, y por esta misma razon varian sus condiciones literarias. Las obras dedicadas á la enseñanza primaria y secundaria deben ser más amenas que las que se dedican á la enseñanza superior, porque para enseñar al niño hay que dirigirse á su fantasía más que á su razon. En toda obra elemental se exige una gran claridad en el lenguaje y un riguroso método en la exposicion. Por último, las obras *populares* son las que tienen por objeto proporcionar instruccion á las personas que sin dedicarse á la ciencia aspiran á ser cultas, v. g. los hombres de mundo, el pueblo, las mujeres, etc. Por esta razon son en ellas menores las exigencias científicas y cabe mayor variedad en sus formas de exposion y en su estilo y lenguaje, que hasta pueden ser poéticos.

Como es natural, la Didáctica se ha desarrollado al par que la Ciencia, y su historia es la misma de ésta. Confundida con la Poesía y la Religion en sus comienzos, se ha ido luego separando de ellas hasta recabar su completa independencia, alcanzando su mayor grado de esplendor allí donde á la cultura científica se ha unido una gran cultura literaria. Bajo este concepto, pocos escritores didácticos compiten en méritos literarios con los griegos y romanos. En los tiempos modernos la Didáctica ha perdido en condiciones artísticas tanto como ha ganado en valor científico. Este género, como la Oratoria, requiere para desarrollarse cumplidamente condiciones legales y sociales que aseguren y garanticen la más ámplia libertad del pensamiento.

LECCION LXVII.

Géneros didácticos.—La Historia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones literarias.—De los diversos géneros históricos bajo el punto de vista literario.—Reseña de los historiadores más importantes.

La *Historia* forma por sí sola un género didáctico, á causa de las diferencias que bajo el punto de vista literario, la separan de los restantes, y hacen de ella el más artístico y poético de todos. Considerada como ciencia, es *el sistema de conocimientos verdaderos y ciertos que el hombre puede poseer acerca de los hechos realizados por la humanidad en el tiempo y en el espacio* (1); considerada como género literario, es *la exacta, animada, interesante y bella narracion de dichos hechos*. De este concepto de la Historia se deducen sin esfuerzo sus condiciones y su carácter especial dentro de la Literatura.

En efecto; trazando la Historia el cuadro inmenso y variadísimo de los hechos realizados por la humanidad, pintando el vasto é interesante drama que viene representando el hombre sobre la tierra, es realmente un género que tiene mucho de épico y de dramático, y que por multitud de razones se asemeja á la Poesía. La Historia es la Dramática real, como la Dramática es la Historia ficticia, y tiene muchas afinidades con la Novela, que es en lo imaginario lo que ella en lo real. De aquí que en su exposicion quepan grande interés, animacion, vida y movimiento; de aquí tambien que su estilo y lenguaje, sin perder la severa grandeza del género didáctico, gocen de mayor libertad que en otros

(1) En un sentido ámplio, suele extenderse el concepto de historia á toda ciencia de hechos, cualquiera que sea (como la historia natural, por ejemplo), pero en esa acepcion no debemos tomarla aquí.

géneros y puedan adornarse con las galas poéticas, sin apartarse por ello de las exigencias científicas. En la animada y viva narracion de los grandes hechos históricos; en la pintura del carácter de las grandes figuras que aparecen en la historia; en la descripción de las costumbres de los pueblos, y de los lugares en que los hechos se han realizado; en los juicios y observaciones que al historiador sugieren los hechos mismos, —caben, sin duda, todo género de bellezas literarias.

Aquel arte interno científico de que nos hemos ocupado anteriormente, representa en la Historia un papel importantísimo é influye no poco en sus condiciones artísticas externas. Exponer metódica, sistemática y bellamente los hechos históricos; dar unidad á su variedad extraordinaria; atender en su enlace á la vez á la relacion de lugar y tiempo y á la de causalidad y analogía; distinguir cuidadosamente, sin separarlos por completo, los hechos tocantes á las diversas esferas y fines de la vida, es tarea difícil y penosa, que una vez desempeñada con éxito, da á esta ciencia condiciones tales de belleza y atractivo, y tan decisivamente influye en sus buenas condiciones literarias, que fácilmente la convierte en uno de los más bellos y deleitables géneros literarios, sin dejar por eso de ser una de las ciencias más profundas, más importantes y más fecundas en aplicaciones para la vida.

Pero si por estas y otras razones la Historia se aproxima á la Poesía, distínguese de ella esencialmente por la ausencia de toda creacion ideal, de toda ficcion. Si la fantasía reproductiva tiene gran intervencion en este género, la fantasía creadora es tan agena á él como á cualquier otro género didáctico. Por esta causa son dignos de censura los historiadores antiguos, que con el objeto de pintar con vivos colores el carácter de los personajes históricos, no vacilaban en atribuirles arengas ó discursos, acomodados en lo posible á su carácter, pero enteramente inventados por el historiador. Siquiera estas arengas diesen gran belleza á las narraciones, deben ser excluidas de la Historia, cuya primera é inexcusable condicion es la verdad. Si la Historia no fuera más que un género literario, podrian tolerarse en ella estas li-

bertades, pero es una ciencia y en la Ciencia no puede tener cabida la ficcion.

Las formas más propias de la exposicion histórica son la narracion y la descripcion. La narracion es la que predomina, pero la descripcion se emplea para pintar los caractéres, retratar las costumbres y describir los lugares en que los hechos se realizan. La exposicion se usa tambien cuando á la narracion de los hechos políticos acompaña la historia de las ideas y de las instituciones (historia de la Ciencia, del Arte, de la Religion); siendo necesario emplearla al ocuparse, por ejemplo, de sistemas filosóficos, producciones literarias, sistemas teológicos, etc., y tambien al juzgar los hechos y mostrar sus causas y consecuencias.

El estilo histórico, sin dejar de ser didáctico, esto es, severo, grave y elevado, puede ser vivo y animado en la narracion, enérgico y nervioso en los retratos de los personajes y en las máximas y juicios de carácter moral sobre los hechos, profundo en las consideraciones filosóficas, y galano y pintoresco de las descripciones. El lenguaje, sin perder tampoco las condiciones didácticas, puede ser florido y hasta poético, y siempre elegante, correcto y armonioso. Las imágenes y figuras poéticas pueden admitirse, á condicion de que no se abuse de ellas (1).

Las divisiones que suelen hacerse de la Historia deben ser consideradas aquí, solamente bajo el punto de vista literario. Estas divisiones se fundan: ó en la extension de la narracion, ó en los órdenes de hechos que en ella se consideran, ó en la manera de considerarlos.

Por razon de la extension, se divide la Historia en *general* (2), *particular* é *individual*. Es *general* cuando se ocu-

(1) Nos limitamos á exponer las condiciones literarias de la Historia, pues sólo como género literario debemos considerarla. Todo cuanto suelen decir los preceptistas acerca de las cualidades del historiador y de las condiciones científicas de la Historia, huelga por completo en un tratado de Literatura. No hay que olvidar que para nosotros, la Historia, como todos los géneros literarios, sólo por sus formas exteriores entra en la esfera de nuestro estudio.

(2) El nombre de *historia universal*, que suele aplicarse á la que se ocupa de los hechos de la humanidad entera, nos parece impropio, pues

pa de todos los hechos realizados en todos los tiempos y lugares por la humanidad; *particular* cuando se ocupa de los hechos realizados en una sola época (historia *antigua, media, moderna*), ó por una sola raza, nacion, provincia ó municipio, en una época ó en todas (historia *etnográfica, nacional, provincial y local*); é *individual* cuando trata de un sólo hecho (*monografía*) ó refiere los hechos de una persona (*biografía*) (1). Por razon de los órdenes de hechos que se consideran, la Historia puede ser *externa* ó *política*, é *interna*. Es *externa* ó *política* cuando expone los hechos exteriores realizados en el espacio y principalmente tocantes al fin político, como guerras, conquistas, revoluciones, etc., y es *interna* cuando expone más bien la historia de las ideas y se ocupa de otros fines distintos de la política, como la Ciencia, la Religion, el Arte, la Moral, etc. Por razon del modo de considerar los hechos se divide la Historia en *narrativa, descriptiva, pragmática* y *filosófica*. La historia *narrativa* se limita á exponer los hechos en su orden cronológico, sin investigar sus causas ni estudiar sus consecuencias, sin indagar la ley que los rige ni tratar de juzgarlos. La historia *descriptiva* tiende principalmente á deleitar la imaginacion, esmerándose en la descripcion pintoresca de los hechos, descendiendo á los detalles más minuciosos y mezclando con la narracion todo género de episodios semi-novelescos y de carácter anecdótico. La historia *pragmática* considera las causas, consecuencias y enlace de los hechos, procurando deducir de ellos enseñanzas prácticas de carácter moral y político. Finalmente, la historia *filosófica* considera los hechos internos y externos en todas sus relaciones, indaga sus causas y efectos y se remonta á las leyes biológicas universales á que obedecen y que en ellos

la humanidad no ocupa el universo y la historia de sus hechos no puede en justicia llamarse universal. Tampoco creemos que cuadre este nombre á la historia de una nacion determinada, que necesariamente es particular.

(1) Cuéntanse tambien entre los géneros históricos las *efemérides, anales, memorias* y otras varias clases de narraciones. Tambien pueden incluirse las relaciones de viajes, descripciones de ciudades, etc.

se manifiestan. La historia filosófica varía en sus procedimientos, según las diferentes escuelas históricas. Unas, en efecto, dando gran importancia á los hechos, quieren inducir de su estudio, mediante la generalización, las leyes que los rigen (escuela *histórica*). Otras, trazando *a priori* por un procedimiento filosófico la ley histórica, deducen de ella los hechos (escuela *filosófica*). Otras, en fin, sostienen que estudiando el hecho en todas sus relaciones y previo el conocimiento *a priori* de la ley biológica, ésta debe hallarse como mostrada y revelada en el hecho mismo, sin que del hecho se abstraiga la ley, ni de la ley se deduzca forzosamente el hecho (escuela *filosófico-histórica* ó *armónica*).

Estos diversos géneros influyen bastante en las condiciones literarias de la Historia. La división por razón de la extensión no tiene para nosotros importancia, pues el estilo y lenguaje de la Historia, son iguales en la historia general, ó particular, modificándose solamente en las monografías y biografías, generalmente más vivas, animadas y pintorescas. La división por causa de los órdenes de hechos considerados, influye más en la forma, porque el mayor movimiento é interés de los hechos políticos abre á las galas del estilo y lenguaje un campo más ancho que el que pueden ofrecerles las exposiciones metódicas de sistemas filosóficos, descubrimientos científicos, etc.

Mayor importancia tiene la división por razón del modo de considerar los hechos. Con efecto; la historia narrativa es necesariamente más seca, descarnada y fría que la descriptiva, cuyo estilo y lenguaje pueden ser bellísimos y poéticos. La historia pragmática á su vez es generalmente superior, bajo el aspecto literario, á la filosófica, que es más profunda, y por tanto, más severa. De aquí resulta que los grandes modelos literarios que hallamos en este género, pertenecen casi siempre á la historia descriptiva y á la pragmática, y pocas veces á la filosófica. Si científicamente la Historia ha ganado inmenso valor con la aparición de las escuelas filosófico-históricas, literariamente ha perdido mucho, y fuerza es reconocer que si progresa como ciencia, decae de día en día como género literario.

El género histórico es sumamente antiguo. Todos los pueblos de alguna cultura han consignado por escrito sus hechos importantes. En sus orígenes, la Historia se confunde con la Poesía y con la fábula, y se conserva y trasmite por la tradición oral. Más tarde, los cuerpos sacerdotales la escriben en las formas rudimentarias de *efemérides*, *anales* y *crónicas*, ó de ello se encargan funcionarios especiales al servicio de los reyes. En algunos pueblos, la Historia no pasa de este estado; en los más cultos va perfeccionándose sucesivamente y recorriendo diversos grados, desde la historia narrativa y pintoresca, mezclada con fábulas y leyendas, hasta la historia crítica y filosófica de nuestros días. Grecia y Roma son los pueblos que más y mejor han cultivado este género en la antigüedad. En nuestros días, elevada á la categoría de verdadera ciencia, pero algo decaída como producción literaria, la Historia se cultiva en todos los pueblos cultos, y señaladamente en Alemania, Inglaterra y Francia.

Los pueblos del Oriente han legado á la humanidad diferentes obras históricas.

Tales son los libros históricos de la Biblia, los *Anales* de los chinos, varias crónicas de los indios, las obras del sacerdote egipcio *Manethon*, del fenicio *Sanconiaton* y del caldeo *Beroso*, y los numerosos trabajos históricos de los árabes.

En Grecia aparece la Historia completamente formada ya, con tendencias pragmáticas y descriptivas y con más condiciones literarias que científicas. Los principales historiadores griegos son *Herodoto de Halicarnaso* (484-506 a. d. C.), *Tucidides* (471-395), *Jenofonte* (445-355), *Polibio* (205-134 a. C.) y *Plutarco*, cuyas *Vidas de los varones ilustres* son la colección de biografías más notable que se conoce. Merecen también mencionarse, aunque son muy inferiores á éstos, *Dionisio de Halicarnaso*, *Diodoro de Sicilia*, el judío helenista *Josefo* (37-95 d. C.), *Apiano*, *Dion Casio*, y *Diógenes Laercio*.

Ménos literatos y más políticos y moralistas que los griegos son los historiadores latinos. Los más ilustres son *César*, *Salustio* (86-36 a. d. C.), *Tito Livio* (59 a. d. C.-18 d. C.), y *Tácito*. Entre los de segundo y tercer orden merecen men-

cion *Cornelio Nepote, Trogo Pompeyo, Floro, Veleyo Patérculo* (19-31 d. C.), *Valerio Máximo, Quinto Curcio, Suetonio, Aurelio Victor, Eutropio y Amiano Marcelino*.

Los primeros escritores cristianos cultivaron la Historia con especial aplicacion al fin religioso, distinguiéndose entre ellos *Paulo Orosio* y *San Agustin*, que en su célebre *Ciudad de Dios* hizo un notable ensayo de filosofía de la historia.

En la Edad Media cayó la Historia en la mayor postracion. Refugiada como todas las ciencias en los monasterios, redujose á mera *crónica* ó narracion sencilla de los hechos, enlazados simplemente por su orden cronológico. Lentamente fué levantándose de este estado y adquiriendo formas superiores, hasta que el Renacimiento la devolvió su primitivo esplendor, gracias al hallazgo de los antiguos modelos clásicos.

Entre el gran número de cronistas de aquella Edad merecen citarse: en Francia, *San Gregorio de Tours* (539-593), *Villehardouin* (1160-1213), *Joinville* (1223-1317), *Froissart* (1337-1410), y *Commines* (1445-1509); en Alemania, *Lamberto de Aschafemburgo*, y *Oton de Freisingen*; en Inglaterra, *Beda el venerable* (673-735); en Italia, *Dino Compagni* y *Villani* (1310-1348); y en España, el rey *Don Alonso el Sábio*, los reyes de Aragon *Don Jvime I el Conquistador* y *Don Pedro IV el Ceremonioso*, el *Arzobispo Don Rodrigo*, *Pero Lopez de Ayala*, *Fernan Perez ds Guzman*, *Alonso de Palencia*, el *Cura de los Palacios*, *Mosen Diego de Valera*, *Hernando del Pulgar* y otros ménos importantes.

Despues del Renacimiento y hasta llegar á la Revolucion francesa, la Historia vuelve á tomar el carácter que distinguía á los historiadores clásicos, siendo, por lo general, pragmática. Sin embargo, la historia filosófica y la Filosofía de la historia se anuncian con *Bossuet*, *Voltaire*, *Vico* (1668-1744) y *Herder* (1744-1803).

En Francia se distinguen en esta época *De Thou* (1553-1617), *Brantone* (1540-1614), *Mezeray* (1610-1683), *Saint-Réal* (1639-1692), *Rollin* (1661-1741), *Vertot* (1655-1735), *Voltaire* y *Anquetil* (1729-1808).

Son notables en Inglaterra *Raleigh* (1552-1618), que escribió la primera historia universal en lengua vulgar, *Hume* (1711-1776), *Robertson* (1721-1799), *Gibbon* (1738-1794) y *Goldsmith*.

En Alemania se distinguieron en el siglo XVIII, *Schmidt* (1736-1794), que fué autor de la primera historia de aquel país, *Schloezer* (1737-1809), *Schrœckh* (1733-1808) y *Juan de Muller* (1752-1809).

En Italia merecen mencion *Maquiavelo* (1460-1527), *Guicciardini* (1493-1532), *Dávila*, el cardenal *Pallavicini*, *Fray Paolo Sarpi* (1552-1623), historiador del concilio de Trento, *Muratori* (1672-1750) y *Giannone* (1676-1735).

En esta época se distinguieron en España *Fray Antonio de Guevara*, *Florian de Ocampo* (m. 1555), *Ambrosio de Morales* (1513-1591), *Zurita* (1512-1580), *el padre Mariana* (1536-1623), que es el más notable de todos, *Sandoval*, *Hurtado de Mendoza*, *Garibay*, *Moncada* (1586-1635), *Melo*, (1611-1667), *Coloma* (1573-1637), *Cabrera de Córdoba*, *Avila*, *Luis del Mármol*, *Oviedo* (1478-1557), *Lopez de Gomara*, *Fray Bartolomé de las Casas* (1474-1566), *Solis* (1610-1686), *Sepúlveda*, *Blancas*, *Bernardino de Mendoza*, *el marqués de San Felipe* (m. 1726), *el padre Florez* y *Masdeu*.

Después de la Revolución francesa la Historia ha adquirido un gran desarrollo, merced al perfeccionamiento de sus ciencias auxiliares (cronología, geografía, arqueología, etc.), y al gran desenvolvimiento de la crítica. Aunque conservándose las formas pragmática y descriptiva, vá en aumento la filosófica, sobre todo después de la aparición de los modernos sistemas filosóficos alemanes y de los trabajos hechos sobre Filosofía de la historia por muchos eminentes pensadores, entre los que sobresalen *Hegel* (1770-1831) y *Krause* (1781-1832).

Alemania, Inglaterra y Francia son los países en que mejor se cultiva la Historia en nuestros días, sobre todo los dos primeros.

Los historiadores modernos más notables que nos presenta la Alemania, son: *Niebuhr* (1776-1831), *Schlosser* (1776-1861), *Ranke*, *Schiller*, *Heeren* (1760-1842), *Raumer*, *Moom-*

sem, *Curtius*, *Duncker*, *Weber*, *Hauser* (1818-1867), *Gervinus* (1805-1871), *Droysen*, *Sybel* y otros de mucha importancia.

En Inglaterra deben citarse *Turner* (1768-1847), *Lingard* (1769-1851), *Hallam* (1778-1859), *Macaulay* (1800-1859), uno de los más notables historiadores modernos, *Carlyle*, *Grote* (1794-1871) y *Buckle*.

En los Estados-Unidos son dignos de mencion *Prescott*, (1796-1859), *Washington Irving* (1783-1859), *Bancroft* y *Motley*.

En Francia se han distinguido *Guizot* (1787-1874), *Thiers*, *Barante* (1782-1866), los hermanos *Thierry*, (Agustin, 1795-1856, y Amadeo, 1787-1873), *Sismondi* (1773-1842), *Michelet* (1798-1873), *Lamartine*, *Luis Blanc*, *Enrique Martin*, *Mignet*, *Ségur* (1780-1873), *Capefigue* y otros de ménos importancia.

Pueden citarse en Bélgica *Laurent*, en Portugal *Herculano*, y en Italia *Botta* (1766-1837), *Micali* (1780-1844), *Coletta* (1773-1831), *César Cantú*, *Amasi*, *Vanucci*, *Farini*, *Ranalli*, *Romanin*, *Ricotti* y otros muy dignos de estimacion.

Finalmente, España cuenta en este siglo con historiadores muy distinguidos, entre ellos *Quintana*, *el Conde de Toreno*, *Lafuente*, *el marqués de Pidal*, *Alcalá Galiano*, *Cavallés* y *Ferrer del Río*.

LECCION LXVIII.

Géneros didácticos.—Consideraciones generales sobre las composiciones didácticas que no son históricas.—Enumeración de las más importantes.—Obras teológicas y místicas, morales, sociales, jurídicas y políticas; obras filosóficas; obras que versan sobre ciencias naturales; trabajos sobre arte y literatura; colecciones de cartas, artículos periodísticos, y otros géneros diversos de composiciones didácticas de carácter literario.

Obedeciendo á las razones indicadas anteriormente, reunimos en un sólo grupo todas las obras destinadas á exponer las ciencias filosóficas, teológicas, morales, políticas, sociales, físicas, naturales, etc. En todas ellas, excepto en las que tienen carácter popular y en algunas que sin tenerlo pueden poseer condiciones literarias bellas, el elemento artístico se subordina en absoluto al científico.

La forma expositiva es la más comunmente empleada en estas obras, si bien á veces se usa la descriptiva (en las ciencias naturales sobre todo) y aún la dialogada epistolar.

El estilo en estas obras es casi siempre severo y el lenguaje suele no tener condición alguna poética: la claridad y la corrección son las únicas cualidades que en él se exigen.

Varían, sin embargo, estas condiciones según el diverso carácter de las ciencias. Al paso que en la Filosofía, en la Física, y, en general, en casi todas las ciencias naturales, es punto ménos que imposible emplear formas literarias bellas, en las obras teológicas y místicas, en los tratados morales, en las obras políticas, sociales, económicas, en la crítica artística y literaria y en algunas partes de las ciencias naturales caben más libertad y mayor belleza en el estilo y el lenguaje (1).

(1) Debe entenderse, sin embargo, que por regla general, los trabajos científicos puramente expositivos y teóricos, de carácter magistral, rara vez ofrecen condiciones literarias. La ciencia aplicada, las cien-

Estas condiciones existen siempre en las obras de carácter popular. La elocuencia y la poesía pueden aparecer fácilmente en las obras religiosas y políticas, como lo comprueban los mejores modelos de estos géneros, y otro tanto sucede en los estudios de crítica literaria ó artística y en los artículos políticos y literarios de los periódicos y revistas, si bien los primeros suelen adoptar cierto carácter satírico que les hace figurar en las Poesía (sátira en prosa). Estalibertad que en estas obras se advierte, es mayor aún en los diálogos y colecciones de cartas de carácter didáctico, donde suelen resplandecer las más relevantes condiciones literarias.

Por todas estas razones son muy escasos los buenos escritores en este género. En parte por los insuperables obstáculos que el carácter de estas obras ofrece al que aspire á ser buen escritor, en parte también por el escaso interés que la mayoría de los científicos suelen conceder á la cuestión de forma, es lo cierto que en el inmenso número de escritores didácticos que nos son conocidos, son rarísimos los que bajo el aspecto literario merecen llamar nuestra atención (1).

Sin que sea nuestro ánimo hacer una verdadera clasificación científica (lo cual no serviría para nuestro objeto), enumeramos á continuación los diversos géneros de composiciones didácticas que no caben dentro del género histórico. Se observará que en esta enumeración no e tan representadas todas las ciencias, lo cual se explica atendiendo á que excluimos de ella las obras científicas que no pueden tener condiciones literarias, como los tratados de Matemáticas, por ejemplo; pues en tales trabajos, lo más que puede

cias prácticas (sobre todo las morales y políticas), y las exposiciones didácticas populares son las que mejor se prestan á la belleza literaria; la ciencia pura difícilmente.

(1) Hay que tener en cuenta que muchas obras didácticas deben su valor literario, no á la naturaleza de su asunto, sino al génio del escritor, que sabe embellecerlo. Por consiguiente, la escasez de buenos escritores didácticos se debe, en la mayoría de los casos, á que para distinguirse en ciertos géneros necesita poseer el escritor condiciones excepcionales,

exigírsele al escritor es claridad y correccion en el lenguaje, pero no cualidades estéticas, de todo punto incompatibles con las materias en que se ocupa.

Hé aquí ahora los géneros á que nos referimos:

1.º *Obras teológicas y místicas.*—Cuando en este género el escritor se limita á exponer los principios teológicos en rigurosa forma científica, es extremadamente difícil que su obra tenga condiciones artísticas y quepa dentro del Arte literario. Pero en los tratados místicos no sucede lo mismo, pues siendo expresion de arrebatados sentimientos y conceptos grandiosos, es posible que en ellos campeen todas las bellezas de la Poesía y las galas de la elocuencia. Otro tanto acontece en las obras religiosas de carácter apologético ó polémico, y en general, en todas las que no se encierran en la pura exposicion metódica del dogma.

Los mejores modelos de este género se hallan en la Teología católica. Los apologistas de los primeros siglos, los Padres de la Iglesia, los grandes teólogos de la Edad Media, los inspirados oradores de la Francia moderna (señaladamente *Bossuet, Fénelon y Montalembert*), algunos escritores más poetas que teólogos, como *Chateaubriand y Lammenais* (1782-1854), nuestros místicos españoles *Avila, Fray Luis de Granada, Fray Luis de Leon, Santa Teresa de Jesús* (1513-1582), *San Juan de la Cruz, Malon de Chaide, Rivadeneyra, el Padre Luis de la Puente, Zárate, Estella, Venegas, Márquez, Nieremberg*, y tantos otros, se han distinguido notablemente en estos trabajos. Por regla general, casi todos los grandes escritores de este género han sido también célebres oradores.

2.º *Obras morales.*—Comprendemos en este género, más que los tratados teóricos de Moral, que en rigor pertenecen á la Filosofía, los estudios morales de carácter práctico en todas sus múltiples manifestaciones, tengan ó no sentido religioso. En estos trabajos, como en los anteriores, puede haber relevantes condiciones artísticas, sobre todo si el escritor pinta con elocuentes frases las bellezas de la virtud y la deformidad del vicio, retrata caracteres, estudia instituciones, censura costumbres ó da reglas para la direccion de la vida.

En este género se han distinguido los filósofos chinos *Confucio* (551-479 a. d. C.) y *Meng-Tseu* (n. 400 a. d. C.); los moralistas griegos *Teofrasto* (m. 286 a. d. C.) y *Plutarco*; y los latinos *Ciceron*, *Lucio Anneo Séneca*, *Marco Aurelio* (121-180 d. C.), *Epicteto* y *Boecio* (470-524). En los tiempos modernos se han señalado en Francia *Montaigne* (1533-1592), *Charron* (1551-1603), *Pascal* (1628-1662), *La Rochefoucauld* (1613-1680), *Vauvenargues* (1715-1747), *Rousseau*, y otros no ménos notables. España cuenta también con eminentes moralistas, como son: en la Edad Media, *D. Sancho IV de Castilla*, *D. Juan Manuel*, *el antipapa Pedro de Luna*, *Juan de Lucena*, y otros muy importantes; y en la Edad Moderna, *Fernan Perez de Oliva*, *Cervantes de Salazar*, *Guevara*, *Quevedo*, *Gracian*, y otros de señalado mérito. Hay que advertir que casi todos los escritores religiosos han compuesto trabajos de este género.

3.º *Obras sociales, jurídicas y políticas.*—En este grupo pueden incluirse todos los escritos que versan sobre la Ciencia que hoy se llama *Sociología*, como son los referentes al Derecho, á la Economía política, á la gobernacion de los pueblos, y otras materias semejantes. Las obras técnicas sobre estas ciencias casi nunca pueden considerarse como literarias; pero en las que tienen carácter político práctico ó se agitan cuestiones sociales y económicas de grande interés, suele haber condiciones estéticas, por intervenir en ellas la pasion y el sentimiento, que dan al lenguaje notable elocuencia en no pocas ocasiones. Esto se observa, sobre todo, en los escritos de los utopistas y en los trabajos que se refieren á la política palpitante.

Platon (430-348 a. d. C.), en Grecia; *Ciceron* en Roma; *La Boétie* (1530-1663), *Rousseau*, *Montesquieu* (1689-1775), *De Bonald* (1753-1840), *el conde de Maistre* (1754-1821), *Benjamin Constant*, *Bastiat* (1801-1850), *Tocqueville* (1805-1859), *Vachet* y *Proudhon* (1809-1864), en Francia; *Maquiavelo*, *Beccaria* (1738-1794), *Filangieri* (1752-1878), en Italia; *el Padre Mariana*, *Antonio Perez* (m. 1611), *Quevedo*, *Saavedra Fajardo* (1584-1648), *Navarrete*, *Jovellanos*, *Floridabianca*, *Campomanes*, *Pacheco*, *Pastor Diaz*, en España, son los

escritores que más se han distinguido en este género.

4.º *Obras filosóficas.*—Por tales entendemos las que exponen los principios de la Filosofía en todas sus ramas. Género es éste que, por la aridez y el carácter abstracto de sus asuntos, pocas veces puede considerarse como literario, y siempre que alguna de sus producciones se exceptúa de esta regla, débese este hecho exclusivamente al ingenio del escritor. *Platon, Ciceron, Descartes* (1596-1650), *Malebranche* (1631-1751), *Leibnitz* (1646-1716), *Cousin* (1792-1867), *Schopenhauer* (1788-1860), *Schleiermacher*, y algunos otros, en número escaso, son los filósofos que pueden merecer el nombre de escritores distinguidos.

5.º *Obras que versan sobre ciencias naturales.*—Contamos entre éstas todas las que exponen las diferentes ciencias de la naturaleza, sean las propiamente llamadas naturales, sean las físico-químicas. Difícilmente se pueden calificar de literarias estas producciones. Únicamente ciertas exposiciones populares, ciertas descripciones de la naturaleza ofrecen condiciones artísticas. Pero los tratados de Física, Química, Fisiología, Medicina, Historia natural, etc., sólo por excepción y por obra del extraordinario génio de algun escritor, merecen el nombre de trabajos literarios. *Hipócrates, Plinio el Mayor* (23-79 d. C.), *Bernardino de Saint-Pierre, Buffon* (1707-1788), *Humboldt* (1769-1859), y *Michelet* pueden considerarse como modelos de este género.

6.º *Trabajos sobre Arte y Literatura.*—Constituyen este grupo todos los trabajos de crítica é historia literaria y artística, tanto teóricos como de aplicación. En este último caso, y cuando se juzgan producciones determinadas, puede haber mucha vivacidad y movimiento en tales escritos y cierta semejanza con la Sátira en algunas ocasiones. En este género se han distinguido muchos y muy notables escritores.

7.º *Colección de cartas.*—Constituye lo que suele llamarse género *epistolar*, que comprende las cartas (familiares ó destinadas á la publicación) escritas por personas doctas y dedicadas á ventilar todo género de cuestiones morales, políticas, críticas, literarias, etc. La familiaridad, la libertad y

el espontáneo desenfadado con que el escritor puede producirse en este género, le dan cualidades literarias muy relevantes.

Casi todos los grandes filósofos, moralistas, políticos y literatos han escrito colecciones de cartas, siendo muy célebres las de *Ciceron* y *Plinio el jóven*, en la antigüedad. En España se han distinguido en este género *Hernando del Pulgar*, *Ayora*, *Guevara*, *Antonio Perez*, *el maestro Avila*, *Santa Teresa*, *Cascales*, *Salazar*, *Jovellanos*, *Cabarrús* y otros muy notables.

8.º *Artículos periodísticos*.—Estos trabajos, que versan sobre todo género de materias, suelen ostentar cierta elocuencia y gallardía en el decir, sobre todo cuando tratan de política ó de crítica artística y literaria. Seria imposible citar el gran número de escritores notables que se han distinguido en este género.

Pueden incluirse, además, en la Didáctica multitud de composiciones, que en rigor no caben en ninguno de los grupos que dejamos expuestos, ora por participar de la naturaleza de varios de ellos, ora por no ser trabajos didácticos propiamente dichos, ni tampoco poéticos. Cosa es esta que no debe extrañar; pues la rica variedad de formas que puede revestir el Arte literario no permite que las clasificaciones que en él se hacen, ofrezcan una exactitud matemática. Tales divisiones son, más que otra cosa, cuadros muy generales, que entre sí se mezclan y confunden no pocas veces, y por cima de los cuales queda siempre, burlando el rigorismo de los preceptistas, la espontaneidad del espíritu humano, que difícilmente se amolda á cánones inflexibles en sus libres y geniales manifestaciones.

FIN DE LOS PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA
Y DEL TOMO PRIMERO.

ÍNDICE DEL TOMO PRIMERO.

	<u>Páginas.</u>
PRÓLOGO.....	v

PRIMERA PARTE.

PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA.

PRELIMINARES

LECCION PRIMERA.—Idea general de la Ciencia de la Literatura.—Partes que comprende.—Determinacion del objeto de nuestro estudio.—Ciencias con que se relaciona la que estudiamos.—Su utilidad é importancia.....	1
LECCION II.—Acepciones diversas de la palabra <i>Literatura</i> .—La Literatura como Arte.—Concepto del Arte.—Division del Arte.—Concepto de la Literatura.....	6
LECCION III.—Division de la Literatura.—Diferentes bases en que puede fundarse.—Division en géneros.—Exposicion de los tres géneros literarios: Poesía, Oratoria y Didáctica.—Otras divisiones de la Literatura.—Plan de nuestro estudio...	13

PARTE PRIMERA.

ELEMENTOS ESENCIALES DEL ARTE LITERARIO.

SECCION PRIMERA.

LA BELLEZA

	<u>Páginas.</u>
LECCION IV.—Procedimientos necesarios para formar el concepto de la belleza.—Análisis de la emocion estética.—Concepto subjetivo de la belleza.—Análisis de las cualidades constitutivas de los objetos bellos.—Concepto objetivo de la belleza.—Cuestion sobre la objetividad de la belleza.....	21
LECCION V.—Limitacion de la belleza finita.—La fealdad: su concepto.—Distincion entre lo feo y lo ridículo ó cómico.—Concepto de lo cómico.—Sus caracteres distintivos.—En qué sentido y bajo qué condiciones puede lo cómico producir la emocion estética.....	31
LECCION VI.—Grados de la belleza.—Bases en que se fundan.—Vaguedad y carácter subjetivo de sus denominaciones.—Enumeracion de los principales.—Lo agradable, lo lindo y lo gracioso.—Otras calificaciones ménos importantes.....	38
LECCION VII.—Concepto de lo sublime.—Su relacion con lo bello.—Carácter de la emocion que causa.—Elementos subjetivos y objetivos de lo sublime.—Sus diversas manifestaciones.....	41
LECCION VIII.—Exámen de los diversos órdenes de la belleza natural.—Belleza de los objetos físicos.—Belleza de los objetos espirituales.—Belleza total de la realidad.....	48
LECCION IX.—Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre.—Juicio y sentimiento de lo bello.—Caracteres de la emocion estética.—Idea de lo bello.—La belleza ideal.—Intervencion del sentimiento y la fantasía en su produccion.....	59
LECCION X.—Produccion de la belleza por el hombre.—La imaginacion ó fantasía, como facultad creadora de lo bello.—Límites de esta creacion.—Produccion exterior en forma sensible de la belleza subjetiva ó ideal.—Elementos que en ella intervienen.—Su resultado: la belleza artística.....	66

LECCION XI.—Naturaleza del Arte bello.—Su objeto y fin.—Lo expresado en el Arte bello.—Fuentes en que se inspira.—De lo ideal y lo real en el Arte.—De la verdad y del bien en sus relaciones con el Arte.....	73
LECCION XII.—Divisiones del Arte bello en Artes particulares.—Clasificacion de éstas.—Sus caracteres distintivos.—El Arte literario.—Sus condiciones especiales.—Su comparacion con las demás Artes.—Transicion al estudio de la palabra.....	84

SECCION SEGUNDA.

LA PALABRA

LECCION XIII.—Idea general del lenguaje.—Sus diferentes clases.—El lenguaje humano.—Sus formas.—La palabra ó lenguaje articulado.—Elementos que lo constituyen.—Su doble carácter físico y espiritual.—Sus diferentes modos de transmision.—Cuestion acerca del origen del lenguaje.....	90
LECCION XIV.—Elementos materiales ó físicos de la palabra.—La voz.—Aparato que la produce.—Las letras.—Su division en vocales y consonantes.—La sílaba, como elemento fonético.—Elementos físico-espirituales.—El vocablo.—Idea de las partes de la oracion.—La proposicion, oracion ó frase.—El período.—Elementos de los vocablos.—Las raíces.—Formacion de los vocablos.—Elementos musicales de la palabra.....	94
LECCION XV.—La palabra como expresion del espíritu humano.—Lo expresado en el lenguaje.—Intervencion de la fantasía en la produccion de la palabra.—Cuestion acerca del valor significativo de los sonidos articulados.—Cómo se forma el lenguaje.—Formas diversas de expresion en el lenguaje.—Lenguaje directo y figurado.—Fundamento, naturaleza y origen de los tropos.....	102
LECCION XVI.—Vida del lenguaje.—Los idiomas.—Cuestion acerca de la unidad del lenguaje.—Formacion y desarrollo de las lenguas.—Leyes á que se somete.—Elementos conservadores y modificadores de las lenguas.—Dialectos y lenguas literarias.—Lenguas vivas y muertas.—Importantes consecuencias que se desprenden de este estudio.....	111
LECCION XVII.—Clasificacion de las lenguas.—Bases en que puede fundarse.—Escasa importancia de la clasificacion geográfica.	

—Imposibilidad de la etnográfica.—Clasificación genealógica: su relación con la morfológica; lagunas que presenta.—Clasificación morfológica.—Su importancia.—Lenguas monosilábicas, aglutinantes y de flexión.—Sus caracteres.—Subdivisiones de las lenguas de flexión.—Clasificación morfológico-genealógica.....	121
LECCION XVIII.—La palabra escrita.—Su influencia en las lenguas, en la literatura y en la historia.—Su desarrollo histórico.—Escrituras figurativas.—Escrituras cuneiforme.—Escrituras alfabéticas.—La imprenta.—Su capital importancia....	134
LECCION XIX.—La palabra como medio de expresión del Arte literario.—Distinción entre el lenguaje vulgar y el literario.—Cualidades estéticas de la palabra.—Elementos del lenguaje literario.—Del estilo.—Sus diferentes clases.—Formas del lenguaje literario: lenguaje prosaico y poético.....	141
LECCION XX.—El lenguaje poético ó rítmico.—Sus cualidades especiales.—La versificación.—Su concepto.—Noticia de los principales sistemas de versificación.—Transición al estudio de la producción literaria.....	146

PARTE SEGUNDA.

TEORÍA DE LA PRODUCCION LITERARIA.

SECCION PRIMERA.

EL ARTISTA

LECCION XXI.—Cualidades del artista literario.—Vocación.—Instrucción.—Educación.—Facultades intelectuales y morales.—Impresionabilidad ó sensibilidad.—Inspiración.—Habilidad técnica ó destreza artística.—Génio.—Talento.—Gusto.—Originalidad.....	153
LECCION XXII.—Proceso de la producción literaria.—Acción general de las facultades del artista en ella.—Momentos en que puede dividirse.—Concepción de la idea y del asunto.—Creación de las formas de la idea.—Composición y desarrollo de la obra.—Manifestación exterior, por medio del lenguaje, de lo concebido y compuesto.....	163

SECCION SEGUNDA.

LA OBRA

	<u>Páginas.</u>
LECCION XXIII.—Elementos de la obra literaria.—El fondo.— Elementos de que éste se compone.—El fin de la obra.—Su idea ó asunto.—Lo realizado, lo expresado y lo expuesto en la obra literaria.—Valor estético de estos elementos.....	167
LECCION XXIV.—Elementos de la obra literaria.—La forma.— Su respectivo valor en los diversos géneros literarios.—Sus clases.—Formas conceptivas ó imaginativas.—Formas exposi- tivas.—Formas expresivas ó significativas.—Valor estético de estos diversos géneros de formas.....	174
LECCION XXV.—Cualidades de la obra literaria.—Cualidades relativas á la belleza.—Cualidades relativas á la verdad y al bien.—Otras cualidades accidentales.....	181
LECCION XXVI.—Carácter social de la obra literaria.—Su in- fluencia inmediata en el público.—Su accion general en la vida de la sociedad.—Valor y alcance de esta influencia.— Accion que en la obra ejerce á su vez el estado social.—Tran- sicion al estudio del público como elemento activo de la pro- duccion literaria.....	187

SECCION TERCERA.

EL PUBLICO

LECCION XXVII.—El público como elemento de la produccion literaria.—Clases en que se divide.—Influencia que ejerce en el artista.—Juicio de la obra literaria por el público.—El gusto como base de este juicio.—Cuestion acerca de la universalidad del gusto.—Distincion entre el gusto y el juicio reflexivo de lo bello.....	193
LECCION XXVIII.—La critica literaria.—Su concepto.—Cualida- des que debe reunir el crítico.—Su educacion.—Condiciones y clases de la critica.—Su influencia en la produccion lite- raria.....	200

PARTE TERCERA.

LOS GÉNEROS LITERARIOS.

SECCION PRIMERA.

LA POESÍA

	<u>Páginas.</u>
LECCION XXIX.—Concepto de la Poesía.—De la realizacion de la belleza en este género.—Caractéres de la creacion poética.—Excelencia de la Poesía.....	209
LECCION XXX.—Elementos de la Poesía.—El fondo y la forma en las obras poéticas.—Del lenguaje rítmico.—Cuestion acerca de su necesidad en la Poesía.—Condiciones de la obra poética..	220
LECCION XXXI.—Trascendencia de la Poesía.—Su influencia social.—Leyes y fenómenos de su desarrollo histórico.—Sus relaciones con otras artes y con los diversos fines de la vida.—Indicaciones sobre su porvenir.....	225
LECCION XXXII.—Division de la Poesía en géneros.—Bases de esta division.—Géneros fundamentales simples.—Géneros compuestos.....	231
LECCION XXXIII.—Géneros poéticos.—La Poesía épica.—Su concepto.—Sus caractéres generales.—Intervencion de la fantasía colectiva en la concepcion épica.—Formas históricas de la Poesía épica.—Condiciones y reglas del poema épico.—Division de la Poesía épica en géneros.....	238
LECCION XXXIV.—Géneros épicos.—Poesía épico-religiosa.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Clases diversas de composiciones que comprende.—Desarrollo histórico de este género.....	247
LECCION XXXV.—Géneros épicos.—Poesía épico-heróica.—Su concepto y caractéres generales.—Sus elementos constitutivos.—Sus formas fragmentarias.—Sus formas artísticas.—El poema heróico.—Condiciones y reglas á que debe someterse.—Distintas clases de poemas heróicos.—Desarrollo histórico de la Poesía épico-heróica.....	257
LECCION XXXVI.—Géneros épicos.—Poesía épico-burlesca ó heróico-cómica.—Su fundamento y origen.—Su carácter suje-	

tivo.—Su concepto.—Sus relaciones con la Poesía épico-heróica.—Sus diferentes clases.—Momentos históricos en que aparece.—Principales monumentos de este género.....	272
LECCION XXXVII.—Géneros épicos.—Poesía épico-filosófico-social.—Su concepto.—Sus caracteres.—Elementos líricos y dramáticos que en ella aparecen.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Principales monumentos de este género.....	279
LECCION XXXVIII.—Géneros épicos.—Poesía épico-naturalista ó descriptiva.—Su escasa importancia.—Su concepto.—Sus caracteres.—Principales cultivadores de este género.....	285
LECCION XXXIX.—Géneros épicos.—Poemas menores.—Sus caracteres generales.—El cuento ó poema novelesco.—La leyenda.—La balada épica.—Otras manifestaciones de lo épico.....	289
LECCION XL.—Géneros poéticos.—La Poesía lírica.—Su concepto.—Lo que es expresado en ella.—En qué sentido se llama subjetiva.—Caracteres de la inspiracion lírica.—Predominio del sentimiento en este género.—Su valor estético é importancia social.....	292
LECCION XLI.—El poema lírico.—Sus condiciones.—Sus formas.—Carácter musical del lenguaje lírico.—Extension de los poemas líricos.....	301
LECCION XLII.—Clasificacion de los poemas líricos.—Dificultades que ofrece.—Bases en que puede fundarse.—Division de la Poesía lírica por razon del fondo.—Diferentes clases de composiciones líricas.—Composiciones destinadas al canto.—Poemas independientes de la Música.—Enumeracion de los más importantes.....	307
LECCION XLIII.—Momento histórico en que aparece la Poesía lírica.—Fases sucesivas y fenómenos importantes de su desarrollo.—Desenvolvimiento de este género en la historia.....	314
LECCION XLIV.—Géneros poéticos.—La Poesía dramática.—Su concepto.—Elementos objetivos y subjetivos que la constituyen.—La representacion escénica.—Artes auxiliares de la Poesía dramática.—Caracteres especiales que ofrece por causa de la representacion escénica.—Influencia social de la Poesía dramática.—Cuestion acerca de la moral en el teatro.....	323
LECCION XLV.—Elementos del poema dramático.—Su fondo ó pensamiento.—De la trascendencia del pensamiento dramático.—Distincion entre el pensamiento dramático y la accion.—Asuntos en que puede inspirarse la Poesía dramática.—Del rea-	

	Páginas.
lismo y del idealismo en el teatro.—Del interés y del efecto en las producciones dramáticas.....	335
LECCION XLVI.—Elementos del poema dramático.—La acción.—Sus condiciones.—Los personajes.—Plan del poema dramático.—El diálogo, el estilo, el lenguaje y la versificación en el poema dramático.....	346
LECCION XLVII.—Orígenes históricos de la Poesía dramática.—Momento en que aparece.—Fases sucesivas de su desarrollo.—Géneros en que puede dividirse.....	359
LECCION XLVIII.—Géneros dramáticos.—La Tragedia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Sus diversas clases.—Formas distintas en que se ha manifestado.—Su desarrollo histórico.....	365
LECCION XLIX.—Géneros dramáticos.—La Comedia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Su desarrollo histórico.....	375
LECCION L.—Géneros dramáticos.—El Drama.—Su concepto.—Sus caracteres.—Sus relaciones con la Tragedia y la Comedia.—Sus condiciones.—Clases en que puede dividirse.—Su desarrollo histórico.....	384
LECCION LI.—Géneros dramáticos.—El drama teológico.—El auto.—El drama simbólico-fantástico.—La comedia mitológica.—Las comedias de magia y de espectáculo.—La loa.—El drama pastoril.—El monólogo.....	391
LECCION LII.—Géneros dramático-musicales.—Condiciones generales de todos ellos.—La ópera.—La zarzuela.—Otros de menor importancia.....	397
LECCION LIII.—Géneros poéticos compuestos.—La Sátira.—Su concepto.—Elementos que la constituyen.—Sus caracteres generales.—Sus diferentes tonos y formas.—Clases en que puede dividirse.—Importancia social de la Sátira.—Su desarrollo histórico.....	400
LECCION LIV.—Géneros poéticos compuestos.—La Poesía bucólica.—Su concepto.—Elementos que en ella aparecen.—Sus caracteres.—Su desarrollo histórico.....	412
LECCION LV.—Géneros poéticos compuestos.—La Novela.—Lugar que debe ocupar entre los géneros poéticos.—Elementos que la constituyen.—Su concepto.—Sus semejanzas y diferencias con los géneros épico y dramático.—Sus caracteres y condiciones.—Sus diferentes clases.....	417
LECCION LVI.—Importancia social de la Novela.—Leyes de su	

desarrollo histórico.—Causas á que se debe su preponderancia en la época moderna.—Principales cultivadores de este género	426
LECCION LVII.—Géneros poéticos.—La Poesía didáctica.—Su concepto.—Carácter especial que la distingue.—Sus condiciones.—Formas distintas en que se manifiesta.—Formas fragmentarias.—Formas artísticas.—Poémas didácticos.—Epístolas didácticas.—Fábulas ó apólogos.—Desarrollo histórico de la Poesía didáctica.....	435

SECCION SEGUNDA.

LA ORATORIA

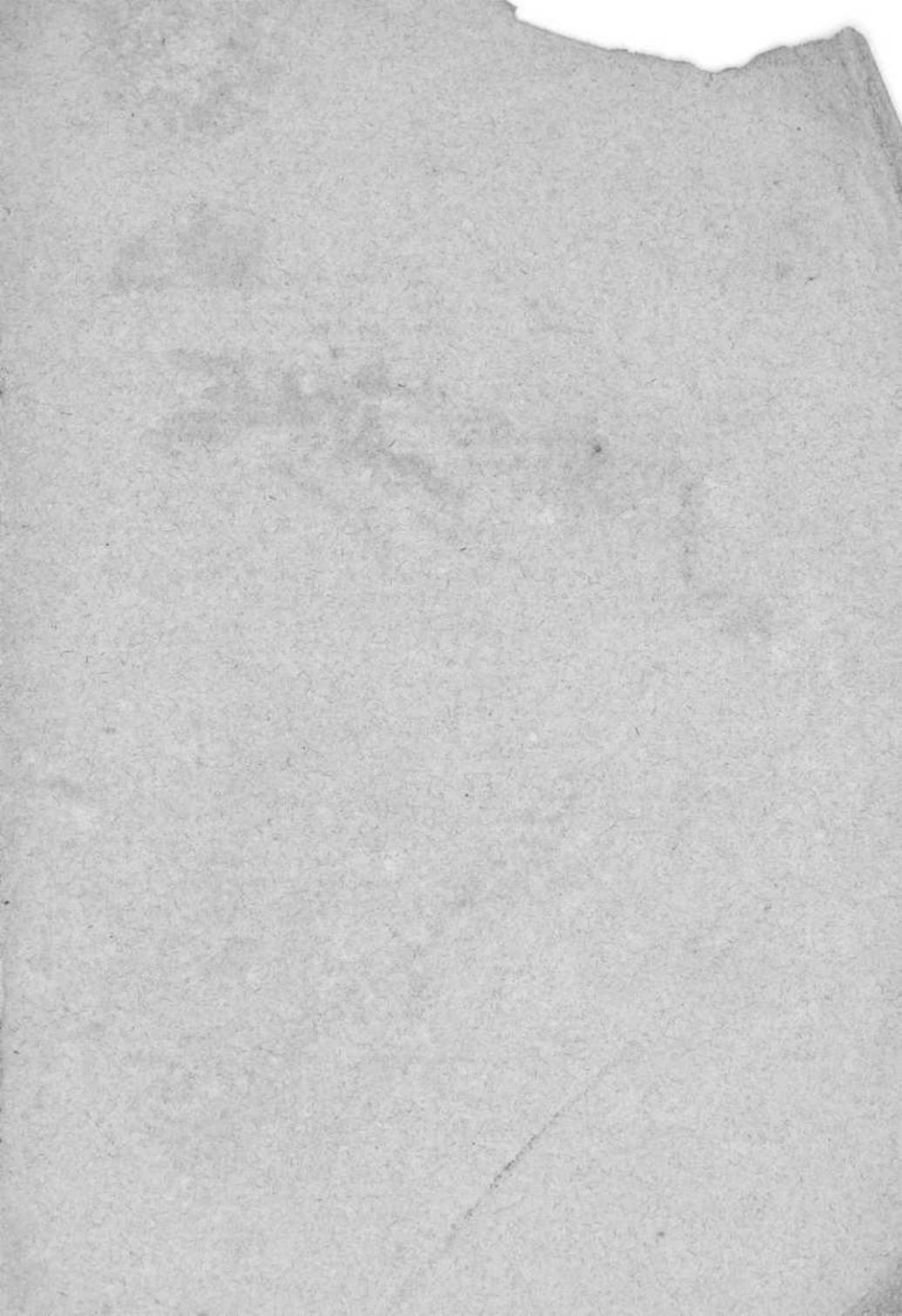
LECCION LVIII.—Concepto de la Oratoria.—Sus relaciones con la Poesía y la Didáctica.—Sus caracteres y condiciones generales.—Concepto de la elocuencia.—Importancia social é influencia de la Oratoria.—Intervencion que en ella tiene el público.—Artes auxiliares de la Oratoria.....	444
LECCION LIX.—Cualidades del orador.—Cualidades intelectuales y morales.—Cualidades físicas.—Instruccion y educacion del orador.—Cualidades que debe mostrar en su relacion con el público	452
LECCION LX.—El discurso ó composicion oratoria.—Fondo del discurso.—De los medios de convencer, persuadir y conmover que pueden emplearse.—Forma del discurso.—Su plan.—Partes en que puede dividirse.—Reglas principales de cada una de ellas.—Del lenguaje oratorio.—De la voz, del gesto y de la accion.—Reglas principales á que en estos puntos debe someterse el orador.....	456
LECCION LXI.—Division de la Oratoria en géneros.—Orígenes de la Oratoria.—Condiciones á que se somete su desenvolvimiento histórico.—Circunstancias que requiere la aparicion de cada uno de sus géneros.....	467
LECCION LXII.—Géneros oratorios.—Oratoria religiosa.—Su concepto.—Sus condiciones.—Su influencia social.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico.....	471
LECCION LXIII.—Géneros oratorios.—Oratoria política.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Su influencia.—Cla-	

ses en que puede dividirse.—Desarrollo histórico de este género.....	479
LECCION LXIV.—Géneros oratorios.—Oratoria forense.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Su influencia.—Su desarrollo histórico.....	486
LECCION LXV.—Géneros oratorios.—Oratoria académica.—Su concepto.—Su carácter especial.—Sus condiciones.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico.....	491

SECCION TERCERA.

LA DIDÁCTICA

LECCION LXVI.—Concepto de la Didáctica.—Sus relaciones con los demás géneros literarios.—Su valor artístico.—Sus relaciones con la Ciencia.—Manera especial con que son consideradas las obras didácticas por la crítica literaria.—Condiciones de la Didáctica.—Cualidades especiales del lenguaje didáctico.—División de la Didáctica.—Su desarrollo histórico.....	496
LECCION LXVII.—Géneros didácticos.—La Historia.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones literarias.—De los diversos géneros históricos bajo el punto de vista literario.—Reseña de los historiadores más importantes.....	504
LECCION LXVIII.—Géneros didácticos.—Consideraciones generales sobre las composiciones didácticas que no son históricas.—Enumeración de las más importantes.—Obras teológicas y místicas, morales, sociales, jurídicas y políticas; obras filosóficas; obras que versan sobre ciencias naturales; trabajos sobre arte y literatura; colecciones de cartas, artículos periodísticos, y otros géneros diversos de composiciones didácticas de carácter literario.....	513



... que consta de dos tomos, se halla de venta en las principales librerías al precio de 15 pesetas en Madrid y 17'50 pesetas en provincias; los pedidos á Francisco Travedra, Arrenal, núm. 6, Madrid.

OBRAS PUBLICADAS POR ESTA CASA.

HISTORIA DE LA ANTIGÜEDAD, por Máximo Duncker, traducida directamente del alemán por D. Francisco García Ayuso: van publicados 8 tomos y se venden en Madrid y provincias respectivamente á 5 y 6 pesetas.

HISTORIA LITERARIA DEL ANTIGÜO TESTAMENTO, por Th. Nöldeke; version castellana de Enrique Rouget. Madrid, 1880. Un tomo en 4.º, 5 y 6 pesetas.

LÓGICA DE KANT, por J. Tissot, decano de la facultad de Letras de Dijón, traducida por A. García Moreno y Juan Ruvira; un tomo en 8.º, 2 y 2'50 pesetas.

CRÍTICA DEL JUICIO, seguida de las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, por Kant; traducida del francés por A. García Moreno y Juan Ruvira; 2 tomos en 8.º 5 y 6 pesetas.

CRÍTICA DE LA RAZON PRÁCTICA, precedida de la metafísica de las costumbres, por Kant, traduccion de A. García Moreno; un tomo en 8.º, 2'50 y 3 pesetas.

METAFÍSICA DE KANT, traducida por D. Juan Uña; un tomo en 8.º, 3 y 3'50 pesetas.

FISIOLOGÍA DE LA VOLUNTAD, por A. Herten, traducida por Alejandro Osina y Aparicio; un tomo en 8.º, 3 y 3'50 pesetas.

HISTORIA DE LA LITERATURA LATINA, por el Dr. Juan Félix Baehr; vertida al castellano de la tercera edicion Germánica, por el doctor don Francisco María Rivero, catedrático de la Universidad Central; un tomo en 4.º, 8 y 8'50 pesetas.

DUDAS Y TRISTEZAS. Poesías de Manuel de la Revilla, con una noticia neerológico-biográfica por D. Pedro de Alcántara García y un prólogo de D. Ramon de Campoamor, de la Academia española. Segunda edicion corregida, aumentada y adornada con el retrato del autor. Madrid, 1882; un tomo en 8.º, 3 y 3'50 pesetas.

EN PRENSA.

Duncker.—**HISTORIA DE LA ANTIGÜEDAD**. El tomo IX, quinto de la *Historia de Grecia*, aparecerá en los primeros meses del año actual. Nuestros lectores nos agradecerán que retardemos algo la publicacion de este volumen á fin de utilizar la quinta edicion germánica que acaba de publicarse, como ya lo hemos hecho para la version del tomo VIII.

REQUENA
Y
ALCANTARA GARCIA

LITERATURA GENERAL
Y
ESPAÑOLA

TOMO I

MADRID

1884.