

LIBRERIA DE JUAN MARTINEZ

PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

Y

LITERATURA ESPAÑOLA.



## OBRAS DE D. P. DE ALCÁNTARA GARCÍA.

CALDERON DE LA BARCA, SU VIDA Y SU TEATRO. EL SEGUNDO CENTENARIO DE SU MUERTE.—Madrid, 1871.—Un volumen en 8.º de 128 páginas, una peseta. **Gras y Compañía**, editores.

ESTUDIOS PEDAGÓGICOS. FRÉBEL Y LOS JARDINES DE LA INFANCIA.—Madrid, 1874.—Un volumen en 8.º español de X-163 páginas. (*Edición agotada.*)

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA EDUCACION Y LA ENSEÑANZA.—*Curso completo y enciclopédico de pedagogía, expuesto conforme á un método rigurosamente didáctico*. Esta obra se publica por suscripción en cuadernos de 64 páginas, á 50 cénts. de peseta cada uno. Van publicados los tomos siguientes:

I. *Concepto de la pedagogía y doctrina general de la educación*: 250 páginas, 2 pesetas 50 céntimos.—II. *De la educación popular*: 608 páginas, 5 pesetas.—III. *Elementos de Fisiología, Psicología y Psico-física* (primera parte de la *Antropología pedagógica*); 524 páginas, 5 pesetas.—IV. *Estudio del niño y del desenvolvimiento del hombre* (segunda y tercera partes de la misma ciencia); 424 páginas, 5 pesetas. Está en publicación el tomo V, que trata de la *Educación física*.

EDUCACION INTUITIVA Y LECCIONES DE COSAS.—Madrid, 1881. **Gras y Compañía**, editores. Un volumen en 8.º de XXX-270 páginas, 4 pesetas.

LA EDUCACION POPULAR.—Madrid, Librería Universal, 1881. Un volumen (de la *Biblioteca del pueblo*) de 72 páginas en 8.º, 30 céntimos de peseta.

ROLEGÓMENOS Á LA ANTROPOLOGÍA PEDAGÓGICA.—Madrid, 1880. Un folleto en 4.º de 100 páginas, al precio de una peseta, en la Casa editorial de los **Sres. Gras y Compañía** y en las principales librerías.

PROGRAMA DE PEDAGOGÍA SEGUN EL SISTEMA DE FRÉBEL, explicado en las Escuelas Normales Centrales de Maestros y de Maestras. publicado por *El Defensor del Magisterio*.—Madrid, librería de **España, hermanos**. Un volumen en 8.º de 52 páginas, una peseta.

LA MORAL PRÁCTICA.—Libro de lectura para niños y adultos, con un *Programa de Deontología* y seis láminas. Un volumen en 8.º prolongado de IV-176 páginas. Lérida, **José Sol Torens**, editor, á quien se harán los pedidos, 1876. Encuadernado á la bradel, una peseta 50 céntimos, y con dos bonitos cromos en las cubiertas y tirados con más lujo para que sirvan de premios y regalos á los niños, 2 pesetas.

R. - 12054

PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

S. 82139

É

# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR

D. MANUEL DE LA REVILLA

CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE ESTAS ASIGNATURAS EN LA UNIVERSIDAD  
DE MADRID

Y

D. PEDRO DE ALCÁNTARA GARCÍA

PROFESOR EN LAS ESCUELAS NORMALES CENTRALES.

TERCERA EDICION ESCRUPULOSAMENTE CORREGIDA.

TOMO PRIMERO.

MADRID.

LIBRERIA DE FRANCISCO YRAVEDRA, ARENAL, 6.

1884



---

Esta obra es propiedad de la viuda del Sr. Revilla y del Sr. Alcántara García, y la presente tercera edición del Sr. Yravedra. Queda hecho el depósito que previene la ley, considerándose como fraudulentos los ejemplares que no lleven la firma del referido Sr. Alcántara García.

---

*P. de Alcántara García*

## PRÓLOGO.

---

Hé aquí lo que decíamos en el que pusimos al frente de la segunda edición:

«La acogida favorable que obtuvo la primera edición del presente libro, nos mueve á dar á la estampa la segunda, de tal suerte reformada, que bien puede considerarse como una obra nueva, más que como simple reproducción de aquella. Nunca se nos ocultaron los defectos de nuestro trabajo, y de buen grado escuchamos las atinadas observaciones de la crítica, proponiéndonos, cuando la ocasión fuera llegada, obedecerlas y poner nuestro libro á la altura de lo que exigian de consuno los adelantos de la Ciencia y la benévola acogida que le otorgára el público. Hoy abrigamos la confianza de haber realizado tales propósitos.

»Cuando se publicó la primera edición del presente libro, habíase pensado por el gobierno que á la sazón regia los destinos de la pátria, establecer en los Institutos de segunda enseñanza la cátedra de Principios generales de literatura y Literatura española; y deseosos de que nuestro trabajo pudiera destinarse á tal objeto, tratamos de redactarlo de manera, que á la par sirviese para los Institutos y las Universidades. Atentos á este propósito, procuramos reducir todo lo posible la parte puramente filosófica de nuestro libro, ampliar la histórica, dar cierta extensión á los tratados equivalentes á lo que en las cátedras de Retórica y Poética se enseña; en suma, hacer un trabajo que respondiera al pensamiento de aquel gobierno y al doble fin que nos proponíamos. De aquí nacieron la desproporción que se observa entre la parte general y la histórica de aquella edición, la existencia de ciertos tratados (el de las figuras literarias y el del arte métrica castellana) que, siendo indispensables para la enseñanza de la Literatura en los Institutos, huelgan en una obra destinada á las Universidades; y la profusión de ejemplos y trozos escogidos con que ilustramos la parte histórica de nuestro trabajo.

»Pero la creación de la cátedra de Literatura en los Institutos no llegó á ser un hecho ni lleva camino de serlo, y por consiguiente, cuando, agotada la primera edición de este libro, ha sido necesario hacer una segunda, nuestra primera resolución fué reformar nuestro trabajo, despojándole del carácter que le habíamos dado en un principio y

acomodándole exclusivamente á las exigencias de la enseñanza universitaria. Por lo tanto, desapareció desde luego todo lo que en él obedecía al pensamiento de que sirviera para texto en los Institutos.

»En el trabajo de refundicion que este cambio de propósito supone, hemos atendido, en primer término, á dar á nuestro libro un carácter verdaderamente científico, á ponerle á la altura que estos estudios alcanzan en el día, y á procurar al mismo tiempo que sea accesible á la inteligencia de los alumnos que han de estudiarlo. La índole especial de las cátedras de Principios generales de literatura y Literatura española, nos obligaba á tener muy en cuenta esta última circunstancia. Forman parte estas cátedras del llamado Preparatorio de Derecho, y á ellas concurre abigarrada mezcla de alumnos de todos los años de la carrera y de todas las edades, faltos casi siempre de la preparacion necesaria para este linaje de estudios. De aquí que el escribir un libro para tales clases sea empresa en extremo difícil; pues si no ha de confundirse con uno de esos vulgares manuales de Retórica que por ahí pululan, tampoco es posible darle la profundidad y extension que requieren estos estudios. ¿Cómo exponer con el necesario rigor científico la Estética y la Filología en obras destinadas á alumnos que carecen casi por completo de toda instruccion filosófica, apenas saben el latin y quizá no conocen bien su propio idioma? ¿De qué serviría escribir un tratado magistral del que no lograrían entender una sola palabra? Es, pues, indispensable mantenerse en un término medio, muy difícil de precisar, y

acometer la árdua empresa de escribir un tratado elemental, muy claro, metódico y de poca extension, que cuando ménos sirva para preparar el espíritu de los alumnos para más profundos y detenidos estudios.

»A este criterio hemos sometido nuestro trabajo. Por eso hemos procurado (sobre todo en los nuevos tratados que en esta edicion dedicamos á la Estética y la Filología, muy someramente expuestas en la primera), mantenernos en el terreno de la observacion y del análisis y eludir, siempre que nos ha sido posible, ó limitarnos á indicar, ciertas cuestiones metafísicas que requieren para su resolucion previos conocimientos filosóficos de que carecen los alumnos, y no hemos vacilado en hacerlo, aún á riesgo de que nuestro trabajo se tache de incompleto, porque preferimos estas censuras á incurrir en el error de publicar un libro que no sirva para la enseñanza. A proceder así nos ha movido además, en ciertas cuestiones, nuestro firme propósito de mantener la distincion debida (y á nuestro juicio absolutamente necesaria) entre la Religion y la Ciencia, reservando á aquella la solucion de problemas gravísimos, acerca de los cuales debe la segunda reconocer sinceramente su incompetencia, declarada de un modo terminante por la crítica moderna, que con tanto acierto ha trazado los infranqueables límites en que ha de moverse la razon humana.

»Obedeciendo á estos propósitos y rigiéndonos por estos criterios, hemos introducido en nuestro libro importantes y radicales reformas, tanto en lo que toca á la doctrina como al método y forma de su exposicion. Entre las innovaciones



que hemos llevado á cabo, pueden considerarse como las más capitales: el haber introducido dos nuevos y extensos tratados de Estética y Filología, en que hemos procurado colocarnos á la altura que hoy alcanzan estas ciencias, sobre todo la segunda, si bien dentro de los límites que nos impone el carácter necesariamente elemental de esta enseñanza, tal como hoy se halla constituida; la adopción de un nuevo sistema de clasificación de los géneros poéticos, más exacto que el que antes habíamos adoptado; y el haber dado cabida en la historia de la Literatura española á la manifestación hispano-latina, de que habíamos prescindido en la edición primera, y que es á todas luces necesaria. A estas reformas pueden agregarse multitud de adiciones y supresiones de detalle y una revisión general del estilo y lenguaje que hemos procurado hacer sumamente claros, porque estamos persuadidos de que la claridad es condición inexcusable de todo libro dedicado á la enseñanza.

»Si con estas mejoras consigue nuestro libro prestar un servicio á la juventud estudiosa y merecer la aprobación de nuestros profesores, el aplauso de la crítica y el favor del público, daremos por bien empleado nuestro trabajo. Si por ventura no hubiéramos logrado nuestro intento, á que en otra ocasión resulte cumplido podrán contribuir las observaciones que se nos hagan, y á las cuales siempre nos someteremos gustosos.»

\* \* \*

Tal es lo que decíamos en el Prólogo á la segunda edición, á lo cual poco tenemos que añadir al dar á la estampa

la tercera, cuya publicacion es nueva y elocuente prueba del favor que la presente obra ha merecido á la juventud estu-  
diosa que puebla las aulas de nuestras Universidades.

Desde que se publicó la edicion segunda ha tenido lugar un triste y doloroso acontecimiento, que no sólo afecta á nuestro libro, sino que también ha afectado sensiblemente á la ciencia y á la enseñanza patrias. Nos referimos á la muerte prematura de nuestro querido é inolvidable compa-  
ñero, MANUEL DE LA REVILLA, bajado á la tumba en edad temprana y cuando apenas empezara á cosechar los resul-  
tados de su incansable y fecunda laboriosidad y de su ex-  
traordinario y hermoso talento, y cuando apenas habian po-  
dido saborear los jóvenes que cursan en la Universidad de Madrid, los frutos de su docta, concienzuda y atractiva en-  
señanza; frutos que por ventura, no se han perdido del todo, merced al presente libro, en cuya primera parte dejó RE-  
VILLA consignados los más capitales y mejor sazonados de ellos: esta circunstancia, por triste que sea bajo otros res-  
pectos, avalora el mérito, poco ó mucho, que antes pudiera tener el libro cuya tercera edicion ofrecemos ahora al pú-  
blico.

Lo dicho basta para que se comprenda que en esta edi-  
cion no hemos introducido novedad alguna, por lo que res-  
pecta á la primera parte, ó sea, á los *Principios generales de  
Literatura*, que tan profundamente reformó REVILLA, mejo-  
rándolos en mucho, al arreglar la segunda edicion: el res-  
peto debido á la memoria y al talento de quien por varios y  
legítimos títulos, era una autoridad de primera fuerza en ma-

---

---

# 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.

La primera cuestion que ocurre al comenzar un trabajo científico es determinar los caractéres y fijar la extension de la ciencia que se trata de exponer. Por esta razon, lo primero que debemos hacer aquí es formarnos una idea de la Ciencia de la Literatura.

Que la Literatura es objeto cognoscible, lo muestra que de ella hablamos diariamente y que, áun en el uso vulgar, de ella tenemos concepto; que no es cognoscible sólo con conocimiento comun ó precientífico (desordenado, inmetódico, irreflexivo), sino científicamente, esto es, con conocimiento sistemático, reflexionado, ordenado bajo principios, cosa es tan llana y evidente y de ella damos aquí tan vivo testimonio, que fuera ocioso insistir en afirmarla.

Existe, pues, ciencia, esto es, conocimiento sistemático de la Literatura. Pero esta ciencia, ¿es experimental ó racional? O, en términos más claros: ¿es la experiencia, ó la razon el origen ó fuente de conocimiento de la Ciencia literaria?

A nuestro entender, no hay ciencia alguna que no sea experimental y racional á la vez, si ha de merecer con jus-

ticia el nombre de tal. Ni la experiencia por sí sola suministra otra cosa que un confuso hacinamiento de hechos y datos que no constituyen verdadero y sistemático conocimiento, ni la razón es capaz de conocer nada con certeza si la experiencia no comprueba sus afirmaciones. La experiencia (externa ó interna) da la *materia*, y el entendimiento y la razón la *forma* del conocimiento; y sólo en el orgánico enlace de ambos elementos puede fundarse el conocimiento sistemático, verdadero y cierto, á que se da el nombre de científico.

Toda ciencia es, pues, experimental y racional juntamente, y la distincion que entre las llamadas ciencias racionales ó filosóficas y las experimentales ó históricas se establece, no es otra cosa que una abstraccion insostenible, que da lugar á graves errores. Las ciencias filosóficas y las históricas se distinguen por su objeto, ó mejor, por la manera de considerar su objeto, pero no por la fuente de conocimiento en que se inspiran.

La division, generalmente admitida, de la Ciencia en *Filosofía*, *Historia* y *Filosofía de la Historia*, responde, pues, principalmente, al modo como cada cual de estas ciencias (ó mejor, parte de la Ciencia) considera el objeto cognoscible. Con efecto; la Filosofía estudia el objeto en lo que tiene de permanente, en el conjunto de propiedades que constituyen lo que se llama su naturaleza ó esencia, en los principios y leyes que lo rigen y gobiernan; en suma, en todo aquello que, ó no está sujeto á mudanza alguna, ó al menos, experimenta cambios ó modificaciones tan lentos y poco sensibles, que apenas se perciben. Por el contrario, la Historia prescinde de lo que puede haber de esencial y permanente en los objetos, y considera sólo la série de mudanzas que en éstos se observan, y que constituyen lo que se llama su vida. Por último, la Filosofía de la historia combina ambas maneras de ver, observando cómo en las mudanzas ó hechos se manifiestan las esencias, leyes y principios, explicando los hechos á la luz de los principios, y comprobando la verdad de éstos con el estudio de aquellos. Pero estas tres ciencias son igualmente racionales y experimentales, pues ni el filósofo puede

conocer lo permanente, si no lo adivina á través de lo mutable, ni el historiador puede hacerse cargo de los hechos si no los ordena con arreglo á principios, y no hay que decir que la filosofía de la historia, en su cualidad de ciencia compuesta, ha de reunir forzosamente la percepción racional con la experiencia sensible.

La Ciencia de la Literatura será, pues, *el conocimiento sistemático, verdadero y cierto, racional y experimental á la vez, de la Literatura.* Siendo la Literatura un arte, esto es, una manifestación especial de la actividad humana (como en lugar oportuno veremos), habrá que considerar en ella, ante todo, la serie de hechos ó mudanzas temporales en que esta actividad se ha manifestado en el curso de la historia. El conocimiento experimental ó histórico de esta actividad, será la base necesaria de toda especulación sobre la naturaleza, principios y leyes del arte á que llamamos Literatura; pues ciertamente que si no tuviéramos conocimiento de ninguna obra literaria, difícil, si no imposible, nos sería formar idea siquiera de lo que puede ser el Arte literario. Pero de otro lado, si nuestro entendimiento y nuestra razón no se aplicaran á examinar el confuso hacinamiento de hechos que la observación nos ofrece en esta materia, tampoco podríamos convertir en conocimiento científico semejante conjunto de datos. La base, pues, del conocimiento de la Literatura, es la experiencia que da la materia para formarlo; pero esta obra de formación corresponde á las facultades superiores del espíritu, llamadas razón y entendimiento.

Pero cabe distinguir en este conocimiento las esferas que dejamos anteriormente expuestas; cabe separar, por medio de la abstracción, los elementos permanentes de la Literatura, de la serie de hechos en que se manifiesta, como también combinar ambos modos de conocimiento. Puede haber, por tanto, y hay de hecho, una *Filosofía*, una *Historia* y una *Filosofía de la Historia de la Literatura.*

La Filosofía de la Literatura se ocupa del concepto, elementos esenciales y leyes fundamentales del Arte literario y de los diferentes géneros que en él se contienen. La Historia de la Literatura estudia el desarrollo que este arte ha

adquirido en los diferentes pueblos y en la humanidad entera, y considera las obras literarias que han aparecido en los pasados tiempos. Finalmente, la Filosofía de la historia de la Literatura analiza y juzga los hechos de la historia literaria á la luz de los principios hallados por la Filosofía, principios que á la vez comprueba por medio del atento examen de los hechos.

La Filosofía de la historia de la Literatura recibe propiamente el nombre de *Crítica*.

El objeto de nuestro estudio no es toda la Ciencia de la Literatura, sino una de sus partes: la Filosofía de la Literatura, comunmente llamada: *Literatura general*, ó mejor, *Principios generales de Literatura*, pues el nombre de Literatura general más bien debe aplicarse á la manifestación histórica del Arte literario en todos los tiempos.

Conocer la naturaleza, los principios, las leyes y las manifestaciones permanentes y constantes del Arte literario, es, pues, el objeto de la Filosofía de la Literatura ó de los Principios generales de Literatura que aquí debemos estudiar.

Importa no confundir nuestra asignatura con la *Retórica y Poética*. Ésta, más que ciencia, es el conjunto de reglas y procedimientos técnicos, empíricamente expuestos, á que debe someterse todo el que pretenda producir obras literarias. Las reglas técnicas de un arte no pueden ni deben confundirse con el conocimiento científico de éste. Saber, por ejemplo, qué es la Pintura, cuáles son sus elementos, qué es lo que expresa y por qué medios lo expresa, cuáles son sus géneros, etc., no es lo mismo que conocer las reglas de la perspectiva ó del claro-oscuro; del mismo modo, saber á qué preceptos hay que sujetarse para escribir una tragedia ó pronunciar un discurso, es muy distinto que conocer la naturaleza de la Literatura. La Retórica y Poética es un estudio de carácter práctico, y los Principios generales de Literatura son un estudio puramente teórico, en cuyas afirmaciones han de fundarse las reglas y los preceptos de la primera, como quiera que las reglas de un arte deben deducirse de la naturaleza de éste.

La ciencia que vamos á estudiar se relaciona estrecha-

mente, no sólo con la Retórica y Poética, á la cuál da fundamento sólido, sino con otras que á su vez la fundan. Siendo su objeto un arte bello (como lo es la Literatura), está contenida en la *Ciencia filosófica del Arte bello*, de la cual es una parte subordinada; y como la Ciencia filosófica del Arte bello es á su vez una parte de la *Ciencia de la belleza ó Estética*, claro es que á ésta ha de subordinarse la que estudiamos. La circunstancia de ser el lenguaje el medio de expresion propio del Arte literario, la relaciona no ménos estrechamente con la *Ciencia del lenguaje (Lingüística ó Filología)*, que es su auxiliar indispensable. Finalmente, como ciencia que se ocupa de una manifestacion de la actividad humana, relaciónase tambien con las ciencias antropológicas, y muy señaladamente con la *Psicología*.

Inútil es encarecer la utilidad é importancia de nuestro estudio. Aparte de la utilidad general que la Ciencia tiene para todo hombre, la tiene especial la Filosofía de la Literatura. Su estudio da al literato el conocimiento racional de los principios y leyes del arte que cultiva, le aparta de prácticas rutinarias, le impide caer en deplorables extravíos, y es causa de que sean sus obras más acabadas y correctas que lo serían si, prescindiendo de toda educacion y cultura, se entregára al libre vuelo de su fantasía. Es útil este estudio al científico, por cuanto le enseña á exponer sus conocimientos en forma clara, correcta y bella. Lo es, finalmente, para todo hombre, porque, siendo la Literatura medio universal de expresion de todas las ideas, se relaciona íntimamente con todos los fines humanos, y en especial con multitud de artes y ciencias y con la vida toda de los pueblos, de donde proviene que su estudio sea un rico manantial de erudicion y cultura, á lo cual puede agregarse que es la Literatura instrumento poderoso de educacion y moralidad, y fuente inagotable, de purísimos y desinteresados goces. Reflejo fiel de la civilizacion y de la vida de los pueblos, en los que poderosamente influye, es la Literatura una de las más nobles esferas en que puede ejercitarse la actividad humana, uno de los más altos y puros fines á que puede consagrarse el hombre.

## LECCION II.

Acepciones diversas de la palabra *Literatura*.—La Literatura como Arte.—Concepto del Arte.—Division del Arte.—Concepto de la Literatura.

Determinados en la leccion anterior el concepto, carácter y límites de la ciencia que va á ser objeto de nuestro estudio, debemos ahora fijar el concepto de la Literatura, como base preliminar y necesaria para toda ulterior indagacion. Claro es que este concepto, cuya plena comprobacion pende de todo el análisis que despues hemos de hacer, sólo puede tener aquí un valor provisional; pero las exigencias de toda exposicion didáctica requieren que se forme una idea prévia del objeto sobre que versa, por más que lógicamente el exacto concepto de un objeto cualquiera haya de ser la resultante, y no el comienzo, de la indagacion científica que acerca de aquel se haga.

Entiende el uso comun por Literatura un arte que se distingue de los demás en servirse de la palabra como medio sensible de expresion. Entiende tambien por tal el conocimiento sistemático ó científico de la naturaleza ó de la historia del Arte literario, y áun suele entender el conjunto de obras que constituyen la riqueza literaria de un pueblo, de una época ó de toda la humanidad. De estas diversas acepciones usuales de un sólo término da numerosas muestras el comun lenguaje; así, al decir que la Literatura es un arte bello, se toma el término en el primer sentido, al paso que se entiende en el segundo cuando se dice que un erudito es muy versado en Literatura, ó que la Literatura española es en extremo rica y abundante.

Fácil es comprender que de estas acepciones diversas solamente la primera puede darnos luz para formar el concepto de la Literatura, por lo cual nos ocuparemos de ella inmediatamente, prescindiendo de la Ciencia de la Literatura, de que ya nos hemos ocupado. En cuanto á la acepcion



de la Literatura, considerada como conjunto de obras, si bien tiene gran importancia para la historia literaria, no puede servirnos de base para nuestro estudio, que es filosófico y no histórico, siquiera debamos tenerla en cuenta y podamos utilizarla en más de una ocasion.

Hallamos, pues, que el sentido comun define la Literatura bajo un término superior: el *Arte*, lo cual nos mueve, siguiendo en esto la ley propia de toda indagacion científica, á averiguar lo que es el Arte para ver más tarde, á la luz de su concepto, lo que es la Literatura.

No es el Arte nocion muy clara ni muy bien determinada en el uso comun; es, por el contrario, harto compleja, y entran en ella multitud de términos que sólo un laborioso análisis puede ordenar y concertar en un cabal concepto. Por eso todas las definiciones que suelen darse del Arte pecan de oscuras ó de parciales, siendo pocas de ellas suficientemente comprensivas.

Indudablemente, en el sentido comun el Arte se refiere á la actividad, porque se le considera, bien como una obra ó resultado de la actividad, bien como un modo especial de actividad, como un procedimiento para obtener un determinado resultado. Ahora bien, en toda actividad, en todo hecho, en toda obra, hay dos términos relacionados entre si: el que hace, el factor, actor ó autor, y lo hecho, la obra. Para formar, pues, el concepto del Arte, hay que mirar de un lado al artista, de otro á la obra, de donde nacen dos conceptos parciales, uno subjetivo, otro objetivo, que han de refundirse en uno total.

Bajo el primer aspecto, aparece el Arte ante el sentido comun como un poder y habilidad para hacer una obra con determinadas condiciones, como un modo especial de actividad, diferente de la actividad ordinaria de la vida. Cuando el sentido comun dice que una persona tiene mucho arte para hacer tal ó cual cosa, ó que un objeto está hecho con arte, entiende una especial habilidad, un poder singular para hacer las cosas de un modo diverso del vulgar. En tal sentido, el Arte es una actividad especial. Esta actividad se distingue de toda otra por ser ordenada, sistemática,

determinada según ciertos principios, leyes y preceptos (sujeta á ideas) y encaminada á un señalado fin; al paso que la actividad comun es desordenada, arbitraria, falta de idea y de sistema. Supone esta actividad un poder especialísimo sobre el material en que se trabaja, y una habilidad singular, que es peculiar al artista. Atendiendo á este primer aspecto de la cuestión, el Arte aparece ante nuestra consideración como *la actividad sistemática, determinada según ideas, ó como el poder y la habilidad de obrar sistemáticamente y según ideas.*

Si diéramos aquí por terminada nuestra indagación, su resultado distaría mucho de ser satisfactorio, pues el concepto de Arte que hemos obtenido es meramente subjetivo, y si bien da cuenta de la actividad artística, no puede explicar el hecho ó la obra de arte. Fuerza es, pues, que miremos la cuestión bajo otro aspecto.

Toda actividad (sea la comun, sea la artística) supone un fin, esto es, un resultado efectivo, á que se encamina el actor. La actividad comun y ordinaria tiene por fin la producción ó determinación en estados concretos y sucesivos (hechos ó actos) del fondo permanente ó naturaleza del sér activo. Tales son la actividad física y psíquica de los seres humanos, manifestadas: la primera en los diversos movimientos y cambios del organismo, la segunda en la série de los llamados estados de conciencia (pensamientos, sentimientos y voliciones). Estos dos géneros de actividad se cumplen fatal y necesariamente, si bien en su determinación efectiva en cada caso disfruta el hombre de cierta libertad, sobre todo en los actos psíquicos.

Pero dentro de esta actividad general caben actividades específicas, deliberada y sistemáticamente encaminadas á fines concretos y particulares, dentro del fin general á que no podemos sustraernos. En cuanto estas actividades ofrecen los caractéres que hemos asignado á la actividad artística, reciben en un sentido muy ámplio, el nombre de Arte; y así hablamos del Arte político, por ejemplo, y áun del Arte de la vida entera, cuando en la vida de un hombre observamos un plan constante, una idea fija que dirige á aquella y una especial habilidad para gobernarla.

Pero en estricto sentido, llamamos Arte á la actividad cuando, además de ser sistemática, determinada segun ideas, y encaminada á un fia, produce una accion eficaz del ser activo sobre la naturaleza material, accion que le permite causar en ésta cambios y mudanzas. Así, cuando un animal trasforma los objetos materiales para adaptarlos á las necesidades de su vida, construyendo habitaciones, por ejemplo, decimos que lleva á cabo una obra de arte; entendiendo por tal el resultado material de su actividad. De igual manera, cuando el hombre trasforma los objetos naturales con arreglo á una idea y en vista de un fin, decimos que es artista y llamamos Arte á la especial actividad que aplica á dicha trasformacion, y obra de arte al resultado de esta.

Éste género de actividad artística no sólo se distingue de la comun y ordinaria por los caractéres ya expuestos, sino por ser libre. Pensamos, sentimos, nos movemos, etc., fatal y necesariamente, y nuestra libertad se limita en esto á pensar y sentir tal ó cuál cosa de tal ó cuál manera, y á verificar tal ó cuál movimiento (esto último no en todos los casos); pero somos libres de realizar ó no las obras de arte.

En la obra de arte, como en toda determinacion de nuestra actividad, no hacemos otra cosa realmente que producir nuestra naturaleza en estados determinados y concretos, en cuyo sentido pudiéramos decir que en el Arte, como en la actividad ordinaria, lo inmediatamente realizado y producido no es otra cosa que nosotros mismos en nuestros estados de conciencia; pues si bien es cierto que producimos un resultado material y exterior (la estatua, el edificio, la pieza de música), esto no es más que la traduccion en forma sensible de una idea nuestra.

Podemos, pues, definir el Arte, bajó su aspecto objetivo, como *la trasformacion de la materia con arreglo á ideas y en vista de fin, llevada á cabo por la actividad sistemática, poderosa y libre del hombre.* (1)

---

(1) Como antes se ha indicado, en los animales hay tambien actividad artística; pero esta actividad no responde (al parecer cuando ménos) á verdaderas ideas reflexionadas, ni ofrece el grado de libertad del Arte humano. Cierto que hay alguna idea y libertad en las obras

Puede el Arte obedecer á fines muy distintos que engendran artes diversos, comprendidos en la unidad de aquel. El hombre puede trasformar la materia simplemente para satisfacer sus necesidades (construyendo viviendas, vestidos, artefactos de todo género), ó bien para producir y manifestar en formas sensibles sus ideas y sentimientos. En el primer caso, el Arte responde á un fin utilitario, y es análogo en el fondo al que hallamos en los animales. En el segundo, el Arte es una creacion libre y original del espíritu, propia y exclusiva del hombre.

Cuando el Arte no tiene otro objeto que satisfacer nuestras necesidades materiales, recibe el nombre de *Arte útil ó industrial*, y tambien el de *Industria*. La denominacion de Arte se aplica especialmente al Arte libre, ideal y creador, cuyo fin es manifestar en formas sensibles nuestras ideas y sentimientos. En esta acepcion (única que á nuestro objeto interesa) emplearemos desde ahora la palabra Arte.

El Arte, considerado en este sentido, manifiesta en formas sensibles, no sólo nuestras ideas y sentimientos personales, sino toda la realidad por nosotros contemplada y dentro de nuestro espíritu representada por la facultad á que llamamos *Imaginacion ó Fantasia*. Mas como quiera que esta realidad, en cuanto contemplada y representada por nosotros, se convierte en idea nuestra, resulta que el Arte es siempre *manifestacion de la idea en forma exterior sensible*. (1)

Este arte, que manifiesta sensiblemente las ideas (2), no

---

de arte de los animales; pero una y otra están encerradas en los límites del instinto. El arte de los animales es un procedimiento mecánico, rutinario, en el cual no se advierte progreso alguno y que, si pudo ser libre en su origen, hoy, convertido en instinto por la herencia, fijado en formas invariables y encerrado en infranqueables límites, no ofrece los caracteres propios del verdadero Arte.

(1) El Arte es manifestacion de idea, aunque exprese sentimientos, pues estos no son materia de aquel, sino en cuanto representados, esto es, convertidos en ideas.

(2) Todo Arte, incluso el industrial, manifiesta idea, segun se desprende del concepto de arte que dejamos expuesto; pero en el Arte industrial la manifestacion de la idea no es un fin, sino un accesorio. En el más grosero artefacto hay alguna idea, pero reducida á elemento muy secundario y sin constituir el fin verdadero de la actividad que lo produce.

tiene por único fin la manifestacion de éstas, sino el de realizar ó manifestar cierta propiedad de las cosas á que se llama *Belleza*, y de que nos ocuparemos en lugar debido. En determinadas manifestaciones de este arte, la realizacion de la belleza es el único, ó al ménos el principal objeto que se propone el artista; en otras, esta realizacion se subordina á un fin distinto; pero en ambos casos, la belleza ha de entrar, como elemento esencial ó accidental, en la produccion de la obra artística. Por esta razon, el Arte de que aquí nos ocupamos recibe el nombre de *Arte bello ó estético*, y puede definirse como *la realizacion ó manifestacion de la belleza en forma exterior sensible*.

El Arte bello comprende diferentes artes, que se distinguen entre sí por el medio material ó sensible que emplean para la manifestacion de su idea. La division más admitida del Arte bello es la de *Artes ópticas* y *Artes acústicas*, segun que el medio material que se emplea impresiona á la vista ó al oido.

Las Artes ópticas ó del espacio suelen dividirse en *Artes estáticas* y *Artes dinámicas* ó del movimiento. Las primeras son las *Artes del diseño* (*Arquitectura, Arte de los jardines, Escultura, Pintura ó Gráfica, etc.*). Las segundas son la *Mímica*, la *Gimnástica* y el *Baile*.

Las artes acústicas ó del sonido comprenden el Arte que se sirve de los sonidos vocales é instrumentales (*Música*), y las Artes que emplean como medio de expresion la voz humana (*Declamacion y Arte literario*).

Ahora podemos formar el concepto de la Literatura, que definiremos como *Arte bello, cuyo medio de expresion es la palabra*, ó lo que es igual, como *la realizacion ó manifestacion artística de la belleza por medio de la palabra* (1).

Debe advertirse, empero, que no todo el arte literario tiene por fin la realizacion de la belleza, pues la Literatura comprende, como veremos despues, géneros diversos (que

---

(1) Aunque la palabra es tambien el medio expresivo de la declamacion, esta no puede confundirse con la Literatura, pues no es otra cosa que un arte de imitacion subordinado á la Poesía y á la Oratoria.

bien pudieran considerarse como otras tantas Artes), los cuales difieren notablemente por su finalidad.

Pero como en todos estos géneros la belleza se ha de realizar esencial ó accidentalmente (1), como fin principal ó como fin secundario de la actividad artística, todos ellos pueden caber en la precitada definicion, con tal de que ésta se aclare y complete, diciendo que la Literatura es *el Arte que realiza ó manifiesta esencial ó accidentalmente la belleza por medio de la palabra*; concepto que podemos considerar como definitivo, y del cual partiremos para toda indagacion ulterior.

### 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.

Formado el concepto de la Literatura, debemos ahora proceder á su division, antes de entrar en el análisis de sus elementos y en el estudio de la teoría general de la produccion literaria, para el cual necesitamos tener alguna idea prévia de los distintos géneros de que aquella consta, toda vez que cada uno de ellos constituye una forma distinta de la produccion.

Para hallar una division racional de la Literatura, conviene que enumeremos las más acreditadas, viendo si en ellas encontramos alguna que nos parezca aceptable. Estas divisiones reconocen diferentes bases. Unas se fundan en el carácter del artista, y otras en el carácter que la Literatura reviste en la historia, segun las edades en que aparece ó las lenguas en que se produce; otras, por último, toman

---

(1) Cuando las producciones literarias no realizan esencial ó accidentalmente la belleza, dejan de ser artísticas y no pueden ser objeto de nuestro estudio.

por base el fin que el artista se propone en la producción literaria.

La más importante y generalizada de estas divisiones es la que se funda en el fin que se propone el artista, pues la naturaleza del fin varía por completo y da caracteres muy especiales al fondo y á la forma de las obras literarias, engendrando, por consiguiente, verdaderos géneros, perfectamente definidos y distintos. La clasificación que sobre ésta base se funda, ofrece además la ventaja de no depender de ninguna relación histórica, siendo aplicable, por tanto, á las producciones literarias de todas las épocas y de todos los países. Esta división, por otra parte, está aceptada por todos los preceptistas.

La división en géneros es eminentemente racional y filosófica, por cuanto arranca de la naturaleza misma del Arte literario, como quiera que los géneros en ella comprendidos son fundamentales determinaciones y manifestaciones constantes de dicho arte. No son, con efecto, los géneros literarios grupos arbitrarios imaginados por los preceptistas para facilitar el estudio de la Literatura, sino agrupaciones naturales, determinadas por los diferentes modos de producción del Arte literario, según los fines á que puede responder; modos tan diversos, que más que géneros constituyen verdaderos artes distintos; contenidos, sin embargo, en la unidad del Arte literario.

Al ocuparnos en la lección anterior del Arte en general, establecimos la debida distinción entre las Artes cuyo fin es la realización de la belleza, y aquellas otras que se proponen satisfacer ciertas necesidades de la vida humana, llamando *bellas* á las primeras y *útiles ó industriales* (1) á las segundas, y declaramos que el Arte literario se comprendía entre aquellas por ser su fin la realización esencial ó accidental de la belleza, términos que empleamos para indicar que no en todas las obras literarias es el fin principal la realización de lo bello.

---

(1) El nombre de industriales sólo se aplica, sin embargo, á las artes útiles que satisfacen necesidades materiales.

Con efecto: al servirse el hombre de la palabra como de medio artístico para la expresion de su idea, no siempre lo hace con el propósito de realizar y manifestar la belleza que concibe, sino con el de satisfacer determinadas necesidades del espíritu, sirviendo á fines humanos ajenos al Arte. Cuando el fin que el artista se propone es la realizacion externa y sensible de la belleza que en su mente contempla; cuando su objeto es expresar en bellas formas sus ideas ó sentimientos, ó representar en ellas la realidad objetiva, sin que á su actividad presidan otros propósitos que los puramente artísticos, ó en caso contrario, los que no lo sean se subordinen á éstos de todo en todo,—el artista habrá realizado una obra que de ningun fin que no sea el Arte depende, que á nada que no sea artístico responde, y que, por tanto, será propia, independiente y sustantiva manifestacion del Arte en toda su pureza. Pero si el artista no lo es ántes que todo; si se sirve del Arte como de mero instrumento para realizar fines que le son extraños; si no es la belleza su principal objetivo; si ántes que de realizarla y expresarla trata de realizar el bien ó de expresar la verdad; si subordina á otros fines el fin estético, y sólo en segundo lugar se preocupa de la belleza,—entónces la obra artística habrá cambiado de carácter, y no será otra cosa que una forma de lo que no es artístico, y el Arte quedará reducido á simple medio de expresion de cosas que le son extrañas. Estas dos manifestaciones ó determinaciones esenciales de la Literatura constituirán, por lo tanto, dos géneros de producciones literarias: unas, *puramente bellas*; otras, *bello-útiles*.

El género literario puramente bello, el que tiene por fin capital la realizacion de la belleza (aunque pueda proponerse otros subordinados á éste), se llama *Poesía*, y tambien *Bella Literatura* ó *Bellas letras* (1). La Literatura bello-útil comprende dos géneros: uno que se propone exponer la verdad ó mover á los hombres á la realizacion de determi-

---

(1) Usan este nombre principalmente los que, no queriendo admitir poesía sin lenguaje rítmico, incluyen en esta denominacion las composiciones poéticas rítmicas y las prosáicas de carácter estético.



nados actos que interesan á ciertos fines de la vida, que se sirve de la palabra hablada, y se denomina *Oratoria*; otro, que se propone únicamente exponer la verdad científica, se sirve generalmente de la palabra escrita y se apellida *Didáctica*. Poesía, Oratoria y Didáctica, son, pues, los tres fundamentales géneros literarios.

Es, pues, la Poesía el Arte literario por excelencia, al paso que la Oratoria y la Didáctica son meras formas artísticas de fines extraños al Arte. Ciertamente que también la Poesía es una forma (como lo son el Arte y la belleza); pero es forma que tiene valor propio y propia finalidad, que constituye una verdadera creación y que no se pone al servicio de otra cosa que del Arte mismo. En la obra poética todo es artístico, desde la concepción hasta la expresión de ésta en el lenguaje, mientras que en las oratorias y didácticas lo artístico queda reducido á las formas exteriores con que se revisten ideas y propósitos extraños al Arte. El fondo, el asunto, el objeto y el fin de este género de trabajos, no son artísticos; sólo lo es su forma exterior: en la Poesía sucede todo lo contrario (1).

Sin embargo, como la Oratoria y la Didáctica realizan *secundaria y accidentalmente* la belleza, siendo su realización fin subordinado de ambas, sólo cumplido en sus formas exteriores, puede y debe incluirse su estudio en el de la Literatura, siquiera no tenga tanta importancia como el de la Poesía.

La más sencilla consideración muestra que los géneros literarios se enlazan entre sí orgánicamente. Con efecto; en todos ellos se da una misma esencia, diversificada en cada uno según su fin. Los elementos que á cada uno de ellos caracterizan no son exclusivamente suyos, sino en algún modo dados en los restantes, siquiera en él predominen y le den un carácter peculiar. Así es que, aun cuando la belleza es el fin predominante de la Poesía y la utilidad el de la Didáctica, y la composición de ambos el de la Oratoria, adviértese, sin em-

---

(1) Estas consideraciones se aclararán más tarde, merced al estudio de los Elementos del Arte literario y de su producción.

bargo, que hay tambien belleza y fin bello (aunque en lugar secundario) en la Didáctica, y utilidad y fin útil en la Poesía. Notamos igualmente que, á pesar de ser distintos el lenguaje poético, el didáctico y el oratorio, hay obras didácticas en cuyo lenguaje hay elementos poéticos y oratorios, como hay obras poéticas en que el lenguaje oratorio y el didáctico aparecen tambien. Advertimos asimismo que en la Poesía (y no sólo en su forma sino en su fondo) hay elementos didácticos y oratorios, como lo muestran los poemas didácticos, las sátiras, las epístolas morales y otra multitud de géneros en los cuales se hallan elementos didácticos, así como el elemento oratorio existe en la dramática y en la épica (en las arengas y relaciones de los personajes, por ejemplo). Igualmente hay en la Didáctica elementos poéticos y oratorios, sobre todo en la exposicion histórica, y por fin sabemos que en la Oratoria se verifica la union más íntima de los otros dos géneros. Por último, los géneros contenidos en cada uno de los que nos ocupan (géneros poéticos, didácticos, oratorios) se enlazan á su vez orgánicamente, y á veces dan lugar á nuevos géneros compuestos, repitiéndose, por tanto, esta ley de armonía y composicion en cada uno de los organismos particulares contenidos en el Arte literario. De aquí la posibilidad de multitud de géneros compuestos, y la inagotable variedad de formas y de combinaciones que pueden existir entre todos los elementos del Arte literario. Sobre esta rica variedad reina la mayor unidad. Todos los géneros literarios expresan una misma esencia, emplean el mismo medio de expresion y obedecen á las mismas leyes. Todos ellos se adaptan igualmente á cada fin humano, y en formas diversas expresan los mismos ideales. Si la Poesía canta la idea religiosa, la Didáctica la expone y la Oratoria la propaga y discute, y esto sucede en todos los fines de la vida. Aspectos diversos de una misma esencia en todos presente, los géneros literarios son lo que los colores del espectro en la luz blanca; todos están en ella contenidos, todos á ella se reducen y en ella se refunden.

Expuesta la principal y más acertada division de la Literatura, daremos sumaria idea de las restantes, más impor-

tantes para la historia literaria que para el estudio filosófico de la Literatura, á que nos dedicamos en el presente libro.

Las divisiones fundadas en el carácter del artista son las siguientes: 1.<sup>a</sup> En Literatura *productiva* y Literatura *critica*, segun que el artista emplea sus facultades creadoras ó sus facultades contempladoras (gusto). 2.<sup>a</sup> En *espontánea* y *reflexiva*, segun que el artista emplea sus facultades de un modo directo, espontáneo, ó reflexiva y maduramente. 3.<sup>a</sup> En *popular* y *erudita*, segun que el artista pertenece á las clases populares ó á las clases superiores cultas.

La primera de estas divisiones es importante y necesaria, por cuanto distingue dos modos esenciales de la produccion literaria, á saber: aquel en que el artista crea libremente y libremente representa el ideal, y aquel en que se limita á juzgar, bajo principios racionales, las producciones de los demás. Comprende el primer grupo de esta division todas las obras literarias, excepto la Crítica, la cual constituye el segundo grupo. Esta division es, sin embargo, poco comprensiva y no da razon de los diferentes géneros que se comprenden en su primer grupo.

Corresponde la segunda á dos momentos esenciales de la vida de la Literatura. Indudablemente, al principio de toda creacion literaria nacional ó etnográfica, la inspiracion espontánea predomina sobre la reflexion, y las obras son expresion directa, sencilla, irreflexiva de lo concebido y sentido por el artista. Más tarde, y bajo el imperio de una mayor cultura, la reflexion interviene en la produccion, y las facultades imaginativas, afectivas y sensibles, se subordinan á las facultades reflexivas y racionales. Esta division, puramente histórica y poco comprensiva, no satisface nuestro propósito, por no dar razon de los géneros literarios.

La tercera division puede referirse á la anterior, y tiene menor importancia. Aparte de que la clase social del artista no es base segura, por ser muy variable, para una division, sus dos miembros pueden fácilmente referirse á los de la anterior, pues generalmente toda literatura espontánea es popular, y toda literatura reflexiva es erudita. Como division histórica es, sin embargo, muy útil.

Las divisiones fundadas en la historia ó en la filología, toman por base, ora los diferentes grupos de lenguas, ora los caracteres distintos que presenta la Literatura en los diferentes períodos de la civilizacion. La primera (Literaturas aryas, semíticas, etc.), es muy vaga y ocasionada á errores. La segunda, debida á Hegel, considera dividida la Literatura en tres grandes manifestaciones históricas (*simbólica, clásica y romántica*), correspondiendo la primera á los antiguos pueblos orientales, la segunda á Grecia y Roma, y la tercera á la moderna civilizacion cristiano-europea. Segun los que esta division sustentan, la Literatura oriental (y todo el Arte) fué eminentemente simbólica, por ser el panteismo el ideal religioso de aquellos pueblos; la greco-latina ó clásica fué naturalista, y armonizó cumplidamente el fondo con la forma; y la cristiano-europea ó romántica es espiritualista, y ha creado nuevas formas por concebir un ideal infinito, rompiendo, hasta cierto punto, la antigua armonía entre la forma y el fondo. Esta division es exclusiva, pues sólo se funda en el aspecto religioso del Arte; no tiene otro valor que el histórico; se aplica difícilmente á la mayoría de las Literaturas; arranca de un concepto *a priori* más que del atento exámen de los hechos; responde á una concepcion estética inaceptable, y tiene más de ingeniosa que de exacta, por cuya razon no puede servir de base para nuestro estudio.

Terminados estos *Preliminares*, y ántes de entrar en el análisis de los elementos constitutivos del Arte literario, debemos exponer el plan del presente estudio, que se deduce fácilmente de lo que dejamos expuesto.

Siendo el Arte literario realizacion de la belleza por medio de la palabra, es indudable que, tanto ésta como aquella, son sus esenciales elementos, y que por ellos debemos comenzar su estudio. Por consiguiente, la primera parte de nuestro trabajo recibirá el nombre de *Elementos esenciales del Arte literario*, y se ocupará, en dos secciones distintas, de la *Belleza* y de la *Palabra*.

Conocidos estos elementos, deberemos tratar de saber cómo resulta de su combinacion la obra literaria, estudian-

do los distintos factores que contribuyen á la produccion de ésta y los elementos de que consta; y como en la produccion literaria no hay otros factores que el artista que concibe y ejecuta la obra, la obra misma, y el público que la contempla y juzga, y al juzgarla interviene en su produccion, nos ocuparemos en la segunda parte de nuestro estudio de la *Teoría de la produccion literaria*, examinando en ella y en otras tres secciones: el *Artista*, la *Obra* y el *Público*.

Por último, conocidos los elementos comunes á toda produccion literaria, estudiaremos separadamente las obras que corresponden á diversos géneros, señalando los caracteres especiales que las distinguen. Esta parte de nuestra indagacion versará, pues, sobre *los Géneros literarios*, y se dividirá en tantas secciones como son éstos, á saber: *Poesía*, *Oratoria* y *Didáctica*.

Tal es el plan que debemos desenvolver en las lecciones sucesivas.

---



---

---

# PARTE PRIMERA.

---

## ELEMENTOS ESENCIALES DEL ARTE LITERARIO.

---

### SECCION PRIMERA.

#### LA BELLEZA.

---

#### LECCION IV.

Procedimiento necesario para formar el concepto de la belleza.—Análisis de la emoción estética.—Concepto subjetivo de la belleza.—Análisis de las cualidades constitutivas de los objetos bellos.—Concepto objetivo de la belleza.—Cuestión sobre la objetividad de la belleza.

Uno de los conceptos más difíciles de determinar científicamente es el de la belleza; tanto, que bien puede asegurarse que ni una sola de sus definiciones es satisfactoria, acaso porque casi todas se fundan en conceptos deducidos *a priori* más que en datos experimentales, ó porque responden á sistemas preconcebidos, que fuerzan al espíritu á concebir lo bello, no como es, sino como es necesario que sea para que su definición se adapte á las exigencias del sistema. Débese también esta imperfección de todas las definiciones de lo bello, á que hay, en lo que se llama belleza, algo verdaderamente indefinible é inefable (como todo lo que afecta á la sensibilidad), especie de *quid divinum* que queda fuera de toda definición.

Por tales razones, y sin poner en tela de juicio el valor que pueda tener en materia estética la especulación metafísica, entendemos que el procedimiento más oportuno para formar un concepto de la belleza, es apelar á los datos de la experiencia y á las indicaciones del sentido comun, analizarlos detenidamente y llegar así á la formación de dicho concepto, prescindiendo de toda especulación *a priori*, y encerrándose én los límites de una indagación analítica y experimental.

Es cosa evidente que todo hombre, por inculto que sea, tiene alguna idea y sentimiento de lo bello, no siéndolo ménos que esta idea y este sentimiento proceden de la experiencia, pues nadie tendría noción de lo bello sin haber visto ántes objetos bellos.

La idea de lo bello procede del sentimiento de lo bello; es decir, de una emoción especial causada en el hombre por ciertos objetos. Distinguida esta emoción de todas las restantes, el hombre trata de darse cuenta de las causas que la producen, esto es, de las condiciones que ha de poseer un objeto para reproducirla; y una vez descubiertas estas causas, las reúne en una noción ó concepto general, que constituye la idea de lo bello. Como esta indagación de las causas objetivas de la emoción estética requiere cierto grado de reflexión y cultura, la mayoría de los hombres no convierte en idea su sentimiento de lo bello, lo cual explica cómo todos sentimos y apreciamos lo bello y lo distinguimos de lo feo, y sin embargo, no somos capaces de formarnos un claro concepto de la belleza.

Por eso, en el sentido comun, no hallamos más que conceptos subjetivos de lo bello, que para la mayoría de las gentes no es otra cosa que la causa desconocida de la especial emoción á que se llama *estética* (1). El sentido comun distin-

---

(1) Lo estético es sinónimo de bello, ó mejor aún, de sentimiento de lo bello, en el lenguaje de la Filosofía moderna que ha dado, con notoria impropiedad, el nombre de *Estética* (Ciencia del sentimiento) á la Ciencia de la belleza, que debiera llamarse *Calología* (del griego *calos*, bello y *logos*, discurso.) El inventor del nombre de *Estética* fué Baumgarten.



que perfectamente esta emocion de toda otra, pero no alcanza á explicar su causa.

Considerado subjetivamente (como lo hace el sentido comun), lo bello es lo que causa en nuestro ánimo una emocion agradable, desinteresada, pura, que afecta á todas nuestras facultades, y singularmente á la sensibilidad y á la fantasía, que halaga al alma y á los sentidos (y, en ocasiones, sólo á la primera); emocion que tiene algo de indescriptible é inefable, y que no se confunde con el apetito sensual, con el ánsia de la posesion, con el incentivo de la utilidad, con la admiracion que causa lo perfecto, con el amor que inspira lo bueno, ni con el simple agrado que produce lo que conforma con nuestra naturaleza ó con el estado en que nos encontramos.

Esta emocion es independiente de toda consideracion de finalidad, y no supone ningun concepto prévio. El objeto bello no es amado, ni nos conmueve, porque halleemos en él conformidad con ningun fin predeterminado (bien ó utilidad), ni porque reconozcamos en él tales ó cuáles propiedades laboriosamente descubiertas por la reflexion, ni porque satisfaga ninguna necesidad de nuestro sér. Una vez contemplado, sin concepto alguno, sin reflexion prévia, ni consideracion de fin, el objeto bello se nos impone y causa en nosotros la emocion expuesta (1).

Así, cuando decimos que un objeto es bueno, afirmamos esta cualidad, porque reconocemos en el objeto la conformidad con un fin de que tenemos concepto (2); cuando afirmamos que es útil, significamos que satisface una necesidad de

---

(1) Por eso razonamos tan fácilmente nuestros juicios acerca de la verdad ó bondad de los objetos, y con tanta dificultad nuestros juicios estéticos: porque, no necesitando de concepto prévio para afirmar que el objeto es bello, no nos cuidamos de indagar el fundamento de la impresion que produce este juicio. La íntima relacion entre el sentimiento y la belleza hace á ésta tan fácil de percibir, como difícil de explicar, porque todo lo que al sentimiento se refiere, tiene (como el sentimiento mismo) mucho de indefinible é inefable.

(2) Así llamamos buen caballo al que conforma con el fin á que lo destinamos (correr, por ejemplo), y buena accion á la que se conforma con el fin de todo acto humano (el perfeccionamiento del hombre).

terminada; cuando aseguramos que es perfecto, damos á entender que descubrimos en él todo aquel conjunto de excelentes cualidades que creemos debe poseer; pero cuando decimos que es bello, no tenemos en cuenta el fin á que responde, la necesidad que satisface, ni las excelencias que posee; no suponemos, en suma, concepto alguno ni consideracion de fin (1).

Lo bello es, ante todo, causa de emocion, y afecta predominantemente á la sensibilidad y la fantasía, al paso que lo perfecto, lo bueno, lo útil y lo agradable sensual, pueden afectar á otras facultades, y no á las precitadas, aunque á éstas afecten tambien en ocasiones. Y si, por ventura, un mismo objeto produce la emocion propia de lo bello, y á la vez las que pueden ser originadas por otras cualidades, nunca se confunden estas emociones. La emocion causada por la contemplacion de un hermoso caballo, se distingue perfectamente del deseo de poseerlo, producido por el conocimiento de sus buenas cualidades y de su utilidad. El placer sensible que causa el olor de una rosa no se confunde con la emocion producida por la vista de sus bellos colores, ni forma parte de la idea de la belleza de la rosa; nadie dice que las rosas son bellas porque huelen bien.

Lo bello pudiera, pues, definirse subjetivamente, diciendo que es *lo que, sin concepto alguno prévio, ni considera-*

---

(1) Lo bueno, lo útil y lo perfecto son, pues, cualidades distintas de lo bello; pero hay que tener en cuenta que lo bello siempre tiene perfeccion (la de la forma), siempre es útil (pues cuando ménos satisface las necesidades ideales del espíritu) y siempre es bueno, pues el mal en todas sus formas es un desórden incompatible con la belleza. Pero no todo lo que es bueno, útil ó perfecto, es bello, porque puede carecer de la excelencia formal que á lo bello caracteriza. Hay libros muy buenos que no son bellos; hay máquinas y organismos perfectos que tampoco lo son, y hay objetos muy útiles que ninguna belleza poseen. Debe exceptuarse de esta regla, sin embargo, el bien moral, que siempre es bello (se entiende, en cuanto se manifiesta sensiblemente). A esta excepcion pudiera oponerse la opinion de que el mal puede ofrecer alguna belleza en determinadas ocasiones; pero en casos tales, la belleza no reside en el mal mismo, sino en las cualidades buenas que lo acompañan. Así, D. Juan Tenorio no es bello por sus liviandades y desafueros, sino por sus rasgos de arrojo y caballeresca hidalguía. No hay ni puede haber antagonismo alguno entre la belleza y el bien moral.

*cion de finalidad, causa en el hombre una emocion agradable, pura y desinteresada (1).*

Pero este análisis no basta para nuestro objeto. La Ciencia no se da por satisfecha con un concepto subjetivo de la belleza; no le basta saber qué efecto causa en nosotros el objeto bello, sino que aspira á averiguar qué condiciones requieren los objetos para producir ese efecto; ó lo que es igual, quiere poseer la idea, y no el mero sentimiento de lo bello, que es lo que hasta ahora hemos logrado indagar en este análisis. Es, pues, necesario que formemos el concepto objetivo de la belleza.

No todos los objetos causan en nosotros la emocion de lo bello, pues los hay que inspiran una emocion, análoga en sus caractéres, pero contraria á aquella, que nos obliga á denominarlos *feos*, naciendo de aquí una idea opuesta á la belleza (la *fealdad*); y hay otros que no producen ninguna de ambas emociones, y que por tal razon se llaman *indiferentes* (2). Esta diferencia en la emocion, supone otra en el objeto que la causa. Hay, pues, que analizar las condiciones que hacen capaz al objeto de producir la emocion estética ó su contraria; al conjunto de estas condiciones, ó acaso á la resultante de todas ellas, se da el nombre de belleza ó el de fealdad.

Fijando nuestra consideracion en los objetos que apellidamos bellos, advertimos desde luego que la emocion estética sigue inmediatamente á la contemplacion del objeto, y no requiere que éste sea analizado y descompuesto en todas sus partes, ni ménos que se penetre en su interioridad; ó lo que es lo mismo, la simple presencia del objeto, sin ulterior análisis, basta para despertar la emocion estética.

Ahora bien: lo que inmediatamente contemplamos en todo objeto, no es su contenido interior, ni lo que se lla-

---

(1) La ausencia de toda consideracion de finalidad es la que despoja á la emocion estética de todo carácter desinteresado y le da la pureza que la distingue. Si el sentimiento de lo bello se fundára en un concepto de fin, perdería estos caractéres.

(2) En lugar oportuno explicaremos en qué consiste esta indiferencia.

ma su esencia, sino su apariencia externa, lo que se llama su forma. Luego, si la emoción estética se produce de la manera dicha, hay motivo para pensar que su causa reside en la forma del objeto, y que la belleza, por tanto, si es cualidad objetiva, debe ser cualidad formal.

Y así es, en efecto. Para declarar que un objeto es bello, basta la contemplación de su forma exterior y sensible (1). Ninguna necesidad tenemos de conocer la constitución interna de una flor para tenerla por bella; bástanos para esto ver los colores que la matizan y las formas que afectan sus partes.

Por esto se distingue la belleza de la perfección, la cual se refiere tanto á lo exterior como á lo interior del objeto, por lo cual puede éste no ser bello, y, sin embargo, poseer perfecciones que no constituyan belleza por no aparecer en su forma (2).

La belleza, pues, reside en la forma; es una cualidad formal. Veamos ahora qué requisitos ha de poseer la forma de un objeto para merecer el nombre de bella, y apelemos, para averiguarlo, á lo que nos dice la experiencia.

(1) Usamos aquí las palabras *exterior* y *sensible* en su más amplio sentido, y no limitándolas á la esfera de lo puramente material, sin lo cual no se aplicaría esta doctrina á la belleza moral. Pero aún en el orden intelectual y moral, lo bello no aparece sino en la manifestación exterior de la inteligencia ó de la voluntad. Así, afirmamos la belleza moral de los hechos, esto es, de las determinaciones sensibles y exteriores de la voluntad, y no decimos que un concepto intelectual es bello por su contenido ó valor lógico, sino por la forma que afecta. La forma, y no la verdad que encierra, es la que hace llamar bello al binomio de Newton.

(2) Claro es que un objeto bello será más perfecto que el que no lo sea; pero esto no obsta para que, sin ser bello, pueda un objeto poseer perfección, lo cual muestra que ambos términos no son idénticos, si ya no lo revelara el mismo lenguaje. La belleza es una perfección, pero no es la perfección; la primera es una noción ménos extensa que la segunda. En su género, todas las mariposas son perfectas; pero una mariposa de vivos colores es más bella que una negra. Un objeto puede ser bello y carecer de todo género de perfecciones, excepto la belleza; igualmente puede ser feo y tener todas las perfecciones ménos la belleza. Por eso la escala de perfección y la escala de belleza de los seres no siempre son correlativas. El mono es el más perfecto de los animales, y dista mucho de ser el más bello.

La inmensa variedad de objetos bellos que la realidad ofrece, pertenecientes á órdenes muy diversos, dificulta mucho esta indagacion, y puede ser causa de señalar caracteres de belleza que no se apliquen á todos los objetos. De aquí algunas definiciones de lo bello, en las cuales no caben todos los objetos que así se llaman. Para evitar este peligro, hay que buscar en estos objetos caracteres muy comunes y generales que puedan constituir la idea abstracta de lo bello.

Conviene, ante todo, tener en cuenta que todos los objetos bellos pueden considerarse divididos en dos grandes grupos, á saber: objetos materiales y sensibles, y objetos espirituales, y que todas las cualidades que constituyen lo bello toman su nombre de los primeros, y por traslacion se aplican á los segundos. La unidad, la variedad, el orden, la proporcion, el carácter, la expresion, todos los requisitos que á lo bello asignan los estéticos, se entienden primeramente como cualidades materiales, aplicadas por traslacion á los objetos espirituales, mediante una analogía que el espíritu descubre. Así, pues, al designar como cualidad general de los objetos bellos la unidad ó la simetría, por ejemplo, se ha de entender que estas cualidades no son las mismas en los objetos materiales y en los espirituales, aunque sí análogas ó semejantes.

Ahora bien: considerando todos los objetos, materiales ó inmateriales, á que se denomina bellos, hallamos que la primera condicion que ofrecen es la unidad de su forma exterior (sea ó no correspondiente á la unidad de su íntima naturaleza). Ora resida en un objeto, ora en un conjunto de objetos lo que llamamos belleza, no la reconocemos, esto es, no experimentamos la emocion estética, si el objeto ó el conjunto de objetos no manifiesta la unidad formal que se revela en la unidad de la impresion en nosotros causada. El mónico que describe Horacio en su *Epístola á los Pisones*, es feo porque carece de unidad formal, y lo sería aunque su naturaleza interior fuera una (1).

---

(1) El arte, sin embargo, representa á veces objetos que carecen de unidad (centauros, esfinjes, etc.) y que parecen bellos; pero la belle-

Pero la unidad estética no es la uniformidad, que engendra la monotonía, sino la unidad vária, la unidad que se determina interiormente en variedad de partes contrapuestas. Una vasta llanura uniforme (el desierto, por ejemplo), una línea recta, no ofrecen belleza porque su unidad no contiene variedad.

La variedad por sí sola tampoco es bella, pues toda variedad sin unidad es confusión y desorden. La unidad manifestada en la variedad, la variedad reducida á unidad, ó mejor, comprendida bajo la unidad, son las que constituyen lo bello. Esta unión de la unidad con la variedad, mediante la cual la forma ofrece un todo, cuyas partes contrapuestas se enlazan entre sí, se refieren y corresponden unas á otras y se hallan contenidas bajo una unidad que las rige y que se manifiesta en ellas, se denomina *armonía*, y constituye el elemento fundamental de todo objeto bello. (1)

Muchos estéticos definen la belleza únicamente por la armonía, pero esta definición, sobre ser incompleta, peca de extensa, pues comprende multitud de objetos que no son bellos, por más que no carezca su forma de armonía.

Esto se observa frecuentemente en el Arte, donde muchas obras de forma irreprochable bajo el punto de vista de la armonía, no merecen, sin embargo, el dictado de bellas, por faltarles otro requisito que, unido á la armonía, constituye el concepto completo de la belleza.

Con efecto; cuando la forma del objeto, por más que sea armónica, no expresa ni revela nada; cuando no la vemos animada por una fuerza que en ella se manifieste de una

za en tales casos no reside en el objeto, sino en la excelencia de la representación. Un centauro real sería feo, pero gusta si está bien pintado, en cuyo caso lo que gusta es la pintura y no él.

(1) El *orden* ó conveniente colocación de las partes de un todo; la *proporción* ó relación ordenada de las dimensiones del objeto, la *regularidad* ó sujeción de las partes á una ley fija, y la *simetría* ó igualdad de partes colocadas en oposición y correspondencia á la vez, no son más que manifestaciones de la armonía. Decir de un objeto que es ordenado, regular, proporcionado y simétrico, vale tanto como decir que es armónico. Cuando la belleza se refiere á un conjunto de objetos, la armonía del conjunto considerada en la relación mútua de los objetos, suele recibir el nombre de *conveniencia*, *coordinación* ó *concordancia*.

manera viva, original, característica; cuando el objeto no ofrece nada que le distinga entre la multitud de sus congéneres; cuando, en suma, carece de fuerza, vitalidad, carácter y expresion, el objeto, si no produce en nosotros la impresion de lo feo, cuando ménos nos deja indiferentes y frios. Una fisonomía humana, de facciones regulares y proporcionadas, pero desanimadas é inmóviles; una pieza de música, perfectamente amoldada á los preceptos del arte, pero en la cual no hay un motivo característico, ni una melodía expresiva y sentida, no despiertan en el ánimo la emocion estética, porque les falta una condicion sin la cual no hay objeto bello, á saber: la expresion característica, la manifestacion de la fuerza y de la vida.

La forma bella ha de ser armónica y expresiva, y ambas cualidades se unen tan estrechamente para constituir la belleza, que ninguna de ellas la constituye por separado, pues así como la armonía sin expresion no produce la emocion estética, tampoco la produce la expresion sin armonía. (1)

Hallamos, pues, como resultado de todo este análisis, que los objetos que llamamos bellos se distinguen por poseer una forma armónica (esto es, una y varia, ordenada, proporcionada y regular), que expresa ó manifiesta de un modo característico la fuerza ó la vitalidad del objeto. Son, pues, la armonía y la expresion los dos factores fundamentales de la belleza, (2) la cual, segun esto, puede definirse como *la forma armónica y expresiva en que se manifiesta sensiblemente la fuerza ó la vida del objeto*, ó en otros términos, *la manifestacion sensible de la fuerza ó vida del objeto en forma armónica y expresiva*.

Reuniendo la definicion subjetiva de la belleza, ántes enunciada, con esta definicion objetiva, puede quedar defi-

(1) Así de muchas fisonomías se dice que son muy expresivas, pero no bellas, porque sus facciones carecen de proporcion y regularidad.

(2) Algunos estéticos añaden á las cualidades que aquí exponemos, la *grandeza*, que en suma no es más que una manifestacion cuantitativa de la fuerza. Sin duda que la grandeza es cualidad que contribuye á la belleza del objeto; pero su presencia no es indispensable, pues la belleza existe en objetos muy pequeños ó en objetos que no se someten á las leyes de la cantidad matemática.

nitivamente formado su concepto, diciendo que *es bello todo objeto que, expresando armónicamente en su forma la fuerza ó vida que le anima, causa en el ánimo del que lo contempla, sin previo concepto ni consideracion de fin, una emocion agradable, pura y desinteresada*. A este concepto pueden referirse todas las definiciones que de lo bello han dado los filósofos, que generalmente lo definen por la armonía, ó por la expresion, ó por ambas cosas, ó sólo por la emocion que produce en el espíritu.

Este seria el lugar donde deberia tratarse de indagar si la belleza tiene ó no realidad objetiva. Para esclarecer esta cuestion nos seria preciso desarrollar una série de análisis y razonamientos que nos llevarian muy léjos de nuestro propósito. Además, la cuestion tiene escasa importancia práctica, pues sea ó no objetiva la belleza, en lo que toca á su realizacion artística nos conducimos como si lo fuera, al modo que en nuestra vida ordinaria procedemos como si la realidad exterior fuera tal como nos parece. Estas cuestiones, planteadas y resueltas por la Filosofia crítica, tienen más importancia para la Ciencia que para la vida (y para el Arte por lo tanto), toda vez que nos es forzoso vivir conforme á las apariencias de la realidad y no á la realidad misma que desconocemos. Por otra parte, cualquiera que sea la solucion que se dé al problema que aquí apuntamos, no es posible negar que la belleza, si no es una cualidad real de las cosas mismas, cuando menos se funda en alguna realidad, sea la que fuere, y á nosotros nos aparece como real ó al ménos como causa de algo real (la emocion estética). Y como quiera que con esto nos basta para gobernarnos en la vida y en el Arte, juzgamos inútil insistir en semejante cuestion.



## LECCION V.

Limitacion de la belleza finita.—La fealdad; su concepto.—Distincion entre lo feo, y lo ridiculo ó cómico.—Concepto de lo cómico.—Sus caracteres distintivos.—En qué sentido y bajo qué condiciones puede lo cómico producir la emocion estética.

Del concepto de lo bello expuesto en la leccion anterior, se deduce fácilmente que en el mundo no existe la belleza absoluta (1), ó lo que es igual, que no hay objeto alguno que sea completamente bello. Con efecto; aparte de que la belleza es una perfeccion (la perfeccion de la forma externa de los objetos) y ningun ser de los que en el mundo existen es absolutamente perfecto, la observacion nos muestra que en la realidad que experimentalmente (2) conocemos, no hay un sólo objeto cuya forma ofrezca armonía perfecta ni expresion irreprochable de la vida ó de la fuerza. Acompaña, pues, á la belleza un límite constante, una negacion parcial, siempre relativa, y á este límite se denomina *fealdad*.

Lo feo es un concepto negativo que sólo negativamente puede definirse. Lo feo es *la negacion parcial y relativa, el límite necesario y constante de lo bello*; es una carencia, una falta, que afecta siempre á uno de los elementos de lo bello, á la armonía.

En efecto; lo feo no consiste en la falta de expresion ó de carácter en los objetos. Cuando un objeto es armónico,

---

(1) Decimos que *en el mundo* no existe la belleza absoluta, porque no pretendemos que no exista fuera del mundo. Atentos á mantener la debida distincion entre la ciencia y la fé, entre la Religion y la Filosofía á la ciencia teológica (única competente, á nuestro juicio, en tales asuntos) dejamos la demostracion de que en Dios existe la belleza absoluta, y nos limitamos á examinar la belleza del mundo, cuyo carácter finito y relativo por nadie ha sido puesto en duda, y cuyo estudio es el que interesa á nuestro objeto.

(2) Al decir *experimentalmente* nos referimos lo mismo á la experiencia externa, que nos da á conocer los objetos físicos ó materiales, que á la interna, que nos pone en relacion con los intelectuales y morales.

pero falta de carácter y expresion, se llama indiferente y no feo. La generalidad de los estéticos cree que todos los objetos son bellos ó feos, lo cual es un error, contradicho por la experiencia y el sentido comun, que á cada paso afirman la existencia de objetos indiferentes bajo el punto de vista estético, es decir, de objetos que no producen la emocion agradable que causa lo bello, ni la repulsion que inspira lo feo. La inmensa mayoría de los objetos se halla en este caso.

Podrá decirse á esto que todo objeto posee algo bello, porque alguna armonía y alguna expresion tendrá (siquiera sea en cantidad mínima). No lo negamos, porque la carencia completa de las cualidades bellas constituiria una fealdad absoluta (que no existe), imposible de confundir con la indiferencia. Pero como quiera que la belleza (por grande que sea la objetividad que se le atribuya) no existe para nosotros, sino á condicion de ser percibida, y como su percepcion se revela por la emocion que el objeto causa, si esta emocion no se produce podemos asegurar con perfecto derecho que el objeto podrá ser bello en sí (lo cual, sobre ser dudoso, cuando ménos, nos importa muy poco), pero que para nosotros no lo es; y otro tanto podemos decir de la fealdad.

Existen, pues, objetos indiferentes, y si en ellos nos fijamos, facilmente observaremos que no es la carencia de armonía, si no la de expresion y carácter la que les hace parecer tales (1). Cuando la armonía no existe, cuando el objeto es desordenado, desproporcionado, irregular, no nos inspira indiferencia, sino repulsion, y lo apellidamos feo, por más que sea expresivo. Así, decimos de los monos que

---

(1) Tambien pueden ser indiferentes los objetos cuando sus elementos de belleza y de fealdad se hallan perfectamente equilibrados en cantidad y cualidad, en cuyo caso se establece tambien un equilibrio entre la emocion estética y su contraria, equilibrio que se traduce en indiferencia. Así, consideramos indiferente una obra artistica en que los defectos y las bellezas están en perfecta ecuacion. En el terreno del Arte las obras que producen indiferencia se llaman medianas.

son feos, por lo irregular de sus facciones y lo desordenado de sus gestos y movimientos; y sin embargo, pocos animales compiten con ellos en expresion. Pero cuando la armonía no va acompañada de expresion ni del carácter, cuando el objeto no manifiesta vida ni originalidad en sus proporcionadas y regulares formas, no decimos de él que es feo, pero tampoco que es bello, y su contemplacion nos deja indiferentes. Tal sucede, por ejemplo, con las figuras geométricas y con muchos seres vivos que carecen de expresion.

Es, pues, lo feo *la falta de armonía en la forma de los objetos*, en todos los cuales existe en pequeña ó grande escala, pues ningun objeto es absolutamente bello, sino que su belleza está limitada por esa carencia de armonía á que se llama fealdad. Pero en tal caso, si en todo objeto hay algo de fealdad, ¿en qué se distinguen los que llamamos feos de los que apellidamos bellos? Solamente en la extension de su limite, en la cantidad de desórden que en ellos se observa. Cuando el limite (esto es, la fealdad) representa una cantidad insignificante, un detalle sin importancia, el objeto es bello; cuando el limite invade el objeto y reduce los elementos bellos á la más mínima expresion, el objeto es feo; ó en otros términos, la fealdad es la menor cantidad posible de belleza en el objeto, y la belleza la menor cantidad posible de fealdad; de donde se infiere que lo bello y lo feo son ideas correlativas que mutuamente se limitan, con la única diferencia de ser la primera una idea positiva, al paso que es negativa la segunda, pues aquella supone cualidades positivas (armonía, proporcion, regularidad, etc.), y la segunda sólo representa la negacion parcial ó limitacion de estas cualidades.

En el uso vulgar suele confundirse lo feo con lo *ridículo ó cómico*, cualidad que tiene con la fealdad indudables afinidades, pero tambien señaladas diferencias; lo ridículo ó cómico es, con efecto, un desórden, perturbacion ó falta de armonía, y en tal sentido es análogo á lo feo, pero se distingue de éste en muchos conceptos.

En primer lugar, lo feo acompaña necesariamente á lo bello, y lo cómico no. No hay objeto que no tenga algo de

feo, pero son muchos los que nada tienen de cómico ó ridículo. Además, lo feo se halla en todo género de objetos, al paso que lo cómico se produce únicamente en la vida de los seres inteligentes, lo cual se debe á que es propio del espíritu y extraño por completo á la naturaleza (1).

Lo cómico, por otra parte, no es un desorden permanente como lo feo, sino accidental y pasajero. Hay objetos feos, pero no los hay cómicos. Prodúcese lo cómico siempre en las situaciones y estados en que pueden constituirse y en los hechos que realizan los seres inteligentes, y no tiene, por tanto, más consistencia ni duración que un hecho ó estado (2). De aquí que lo cómico puede desaparecer en el sujeto que lo produce, el cual deja entonces de ser ridículo, al paso que lo feo es indeleble. Además, la perturbación producida por lo cómico no tiene gravedad ni importancia, como puede tenerla la producida por lo feo.

Diferéncianse también lo feo y lo cómico en el género de impresión que en el espíritu producen. Lo feo causa siempre repulsión, repugnancia y á veces tristeza; por el contrario, lo cómico causa una impresión agradable y regocijada que se traduce en un especial fenómeno fisiológico, á que se llama *risa* (de donde procede su nombre de ridículo ó risible). Lo cómico, además, puede convertirse en bello y causar emoción estética cuando es representado por el Arte, al paso que lo feo es siempre repulsivo, aunque el Arte lo produzca. ¿Qué es, pues, lo cómico ó ridículo? Es *una falta de armonía, una perturbación ó desorden de escasa importancia y gravedad, y de carácter accidental y pasajero,*

(1) Hay, sin embargo, algunos autores que afirman la existencia de lo cómico en la naturaleza, citando en apoyo de su idea los ridículos gestos, ademanes y actos de los monos. Pero el mono, considerado como ser material, es solamente feo, y lo ridículo que en él se manifiesta es debido á su espíritu, verdadera causa de los hechos cómicos que en él se observan. La producción de lo cómico supone siempre cierto grado de libertad, propio del espíritu, y no puede, por lo tanto, atribuirse á la naturaleza.

(2) La frase vulgar: *ponerse en ridículo*, caracteriza perfectamente esta cualidad de lo cómico.

*producida en los estados, situaciones ó actos de los seres inteligentes.*

La forma más general del desórden cómico es el contraste, es la oposicion entre lo que debiera producirse y lo producido. Contraste entre el fin á que se encamina una accion y los medios que para realizarla se emplean; contraste entre la importancia dada á un hecho y la que realmente tiene; contraste entre lo que piensa, siente ó hace un hombre y lo que debió pensar, sentir ó hacer; contraste entre la ley natural de un hecho y el accidente que ligeramente la perturba; contraste entre el propósito y el resultado, entre el deseo y el hecho, entre lo que se preveía y lo que se verifica: tales son las principales formas que puede revestir lo cómico.

Tiene más lo cómico de cuantitativo que de cualitativo, pues el grado de intensidad de una accion basta para convertirla de cómica en trágica ó viceversa, por lo cual suele decirse que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso. Todo contraste en la vida puede, en efecto, ser dramático, trágico y hasta sublime, y juntamente puede ser cómico. La gravedad y trascendencia del resultado bastan para que un mismo hecho pueda ser ó no cómico. Si al atacar D. Quijote á los molinos de viento recibiera la muerte, el hecho seria trágico; pero como el resultado de aquel cómico contraste entre la grandeza del intento de D. Quijote y la fuerza de que dispone para ello, se reduce á que el hidalgo manchego rueda por los suelos sin grave daño, el hecho se reduce á las proporciones de lo cómico. Además de la cantidad, influyen en la determinacion de lo cómico multitud de circunstancias accidentales, como la calidad y las condiciones del agente, la ocasion en que el hecho se verifica, y otras difíciles de enumerar. Pero por regla general, puede decirse que ninguna perturbacion es cómica, sino á condicion de carecer de gravedad y de importancia.

Lo cómico tiene mucho de subjetivo, á lo cual contribuye en mucha parte su carácter accidental y transitorio. Cier-to es que lo cómico existe en la realidad, pero tambien lo es que á veces sólo reside en el espíritu, que cree hallarlo don-

de realmente no se encuentra. La multitud de circunstancias que influyen en que una acción parezca cómica, da cierta inconsistencia y variabilidad á la noción de lo cómico, y hace que su apreciación varíe mucho según los casos en que éste se produce, y según el criterio y el estado de ánimo del que lo contempla. Una simple mudanza en la opinión de los hombres puede bastar para trocar en ridículo lo que realmente no lo es; como acontece con los trajes, las costumbres, y á veces los sentimientos y las ideas. Los sentimientos caballerescos, que en sí no son ridículos, y que en la Edad Media parecían bellos y hasta sublimes, eran cómicos en la época en que se escribió el *Quijote*, por estar en contradicción con la manera de ser de aquella sociedad. Hay, pues, cosas que en sí son ridículas, y otras que lo son según las circunstancias (ó mejor, que lo parecen); lo cual denota que en la noción de lo cómico hay gran preponderancia del elemento subjetivo, más sin duda que en la de lo bello, aunque en ésta también se halle este elemento.

Lo cómico es formal como lo bello, y fácilmente se comprende que debe serlo, puesto que sólo se produce en los hechos, esto es, en determinaciones exteriores de la actividad de los seres inteligentes. La perturbación que lo caracteriza afecta, por lo tanto, únicamente á la forma de los objetos en que se produce, con la circunstancia especial de que, siendo un estado y no una cualidad, no puede darse jamás en la naturaleza interior de los seres, ni siquiera ser un elemento constitutivo de la forma de éstos.

Lo cómico real jamás es producción consciente y voluntaria del sujeto; nadie se pone en ridículo por su gusto. Precisamente esta falta de conciencia y voluntad del sujeto es una de las principales causas de la alegre emoción que lo cómico produce, hasta el punto de que, cuando aquel reconoce lo ridículo de su situación ó de sus actos, cesa la emoción cómica inmediatamente. Sólo en el Arte se produce lo cómico voluntariamente por el artista, por lo cual la risa que su obra causa no recae sobre él, sino sobre lo que es en ella representado.

Lo cómico real no es bello, por cuya razón no es objeto

de la Estética, sino en cuanto es origen y fuente de inspiracion de las obras cómicas artísticas; no siendo exacto decir que lo cómico es objeto de la Estética porque siempre se produce en una realidad bella, á la cual perturba, pues lo mismo puede producirse en los objetos bellos que en los feos ó indiferentes (1).

Lo cómico es origen de emocion estética cuando es representado por el Arte. En tal caso puede ser elemento estético bajo dos conceptos: ó bien porque su representacion artística sea bella, ó bien porque, haciendo contraste con los elementos bellos de la obra, contribuya á darlos mayor relieve, lo cual puede hacer tambien lo feo. Pero en todos estos casos lo cómico en sí mismo no es bello, sino que la belleza que ofrece en la apariencia reside en su representacion ó en el papel que desempeña en la obra de arte. De igual manera (por lo bello de su representacion ó por razon del contrastel puede lo feo ser elemento estético de la obra artística, sin que pierda por esto su cualidad de tal.

La emocion especial que lo cómico produce, se une á la emocion estética en la contemplacion de lo cómico artístico, pero no se confunde con ella. En tal caso se duplica lo grato de la emocion estética, por razon del nuevo elemento que trae consigo lo cómico; pero tambien puede suceder que la exageracion de lo cómico despoje de cualidades estéticas á la obra, é impida que se produzca la emocion que lo bello causa. Así se observa muchas veces que nos reimos y solazamos contemplando una obra artística cómica, sin que experimentemos emocion estética, ántes bien, condenando la obra por su falta de belleza.

Este fenómeno (constantemente producido por la exage-

---

(1) Con efecto; un objeto feo puede además ser ridículo, en cuyo caso su fealdad subirá de punto; pero sus cualidades de feo y de ridículo no se confunden por eso, ni tampoco las emociones diversas que en ambos conceptos produce. Respecto á los objetos indiferentes, es lo cierto que pierden algo de su cualidad de tales cuando son ridículos, pues en tal caso llaman la atencion por algun concepto; pero bajo el punto de vista estético siguen siendo indiferentes, toda vez que lo cómico no les proporciona belleza alguna.

racion de lo cómico artístico, llamada lo *grotesco* ó *bufo*, prueba cumplidamente que no pueden confundirse la emocion estética y la cómica, por más que se hallen unidas en muchas ocasiones, y demuestra que el artista cómico no cumple su deber de tal simplemente con hacer reir, como piensa el vulgo.

## 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.

Hemos dicho que en el mundo no existe la belleza absoluta, ó lo que es igual, que ninguno de los objetos que en él contemplamos es completamente bello, sino que á todos acompaña el límite ó negacion parcial de la belleza, á que llamamos fealdad. Cuando este límite se reduce á su más mínima expresion, y no basta, por lo tanto, para oscurecer las cualidades bellas del objeto, decimos que éste es bello, porque su belleza es plenamente perceptible; cuando, por el contrario, lo feo prepondera en el objeto hasta el punto de hacer difícilísima la percepcion de su belleza, decimos de éste que es feo; cuando los elementos bellos y feos se equilibran en el objeto (ó cuando éste carece de expresion, aunque sea armónico), decimos que es indiferente.

Pero en los mismos objetos que tenemos por bellos, caben grados muy diversos, desde la belleza perfecta (mejor dicho, la ménos imperfecta) hasta un grado mínimo de belleza que casi linda con la indiferencia.

Estos grados son, en realidad, numerosísimos, y se distinguen unos de otros por matices tan delicados, que es difícilísimo percibirlos, á lo cual se debe la vaguedad que ofrecen sus denominaciones, el escaso acuerdo que existe acerca del número de tales grados, y lo mucho que hay de subjetivo en su apreciacion, pues generalmente ésta varía de



individuo á individuo, como repetidamente lo prueba la experiencia.

Estos grados son, en realidad, bellezas incompletas, manifestaciones de lo bello que no han llegado á su plenitud, pero que bastan para que el objeto en que aparecen deje de ser indiferente y produzca una emoci3n est3tica inferior á la producida por los objetos propiamente bellos (1). En tal sentido, puede decirse que se fundan en la cantidad, aunque tambien hay en ellos un elemento cualitativo, sobre todo en algunos que se caracterizan, no sólo por su cantidad de belleza, sino por cierta especial manera de ser.

El grado más ínfimo de lo bello es lo *agradable* (2), calificaci3n que se aplica á aquellos objetos que sólo producen en el ánimo una impresi3n de placer ó satisfacci3n ligera y poco profunda, que afecta más á los sentidos y á la fantasía que á la sensibilidad y á la inteligencia. Por regla general, en los objetos agradables la armonía existe, pero sin ser lo bastante perfecta para llamar la atenci3n poderosamente, y la expresi3n es casi insignificante.

Superior á lo agradable es lo *bonito ó lindo*. En este grado existen bastante desarrollados los elementos constitutivos de lo bello, pero la cantidad de forma en que se manifiestan ó la cantidad de intensi3n con que se producen, son insuficientes para producir la verdadera y plena emoci3n est3tica. Lo bonito ó lindo es, pues, lo bello en proporciones reducidas, la belleza de lo pequeño, porque lo pequeño no ofrece campo para que en su forma haya riqueza de armonías ni para que la expresi3n revele una poderosa vitalidad (3).

Lo *gracioso ó agraciado* se refiere más á la cualidad que

(1) Creemos que, para evitar confusiones, convendría designar la belleza plena con nuestra castiza palabra: *hermosura*, que aún conserva esta acepci3n en el uso comun.

(2) Lo agradable en sentido estético, que no debe confundirse con lo agradable sensual (el perfume de una flor, el sabor de un manjar).

(3) Lo pequeño no se refiere aquí solamente á las dimensiones de los objetos, sino á la cantidad de fuerza, energía, etc. Se trata, por eso, no sólo de lo pequeñez material, sino de la moral, no sólo de la pequeñez matemática, sino de la dinámica.

á la cantidad, aunque no carece de cierto elemento cuantitativo, y se aplica á la expresion ántes que á la armonía. La viveza, animacion y facilidad de la expresion, la agilidad y ligereza en los movimientos del objeto, se consideran como rasgos distintivos de lo gracioso, al cual caracteriza, por tanto, el predominio de la expresion. Lo gracioso requiere escasa cantidad de belleza para producirse, y áun puede conciliarse con lo feo (no siendo extremado el grado de fealdad). Así, se dice de una persona que su fisonomía es graciosa, pero no bella (en el pleno sentido de esta palabra), y suele decirse que *hay feos con gracia* (1).

Así como lo gracioso se refiere principalmente á la expresion, lo *elegante*, lo *delicado*, lo *noble*, lo *severo*, y otras calificaciones análogas de ménos importancia, se refieren á lo puro y selecto de las formas. Lo elegante se une generalmente á lo gracioso, y en cierto modo lo presupone, al paso que lo delicado suele excluirlo.

En resúmen; los verdaderos grados de lo bello son lo agradable y lo bonito ó lindo. Lo gracioso, lo elegante, lo delicado, etc., son más bien cualidades análogas á lo bello, elementos aislados de éste, ó aspectos diversos de la belleza misma. Fijar con precision estos delicados y apénas perceptibles matices, es tarea difícil para la Ciencia; porque si la sensibilidad los aprecia con leve esfuerzo, la razon no alcanza con igual prontitud á derminarlos. Por eso hay tanto de subjetivo en su apreciacion, y por eso su estudio es una de las partes más difíciles y ménos cultivadas de la Estética.

---

(1) La gracia á que aquí nos referimos, no debe confundirse con la facilidad, ingenio y agudeza en la expresion de lo cómico, que más bien debería llamarse *humor* ó *chiste*. Por eso seria preferible aquí el nombre de *agraciado* al de *gracioso*.

## 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.

El exámen de la realidad, bajo el punto de vista estético, ofrece objetos (y principalmente estados y aspectos de los objetos) cuya contemplacion causa en nosotros una emocion parecida á la que produce la belleza, pero distinta por muchos conceptos, y en los cuales hallamos notablemente alteradas las cualidades propias de lo bello, sin que por esto los consideremos feos; pues, antes bien, los tenemos por superiores á los que llamamos bellos. A este género de objetos apellidamos *sublimes*, y *sublimidad* á la cualidad que en ellos suponemos y que causa, á nuestro juicio, la emocion á que nos hemos referido.

Si bajo el punto de vista subjetivo analizamos los objetos sublimes, vemos que su contemplacion produce una emocion análoga á la que hemos llamado estética, por cuanto tampoco requiere concepto prévio, ni consideracion de fin para producirse, y porque es (como aquella) agradable, pura y desinteresada. Pero á la vez notamos que el placer que esta emocion lleva consigo está amargado por una impresion penosa y violenta, por cierto terror que se apodera del ánimo, por una especie de abatimiento que nace de la inusitada grandeza que reconocemos en el objeto. A esta impresion se une un profundo asombro, una admiracion sin límites, un como anonadamiento del espíritu ante el objeto contemplado.

Este objeto nos aparece dotado de incomparable grandeza (en extension ó en fuerza), (1) tal que, sobre parecemos

---

(1) Importa tener en cuenta aquí que la grandeza y la sublimidad no son términos idénticos. Lo grande no es sublime, sino á condicion de ser bello.

su forma harto mezquina, con ser grande, para manifestar cumplidamente toda la cantidad de realidad, de sustancia ó de fuerza que en él creemos adivinar, antójasenos fambien que excede á los límites de nuestra comprension, entérminos que no parece que quepa adecuadamente en ninguna representacion ideal. De aquí un desequilibrio, un desórden, una perturbacion de la armonía estética en el objeto sublime que, al parecer, no permite incluirlo en el número de los objetos verdaderamente bellos.

Hay, con efecto, en todo objeto sublime un desórden (aparente ó real) que es incompatible con la belleza, y, sin embargo, lo sublime no es lo feo, ni lo ridículo, ni mucho ménos lo indiferente; léjos de eso, produce en el espíritu una verdadera emocion estética, y en tal sentido es fuerza confesar que es bello. ¿Cómo explicar esta aparente contradiccion? A su debido tiempo lo veremos.

Así como en los grados inferiores de la belleza suele advertirse el predominio de ciertos elementos estéticos que parecen desarrollados á expensas de los restantes (como la expresion en la gracia, por ejemplo), así en lo sublime hallamos extraordinariamente desarrollada la grandeza (1) á costa de la armonía, que rompe, ó al ménos perturba. En cuanto á la expresion, ningun menoscabo sufre; léjos de eso, casi todos los objetos sublimes son muy expresivos, como quiera que la grandeza de lo sublime casi siempre es debida á un inmenso desarrollo de fuerza, manifestada con tal empuje, que quebranta la armonía de la forma.

Es, pues, lo sublime, en rigor, un grado ó manifestacion de lo bello, que se origina por el extraordinario predominio de la grandeza; grado de que son precedentes ciertos aspectos de lo bello considerado bajo el punto de vista de la grandeza, denominados lo *grandioso*, lo *majestuoso*, lo *magnífico*, etc., que son como puntos intermedios entre lo bello propiamente dicho y lo sublime. Este puede considerarse como *el más alto grado posible de grandeza*, como la *gran-*

---

(1) La grandeza en lo sublime es, en realidad, la fuerza cuantitativamente considerada.

*deza incomparable*, á tal extremo llevada, que rompe la armonía de la forma por no caber en ella.

No es, pues, una mera limitacion, una simple carencia la que produce lo sublime (pues, si tal fuera, confundiríase con lo feo), sino un extraordinario predominio de una cualidad del objeto, que destruye (ó al ménos altera) la armonía de éste.

En los objetos feos, la pérdida de la armonía ó de la expresion no está compensada por el desarrollo de otra cualidad; pero el objeto sublime gana en grandeza (y á veces en expresion) lo que en armonía pierde. Por eso lo sublime no se confunde con lo feo, ni ménos con lo ridículo, que siempre supone la pequeñez.

Sin embargo, si la grandeza desplegada en lo sublime no equivaliera á la armonía perdida, quedaria sólo en el objeto el desórden, que por sí es feo, y el contraste entre la perturbacion causada y la escasa grandeza manifestada podria producir el efecto cómico. Por eso suele decirse que *de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso* (1).

Lo sublime aparece, por lo tanto, como *lo bello perturbado en su armonía por la manifestacion de una extraordinaria grandeza*; como una belleza de tal fuerza y extension, que á sí propia se niega en parte por no hallar forma adecuada en que producirse. Por lo que tiene de positivamente bello produce, pues, la emocion estética; su grandeza engendra el sentimiento de asombro que su contemplacion causa; y la perturbacion que revela, el choque violento que supone entre una fuerza que intenta manifestarse y una forma que no alcanza á manifestarla, el desórden y la desarmonía que esto produce, son tambien el origen de lo que hay de penoso y desagradable en la emocion. El abatimiento, el anonadamiento que el espíritu experimenta en presencia de lo subli-

---

(1) Un hombre que se da la muerte por una idea ó un sentimiento de indudable grandeza (como Caton, por ejemplo), puede ser sublime; pero si se suicidara por un motivo fútil resultaria ridículo, á causa de la desproporcion existente entre la perturbacion que envuelve el suicidio y la pequeñez de su causa.

me, débese á que cree ver en él algo de infinito (ó de indefinido á lo ménos) que no puede comprender ni abarcar en una representacion sensible, y esta impotencia para representarlo le humilla y desconsuela, y aumenta la parte desagradable de la emocion referida.

Si atentamente consideramos ahora las diversas formas de lo sublime, fácilmente comprenderemos que en la nocion de éste preponderan los elementos subjetivos sobre los objetivos, hasta el punto de que pudiera decirse que lo sublime es una creacion de nuestro espíritu. El dato real que lo sublime nos ofrece, es únicamente un grado extraordinario de grandeza en fuerza ó extension; esto es lo que hay de objetivo en él. El resto es creacion subjetiva de nuestra mente, debida á una apariencia que nos engaña. Demostrando esta afirmacion, comprenderemos mejor la íntima relacion de lo sublime con lo bello, que ántes no pudimos esclarecer completamente.

Es de notar, con efecto, que la oposicion perturbadora en que descansa lo sublime, puede revestir formas diferentes, que originan grados distintos de emocion.

La grandeza incomparable que lo constituye puede consistir igualmente en la extension ó magnitud del objeto y en la cantidad ó intensidad de la fuerza desplegada (sublime de extension ó *matemático* y de fuerza ó *dinámico*); así como la perturbacion, el desequilibrio puede originarse en el objeto mismo entre sus varios elementos (entre su forma y su fuerza), ó fuera de él, esto es, por el contraste entre la grandeza del objeto y la pequeñez de su posible representacion en nuestro espíritu. En la emocion dominarán, segun estos diversos casos, el terror, el asombro ó el abatimiento.

Hay que tener en cuenta tambien que lo sublime aparece, en ocasiones, como permanente en el objeto ó como accidental y transitorio, á la manera de lo cómico, esto es, como propiedad ó como estado. El espacio celeste, el Océano en calma, las grandes montañas son ejemplos de lo que puede llamarse *sublime permanente*; la tempestad, el huracan, las erupciones volcánicas lo son de *sublime*

*transitorio*. En lo sublime permanente no hay oposicion ni lucha; el desórden se produce por el desequilibrio entre la cantidad de materia ó de fuerza y su manifestacion formal, ó mejor aún, entre el objeto y su representacion. En lo sublime transitorio el desórden se origina de la oposicion y lucha entre diversos elementos, que á veces suele darse en un objeto sólo, y otras en un conjunto de objetos que, referidos á cierta unidad, causan en el alma una impresion única y total (1).

En lo sublime cuantitativo ó de extension (*matemático*, que decia Kant), que tambien pudiera llamarse sublime *estático ó en reposo*, la emocion no es penosa como en el otro género de sublime, y sólo la caracteriza un inmenso asombro y cierto anonadamiento del ánimo ante tanta grandeza. Aunque en este género de sublime aparece tambien la fuerza (reflejada en la extension ó cantidad), como quiera que se manifiesta en reposo, no produce el choque y la lucha violenta propios del otro sublime, y la falta de armonía del objeto es más bien carencia de forma concreta y limitada en que la fuerza cuantitativa se exprese.

Pero semejante carencia no tiene realidad fuera de nosotros; en el mundo real no hay fuerza que no se manifieste en forma adecuada. Lo que sucede aquí, es que nuestra limitada comprension no alcanza á abarcar toda la forma del objeto que nos aparece como indefinida, y en este caso refe-

---

(1) Lo que aquí llamamos sublime permanente es, en realidad, lo grandioso en su grado máximo, y es la acepcion más comun y corriente de lo sublime. Lo sublime transitorio es el que definen algunos estéticos como predominio de la esencia sobre la forma, como manifestacion de lo infinito en la realidad finita, ó como oposicion y lucha entre dos infinitivos relativos. Todas estas deficiones pecan por conceder á lo sublime un grado de objetividad de que realmente carece y por suponer cosas contrarias á la realidad. Con efecto; aparte de que la esencia de los objetos nos es desconocida, y en tal sentido no podemos saber si prepondera ó no sobre la forma, en la realidad no cabe suponer estos desequilibrios; pues la naturaleza se somete á leyes inflexibles que no los consienten, por lo cual tales desórdenes son meras apariencias. En cuanto á los infinitos relativos, basta estar al corriente del tecnicismo filosófico para comprender que semejante calificativo implica contradiccion, pues lo infinito y lo relativo son nociones que se excluyen necesariamente.

rimos á aquel una oposicion entre su esencia y su forma manifestativa, que sólo existe realmente entre el objeto y su representacion en nuestro espíritu; ó lo que es lo mismo, trasformamos en oposicion real en el objeto, lo que es impotencia de nuestra facultad de representacion.

Lo sublime de fuerza ó *dinámico* no es permanente, es decir, no reside en la naturaleza del objeto, sino en sus estados transitorios. La fuerza en reposo constituye más bien lo sublime matemático que lo dinámico; la fuerza en accion y movimiento engendra lo sublime propiamente llamado así; de donde se infiere que lo sublime matemático y el dinámico no son más que aspectos distintos de una misma cosa.

En lo sublime dinámico el desórden se produce por una lucha de elementos que rompe la armonía de la forma, ó por el desarrollo de una fuerza extraordinaria, que tambien la rompe; observándose que en muchos casos este género de sublime no reside en un sólo objeto, sino en un conjunto, cuya relacion armónica aparece quebrantada por la oposicion de los elementos que lo constituyen. En este género de sublime se observa lo mismo que en el anterior. Cierto que, cuando es debido á una lucha de elementos reales (de las olas del mar con el viento en una tempestad, por ejemplo), el desórden tiene algo de objetivo; pero aparte de que en la naturaleza todo desórden es aparente, pues está sometido á ley, y es manifestacion, por tanto, de un órden general á cuya realizacion contribuye,—tampoco existe en este caso oposicion real de esencias y formas, sino oposicion entre el objeto y su representacion en nuestra inteligencia, que no acierta á medir el grado de fuerza desarrollada, ni á encerrarla en adecuada representacion, ni alcanza á reducir á verdadero órden el aparente desórden que contempla.

Todas las manifestaciones de lo sublime contienen, pues, un elemento objetivo: el desarrollo de una grandeza extraordinaria, matemática ó dinámica; pero la desarmonía, el desórden que ofrecen, no tienen realidad fuera de nosotros ni son otra cosa que el fruto de una limitacion de nuestras facultades conceptivas y representativas, que atribuimos al objeto.



Así se comprende cómo lo sublime puede causar emoción estética, careciendo, al parecer, de una cualidad de lo bello. Lo sublime es, por consiguiente, *un grado máximo de belleza, en que predomina la grandeza sobre la armonía hasta el punto de producir un aparente desorden*, ó en términos más breves, es *una belleza que no puede ser objeto de una exacta representación en nuestra mente*. También es posible explicar ahora el carácter especial de la emoción que lo sublime causa, la cual no es otra cosa que la misma emoción estética, alterada por un sentimiento de asombro, de terror ó de abatimiento, debido á la grandeza real del objeto, y más todavía, á nuestra impotencia para representárnoslo adecuadamente.

Lo sublime aparece en el espíritu como en la naturaleza. A lo sublime material se aplica principalmente la división en matemático y dinámico, á que antes nos hemos referido; pero también puede aplicarse por traslación á lo sublime intelectual y moral. La grandeza extraordinaria de una concepción intelectual puede considerarse como un sublime de extensión ó de fuerza, según la caractericen lo vasto ó lo profundo del pensamiento. Pero donde más se manifiesta lo sublime espiritual es en la actividad humana, en la lucha de las pasiones y de los sentimientos, en la oposición entre los diferentes móviles á que puede obedecer la voluntad. En la terrible y dramática lucha de las pasiones entre sí ó entre las pasiones y la ley moral; en el choque y conflicto de los afectos ó de los deberes, puede manifestarse lo sublime dinámico con caracteres análogos á los que la naturaleza ofrece. En tales casos puede aparecer quebrantada la armonía de la vida y desarrollada una fuerza tal de pasión ó de voluntad, que apenas sea concebible ni representable.

En lo sublime espiritual, como en el natural, la perturbación de la forma bella es también aparente y subjetiva. Es más; la belleza de la vida espiritual aumenta en excelencia cuando en ella aparece lo sublime moral, pues nada hay más bello que el triunfo de la ley moral sobre las pasiones. Cuando el héroe ó el mártir sacrifican á una noble idea, á

un puro sentimiento ó á la ley imperiosa del deber, sus más caros afectos y sus más vitales intereses, y áun su propia vida, la aparente perturbacion de la armonía de su vida se resuelve en una armonía más verdadera, cual es la que nace del triunfo del bien. Pero á los ojos del contemplador, la accion aparece perturbadora y engendra el desórden propio de lo sublime.

La abnegacion y el sacrificio en todas sus formas son las más altas é importantes manifestaciones de lo sublime moral; el heroismo y el martirio constituyen tambien su mayor grado de excelencia. Pero al lado de estos grandiosos ejemplos de sublimidad, pueden reconocerse otros en todos esos terribles conflictos de la vida á que se da el nombre de *trágicos*, y que juegan papel tan importante en la poesia dramática. Donde quiera que la voluntad ó la pasion se desarrollan con fuerza suficiente para perturbar la normalidad de la vida, puede aparecer lo sublime, siempre con el carácter de sublime transitorio, y bajo la condicion de que el acto moral tenga la grandeza necesaria para llegar á la sublimidad.

## 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.

Conocidos el carácter y la naturaleza de lo bello y expuestos sus diferentes grados, debemos ahora examinar las diversas manifestaciones de la belleza que nos ofrece la realidad, entendiendo por tal el mundo que nos rodea, y que experimentalmente conocemos por medio de la observacion externa é interna (1). A este género de belleza apellidamos

---

(1) No quiere decir esto que excluyamos de la realidad lo que trasciende de la esfera de la experiencia, sino que para nosotros la realidad estética se limita á lo que experimentalmente conocemos, porque sólo

*natural* para distinguirla de aquella otra que es obra de la actividad humana (belleza artística), y que, por tanto, no es producto de la naturaleza (1).

Para proceder al estudio de la belleza natural, consideraremos dividida la realidad en dos órdenes de objetos, á saber: objetos *físicos, naturales ó sensibles*, que percibimos por medio de los sentidos (observacion externa), y objetos *espirituales* que no percibimos por medio de los sentidos, sino por el sentido íntimo ó conciencia en nosotros mismos (observacion interna), y por la observacion exterior, unida á la analogía, en otros séres. Reuniendo bajo el nombre de *Naturaleza* todos los objetos físicos, y bajo el de *Espiritu* todos los espirituales, podremos establecer dos órdenes de belleza natural, que examinaremos sucesivamente.

Lo que se llama naturaleza (el mundo de los objetos físicos ó sensibles) puede dividirse en dos grandes reinos: el *inorgánico ó preorgánico* y el *orgánico*, comprendiendo en el primero los cuerpos celestes y las sustancias minerales que existen en el planeta que habitamos, y en el segundo los vegetales y los animales (2).

Los objetos físicos ofrecen dos clases de bellezas distin-

en ello cabe la forma sensible en que se manifiesta la belleza, y tambien porque su estudio es el único que á nuestro propósito interesa. Por esta razon no nos ocuparemos aquí de la belleza de Dios y de los demás séres sobrenaturales, cuyo exámen corresponde de derecho á la Estética teológica. Ciertamente que la belleza de éstos seres puede ser fuente de inspiracion para el Arte; pero es á condicion de revestirlos de las formas propias de los séres finitos (en cuyo caso les es aplicable todo lo que se diga acerca de éstos) ó de limitarse á cantar los sentimientos que inspiran. La pura esencia de la Divinidad no es susceptible de representacion artística, y esta razon, unida á nuestro propósito de no confundir la ciencia con la fe, basta para que en este lugar prescindamos de su estudio.

(1) Usamos aquí la palabra *naturaleza* en oposicion á la de *arte*, sin desconocer que la obra artística es tambien natural, como producto de la naturaleza humana, realizado por medios y en formas naturales; pero lo que aquí queremos distinguir es la produccion libre de lo bello, debida á nuestra actividad, de la produccion debida á causas naturales exteriores á nosotros.

(2) Incluimos entre estos á los hombres que, bajo el aspecto físico, forman parte del reino animal, como lo reconocen todos los naturalistas, sean cuales fueren sus opiniones filosóficas.

tas, á saber: la belleza *óptica* ó *visible* y la *acústica*. La primera reside en las formas y movimientos exteriores de los objetos; la segunda en los sonidos que producen algunos de ellos.

La belleza acústica no es permanente en los objetos, y se distingue principalmente por la armonía. Su elemento expresivo varía mucho, según los casos, teniendo unas veces verdadero valor objetivo (el canto en que expresan las aves sus sensaciones), y otras un valor subjetivo, fundado en supuestas analogías, y, sobre todo, en el efecto que los sonidos causan en nuestro ánimo (1).

La *altura*, *intensidad* ó *vigor*, y *timbre* ó *pureza* del sonido; el *ritmo* ó movimiento ordenado de éste; la *melodía* ó acuerdo de sonidos sucesivos; la *armonía* ó acuerdo de sonidos simultáneos, constituyen los elementos fundamentales de la belleza acústica en la naturaleza como en el Arte.

En los objetos físicos, considerados bajo el punto de vista de sus cualidades visibles (belleza óptica), hay que examinar la forma y el movimiento. El movimiento no aparece más que en ciertos seres (los que se mueven por sí mismos y los que pueden ser movidos), y ofrece como cualidades estéticas la *facilidad* y *ligereza* ó la *grandeza* y *majestad*, así como su *regularidad rítmica*. Ejemplo de lo primero puede ser el vuelo de una golondrina, de lo segundo el de un águila, y de lo tercero la marcha de un caballo. El movimiento, como el sonido, puede tener un valor expresivo real ó subjetivo. Los seres inteligentes pueden reflejar en él estados de su ánimo, en cuyo caso el movimiento será realmente expresivo; pero también su expresión puede ser un concepto arbitrario de nuestro espíritu, como sucede cuando consideramos melancólico el movimiento de las hojas arrebatadas por el viento.

---

(1) Así nos parece melancólico el ruido de las hojas que caen ó el de una fuente en medio de un campo ó jardín, y suave y tierno el murmullo de la brisa, por las relaciones que establecemos entre estos sonidos y ciertos estados de nuestro ánimo ó sucesos de nuestra vida, con lo cual es damos un valor expresivo que no tienen.

En la forma de los objetos físicos hay que considerar la *armonía*, la *expresion* y la *grandeza*. La armonía se manifiesta en la *proporción* (relacion de dimensiones de las partes); el *orden* (colocacion conveniente y correspondencia de las partes); la *regularidad* (sujeccion de las partes á una ley rítmica), y la *simetría* (igualdad de partes opuestas y correspondientes á la vez). La expresion se significa en la cantidad de fuerza ó d vida que manifiesta la forma del objeto, en los estados interiores de éste (cuando es vivo é inteligente) reflejados en su forma, en la manifestacion del carácter peculiar del género á que pertenece y de los caracteres individuales que le son propios, etc. Por último, la grandeza se revela en el *tamaño* del objeto y tambien en la cantidad de fuerza en él desplegada.

En los objetos físicos hay que considerar tambien el *color*, como excelencia de su forma, que les da riqueza, expresion y armonía. El color es *simple* ó *compuesto*; en el primer caso, su belleza reside principalmente en su *pureza é intensidad*; en el segundo, en la *riqueza, variedad y concordancia* ó *agradable conjunto* de los colores simples que lo componen. El color tiene cierto valor expresivo que proviene de nuestra imaginacion, y que se funda en ciertas analogías. Así, consideramos triste al color negro, porque es el de la noche, el del sepulcro, etc. Este valor expresivo tiene cierto fundamento real en el hecho de que los colores producen determinados efectos en nuestro ánimo, entristeciéndonos unos, alegrándonos otros, etc.

De lo expuesto resulta, que hay en la apreciacion de la belleza física mucho de subjetivo. Nuestra imaginacion propende, con efecto, á dar á los objetos físicos un valor expresivo que no suelen tener, atribuyéndoles cualidades propias del espíritu, y buscando nnmerosas analogías entre lo físico y lo espiritual. Los casos que hemos citado y otros infinitos que pudiéramos citar, dan claro testimonio de la verdad de esta afirmacion. Por igual procedimiento solemos aplicar á lo espiritual las cualidades de lo físico, y así como hablamos de la tristura del color negro, de lo risueño de un arroyo, hablamos tambien del vigor del sentimiento, de la

claridad de la idea, etc. Esta continua traslacion de lo espiritual á lo físico, y vice-versa, es el fundamento de una gran parte de nuestras apreciaciones estéticas, y merced á ella solemos dar á la naturaleza material un valor expresivo que no tiene, y hasta un grado de belleza de que en ocasiones carece en realidad.

La belleza de los objetos físicos reside, no sólo en cada uno de ellos, sino en su conjunto, y nace en tal caso, de la armonía que éste presenta por la conveniencia de unos objetos con otros, los bellos contrastes que pueden ofrecer, la combinacion de colores y tamaños, etc. En estas bellezas de conjunto, hay tambien un elemento subjetivo, debido al efecto que causan en el ánimo; así se dice de los paisajes que son ruisueños, del cielo estrellado que es majestuoso, de un país iluminado por la luna que es melancólico.

Si nos fijamos ahora en el respectivo valor estético de los diferentes órdenes de objetos físicos, fácilmente notaremos que el grado que ocupan en la escala de la belleza, no siempre corresponde al que ocupan en la de la perfeccion, lo cual es una prueba más de la distincion que hay entre ambas ideas.

Débase esto á que, para calificar el grado de perfeccion de tales objetos, se tienen en cuenta consideraciones muy ajenas á la Estética (la complicacion de su estructura interna, la utilidad que reportan, etc.), y se atiende muy poco á la excelencia de su forma externa. Así, por ejemplo, considéranse como animales superiores los monos, los elefantes y otros que ninguna belleza poseen, porque se consideran como perfecciones la complicacion de sus órganos y funciones y el desarrollo de su inteligencia, al paso que se reputan inferiores á éstos otros animales, que en la escala de la belleza ocupan un puesto mucho más elevado, como la mayor parte de las aves, muchos insectos y moluscos, etc.

Considerando dividido el mundo inorgánico ó preorgánico en dos reinos: el *sideral*, que comprende los cuerpos celestes, y el *mineral*, que comprende las sustancias y cuer-

pos inorgánicos que existen en la tierra, hallamos que los objetos pertenecientes al primero ofrecen como cualidades estéticas la regularidad y grandeza de sus formas, la luz que despiden, y el orden concertado y majestuoso de sus movimientos, en todo lo cual hallamos los caracteres propios de la belleza. Pero la belleza de éstos objetos reside más en su conjunto que en cada uno de ellos por separado, y llega hasta lo sublime, como se observa en el firmamento estrellado y en el espacio ocupado por la atmósfera. Contribuyen también á aumentar el valor estético de estos cuerpos ciertas ideas morales que á ellos mismos referimos, como la melancolía atribuida á la luna, la majestad del sol, etc.

Los grandes fenómenos de la naturaleza (tempestades, huracanes, erupciones volcánicas, cataratas), son también bellos, y aún sublimes, y se distinguen, ante todo, por la cantidad de fuerza que en ellos se despliega.

El planeta que habitamos nos presenta también numerosas bellezas en los elementos que lo componen y en los accidentes de su superficie. El mar, sereno ó tempestuoso, las montañas, los valles, ofrecen multitud de bellezas, casi todas de conjunto, que no pocas veces llegan á la sublimidad. Las grandes agrupaciones de minerales (rocas) también son bellas ó sublimes, según los casos, principalmente consideradas en conjunto.

Los cuerpos minerales, en su mayoría, no son bellos. Los que merecen el nombre de tales ofrecen como cualidades estéticas la regularidad de sus formas (cristalizaciones de carácter geométrico), el brillo, pureza, riqueza y armónica combinación de sus colores (mármoles, jaspes, metales, piedras preciosas), y los agradables juegos de luz que algunos presentan (piedras preciosas, señaladamente el diamante). En muchos de estos cuerpos la belleza es debida al Arte tanto como á la naturaleza (como en las piedras finas talladas artísticamente), ó á la circunstancia de servir para adorno de los hombres.

Al aparecer la vida en el mundo orgánico, al nacer en él el organismo y la armonía, crecen también los grados de la belleza natural. La variedad de órganos y funciones en la

planta, la vida que en ella se muestra, la animacion que su presencia da á la naturaleza inorgánica, revelan un mundo de belleza superior. La planta es bella, no sólo por la armonía que puedan ofrecer sus formas, sino porque es un sér viviente, en el cual se manifiesta, por tanto, un grado de riqueza y variedad de formas y funciones, y una fuerza tan poderosa, que no admite comparacion con la que presentan los séres inorgánicos.

La belleza y gallardía de las formas, la simétrica distribucion de las partes (ramas, hojas, pétalos de la flor), la riqueza de los colores, constituyen otras tantas cualidades estéticas de la planta, cualidades que se manifiestan, sobre todo, en el conjunto de plantas diversas, armónica y concertadamente combinadas (bosques, florestas, jardines). Combinase, además, la belleza vegetal con la inorgánica, constituyendo la belleza de los paisajes.

En las plantas se observa lo que ántes hemos dicho, á saber: que no siempre las superiores en la escala natural lo son tambien en la belleza. El botánico y el artista consideran de muy diverso modo las plantas, y no pocas veces las que admira el primero son menospreciadas por el segundo, y vice-versa.

El reino animal constituye uno de los grados más altos de la belleza natural; pero hay que advertir que en él se unen los elementos espirituales á los físicos, siendo, por tanto, su belleza, no puramente física, sino psico-física ó espiritual y material á la vez. El movimiento libre, la expresion de la fisonomía ó de las actitudes del cuerpo, los hechos voluntarios, y otras circunstancias análogas que influyen no poco en el valor de la belleza de éstos séres, débense á la aparicion del espíritu en ellos, y son en rigor manifestaciones de la belleza espiritual.

Limitándonos á los elementos físicos de la belleza de los animales (y prescindiendo de las excelencias de su organizacion interna, que mientras no se revelen en su forma, no constituyen belleza), hallamos en ellos las mismas excelencias que en la planta, aumentadas con el movimiento libre, y las diversas expresiones que ofrece el animal segun el es-



tado de su ánimo. La elegancia, regularidad y gracia de las formas, los colores que ostentan, la viveza ó majestad de los movimientos, el vuelo en ciertas especies, la voz en otras son elementos que contribuyen á la belleza de los animales. Tambien ofrecen estos seres bellezas de conjunto, pero más escasas y ménos importantes que en los anteriores. Es de observar asimismo que en los animales no se manifiesta lo sublime; en cambio aparece lo cómico, pero debido á la actividad espiritual del animal.

La observacion anteriormente hecha de que en los seres naturales el grado de belleza no coincide con el de perfeccion, se aplica con especialidad al reino animal. Los órdenes inferiores de éste suelen aventajar en belleza á los superiores. Multitud de zoófitos y equinodermios, la mayoría de los moluscos y gran número de articulados ofrecen formas más elegantes y regulares, colores más brillantes y vivos que muchos animales vertebrados, colocados muy por cima de aquellos en la escala zoológica; y aún dentro de los vertebrados, superan en belleza las aves á la mayor parte de los mamíferos, y entre éstos los que se reputan como más superiores (los monos, por ejemplo), son inferiores en belleza á otros que ocupan en la escala lugar muy bajo.

El hombre, físicamente considerado, constituye el grado superior de la belleza animal, no solo por la proporcion admirable de sus formas, y la variedad, riqueza, agilidad y gracia de sus actitudes y movimientos, sino por la movilidad y expresion de fisonomía, que tan vivamente retrata el estado de su alma.

En la belleza física humana hay que considerar la oposicion de sexos y la variedad de razas. La primera se observa en casi todos los animales; pero en el hombre, la distincion sexual es quizá más profunda que en ninguno de aquellos. Por regla general, el varon aventaja á la mujer en la proporcion y majestad de las formas, distinguiéndose en cambio aquella por la gracia y delicadeza de las suyas. Con respecto á las razas, obsérvase en ellas una escala gradual de belleza, caracterizada principalmente por el color de la piel y del cabello y la regularidad de las facciones, y en la cual se ad-

vierle una ascension creciente desde formas que confinan con las de los animales irracionales (razas negras) hasta el bello tipo de las razas blancas superiores (indo-europeas y semíticas). Dentro de éstas razas hay variedad de sub-razas distintas, y de tipos nacionales, provinciales y aún locales, notablemente diversos bajo el aspecto estético.

La belleza de los objetos espirituales ofrece los mismos caracteres fundamentales que la de los físicos; pero estos caracteres varían por no manifestarse en formas que afecten inmediatamente á los sentidos. De aquí que los términos con que se designan las cualidades y elementos de la belleza física, se hayan de emplear con muy distinto valor al aplicarse á la espiritual, pues ni la forma de ésta es lo mismo que la de aquella, ni tampoco la armonía, el orden, la regularidad, etc., toda vez que términos semejantes sólo pueden aplicarse con un valor metafórico á fenómenos que no se dan en el espacio ni afectan á los sentidos.

Toda belleza espiritual se refiere necesariamente al pensamiento, al sentimiento ó á la voluntad en cuanto se manifiestan en hechos, esto es, en cuanto son actividades del espíritu. Estas facultades, abstractamente consideradas, no son bellas ni feas, y sólo parecen tales cuando están en ejercicio: la belleza del espíritu reside, pues, en su actividad en cuanto se traduce en hechos, ó lo que es igual, se refiere siempre á la vida de los seres dotados de facultades psíquicas.

La fuerza, manifestada en extension é intensidad, es uno de los principales elementos de la belleza espiritual. Por eso son bellos los pensamientos profundos, los sentimientos poderosos y fuertes y la voluntad inquebrantable y firme.

La belleza del espíritu reside, ó en la forma y direccion de la actividad, ó en los productos de ésta. En este último sentido hablamos cuando decimos que son bellas ciertas verdades de la ciencia, ciertos conceptos ó ideas puras de la razon ó del entendimiento, que no son, en suma, sino productos ó actos de éstas facultades, cuya belleza reside no pocas veces en la forma dada por el espíritu á la verdad descubierta (el binomio de Newton, por ejemplo), ó á la idea contemplada (en cuanto se representa en una imágen).

La belleza espiritual comprende dos grados: belleza del *espíritu animal* y belleza del *espíritu humano*. La primera es inferior á la segunda, porque la libertad del espíritu animal es puramente sensible y su inteligencia también, careciendo además de razón y de conciencia moral. Esta belleza puede ser intelectual ó sensible, pero moral, porque el animal no tiene moralidad (1).

La belleza del espíritu humano es intelectual, sensible y moral. La inteligencia es bella como actividad en su libre dirección y en la formación del conocimiento, es decir, en cuanto se manifiesta en profundos pensamientos y elevadas ideas.

La fuerza creadora en la fantasía, el discernimiento agudo y la penetración en el entendimiento, la clara intuición en la razón, al traducirse en los hechos que pueden llamarse intelectuales, constituyen los elementos estéticos de la facultad á que nos referimos.

Pero donde mejor se muestra la belleza espiritual es en la vida del sentimiento y de la voluntad, esto es, en las determinaciones de estas facultades. En los afectos del corazón, en el amor, en la bondad, en el valor, en la abnegación, es donde reside el más alto grado de belleza espiritual y el que más altas inspiraciones ofrece al Arte. No es menor la perfección estética de la voluntad cuando realiza el bien por puros y nobles motivos, ó cuando, puesta al servicio de una elevada idea y unida á fervoroso sentimiento, engendra esos actos, no ya bellos, sino sublimes, que se llaman heroicos. Cuando la belleza del sentimiento y la de la voluntad se unen en un sólo hecho, se encuentra realizado el grado más alto de la belleza espiritual. La heroica abnegación de los mártires, los rasgos sublimes que el amor ofrece en todas las edades, son manifestaciones altísimas de este

---

(1) La belleza del espíritu animal se manifiesta principalmente en sus afectos y pasiones. Así, son bellos el amor de las tórtolas, la fidelidad del perro, los cuidados materiales que prodigan los animales á sus hijuelos, el arrojado valor de algunos de ellos. Pero también lo es la inteligencia de que dan muestras en repetidos actos de su vida.

género de belleza que aventaja á las más excelentes que la naturaleza nos presenta.

Como lo psicológico y lo físico están en el hombre íntimamente unidos, en rigor no puede decirse que en este mundo exista la belleza espiritual pura (1), por lo cual la division que hemos hecho tiene algo de abstracta. Cabe, sin embargo, que la belleza corporal y la espiritual estén separadas realmente; pero la belleza espiritual no se manifiesta sin alguna forma sensible y corpórea (2).

Cuando la belleza espiritual y la corporal ó física se unen en un mismo objeto, se origina una belleza compuesta, que es el más alto grado de la belleza humana (*mens sana in corpore sano*).

La belleza espiritual puede ser de conjunto, como la física, naciendo en tal caso de la oposicion ó de la concordancia de caractéres, afectos, ideas y voluntades. Esta oposicion ó concordancia pueden producir un efecto estéticos á la manera que un conjunto de objetos físicos.

La lucha y oposicion entre personajes humanos, realizada en formas bellas, da lugar á un género especial de belleza á que se llama *dramática*. No carecede ella en cierto modo, la misma naturaleza; pero el carácter peculiar de lo dramático es en realidad la lucha entre fuerzas inteligentes y libres, resuelta armónica ó inarmónicamente, en cuyo último caso la belleza dramática produce los efectos de lo sublime y recibe el nombre de trágica. Toda la vida humana, tanto la de los individuos como la de las colectividades, ofrece á cada paso este género de belleza, que constituye el encanto y atractivo propios de la Historia.

Por último, considerando reunidos en un solo conjunto todos los aspectos de la realidad (naturaleza material como la espiritual), y reconociendo la cantidad inmensa de

---

(1) Decimos esto, porque aquí no nos ocupamos de espíritus sobrenaturales, cuya belleza no es conocida por el hombre, y porque el espíritu puro no aparece nunca en el mundo que habitamos.

(2) Tanto es así, que las mismas ideas sólo parecen bellas cuando son representadas sensiblemente en la fantasía ó manifestadas por medios exteriores, como la palabra.

fuerza y de vida, de materia y de inteligencia que en el universo entero se revela en armónica y grandiosa forma, hallaremos una belleza total, que abraza en conjunto todo cuanto existe, y que es la belleza del Universo ó del Cosmos, grado supremo de belleza á que podemos llegar dentro de la experiencia. Las grandes leyes mecánicas, físicas y químicas del mundo material, las del mundo moral ó espiritual, los fenómenos generalísimos que ofrecen, el primero en lo que se llama la vida universal de la materia, el segundo en la historia: tales son los elementos de esta total belleza, que por la dificultad de encerrarse en forma adecuada podría calificarse de sublime, si no fuera porque en su vasta y grandiosa armonía no se advierte el desórden que á lo sublime caracteriza.

Recorrido de ésta suerte á grandes rasgos el ancho campo de la belleza del mundo, queda terminado el estudio objetivo de la belleza, y fáltanos solamente, para completar este trabajo, examinar los efectos de lo bello en el espíritu del hombre, y ocuparnos en el estudio de la belleza debida á la actividad humana, esto es, de la belleza artística, lo cual será objeto de las lecciones siguientes.

## LECCION IX.

Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre.—Juicio y sentimiento de lo bello.—Caractéres de la emocion estética.—Idea de lo bello.—La belleza ideal.—Intervencion del entendimiento y la fantasía en su produccion.

Todo objeto bello contemplado por el hombre (1) afecta primera é inmediatamente á su sensibilidad, cualquiera que

---

(1) No nos ocupamos en esta leccion de los efectos que causa lo sublime, porque habiendo expuesto ya lo que hay de peculiar y característico en ellos, puede aplicarse á lo sublime cuanto aquí decimos de lo bello.

sea el género á que pertenezca (1). Esta impresion sensible, transmitida al espíritu, produce una emocion ó sentimiento, á que luego sigue un juicio, mediante el cual afirmamos que el objeto es bello. Si queremos analizar las causas de la emocion sentida, esto es, saber qué cualidades especiales hay en el objeto que producen tal emocion, y una vez descubiertas y observadas en varios objetos las reunimos en un concepto ó nocion, habremos formado la idea de lo bello (lo que propiamente se llama belleza), esto es, el concepto ó representacion racional de las cualidades que constituyen lo bello.

Que la sensacion fisica y emocion preceden al juicio en la percepcion y apreciacion de lo bello es indudable, pues no decimos que el objeto es bello sino porque nos ha causado la emocion que llamamos estética. Pero por razon del hábito, la emocion ó sentimiento y el juicio casi se confunden en un momento indivisible, y el acto de sentir lo bello y de calificarlo parecen simultáneos, aunque en realidad sean sucesivos. Sensacion, emocion ó sentimiento, juicio; tales son, en su orden de manifestacion, los elementos que constituyen la impresion estética.

La sensacion y el sentimiento de lo bello no pueden confundirse, por más que coincidan en repetidas ocasiones. Sin entrar aquí en consideraciones metafísicas y biológicas acerca de la naturaleza y relacion de lo físico y lo psicológico, y sin desconocer tampoco la íntima y constante relacion que entre ambos existe, podemos afirmar, sin embargo, que la emocion estética, aunque motivada ú ocasionada siempre por la sensacion, ni se confunde con ésta, ni por ella es causada en muchos casos. En las bellezas del orden espiritual, esto es innegable; una bella accion, un pensamiento bello, ningun placer causan en el ojo que contempla la primera, ni en el oido que escucha la emision del segun-

---

(1) Con efecto; los mismos objetos espirituales sólo producen emocion estética en cuanto se revisten de formas sensibles, esto es, se traducen en hechos; y en cuanto á la belleza que pueda contemplarse dentro de nosotros mismos, no se considera incluida en la belleza objetiva y exterior, ni tampoco es percibida sino en cuanto se produce sensiblemente, esto es, en cuanto afecta á nuestro sentido íntimo.

do. El ojo y el oído son en ambos casos ocasión y condición necesarias para que la emoción estética se produzca, pero no la causan. Ninguna relación de conveniencia ó agrado puede hallar la fisiología entre estos sentidos y aquellos objetos.

Aun en los mismos objetos físicos, esta distinción es evidente. La impresión agradable que la música causa en el sentido del oído, jamás se confunde con la emoción que produce en el ánimo, por más que ésta, en general, no se produzca si el oído no encuentra agrado en los sonidos que lo hieren. La vibración sonora determina en este caso una impresión grata en el sentido; pero esta impresión no es más que la ocasión para que se produzca el sentimiento estético.

De igual manera los colores producen una impresión agradable en el sentido de la vista, pero que no se confunde con la emoción estética causada por el objeto en que se hallan (1).

La emoción estética no es, pues, el agrado sensual, ni es causada, sino motivada, por los sentidos. Cuando el objeto bello es percibido por estos, el espíritu goza y se recrea con la contemplación de perfecciones y excelencias del objeto que los sentidos perciben, pero no siempre estiman, y que en realidad residen, no en las simples impresiones sensibles, sino en la combinación que de éstas hacemos para formar la representación ó imagen del objeto.

Así, cuando oímos una pieza de música, no son las vibraciones sonoras las que inmediatamente causan la emoción estética, sino el ritmo y armonía que en ellas percibimos,

---

(1) La experiencia ofrece pruebas repetidas de lo que aquí decimos. En primer lugar, los sentidos gozan en la contemplación de objetos que no producen la emoción estética; así, los ojos gozan con la luz y los colores, sin que aquella ni estos causen emoción estética. En segundo, muchas veces un mismo objeto despierta en nosotros dicha emoción y al mismo tiempo desagrade á los sentidos. Por ejemplo, nuestro espíritu puede gozar oyendo una hermosa pieza de música, ejecutada con un instrumento desafinado que destroce nuestro tímpano; en cambio el oído puede deleitarse escuchando acordes que nada digan al alma.

los sentimientos que expresan, etc., todo lo cual es obra de la actividad de nuestro espíritu aplicada á la interpretacion y apreciacion de las vibraciones. Y si contemplamos un objeto que perciben nuestros ojos (por ejemplo, una flor), donde la belleza aparece, no es en el conjunto de impresiones sensibles que los nervios ópticos nos transmiten, sino en la imágen que formamos, componiendo, asociando y combinando estas impresiones. El placer que experimentan los ojos al ver un objeto, se reduce al grado de intensidad y claridad de la vibracion luminosa, ó á la calidad y combinacion de colores; como el placer del oido se debe al número, intensidad, etc., de las vibraciones; pero tales placeres son muy distintos de los que en el alma despiertan los objetos vistos ó los sonidos escuchados.

La imágen interna (ideal) del objeto, producida mediante la impresion causada por este en los sentidos, es, por tanto, la verdadera é inmediata causa de la emocion estética que segun esto tiene más de subjetiva y espiritual que de sensual y objetiva. Pero esta imágen varia segun el género de impresiones producidas por el objeto, lo cual nos asegura de que hay en la belleza un elemento real y objetivo, existente fuera de nosotros, por más que no podamos determinar con entera precision hasta dónde llegan en la emocion estética la accion de los elementos reales del objeto y la de nuestras propias facultades.

La emocion estética afecta juntamente á la inteligencia y á la sensibilidad, siendo, por regla general, la armonía del objeto la cualidad que más impresiona á la primera, y su vida y expresion las que causan placer á la segunda. La emocion intelectual y la sensible ó afectiva se producen simultáneamente y predominan segun la naturaleza del objeto. Así, las bellezas del órden intelectual, aquellas en que se revelan idea y pensamiento, afectan más á la inteligencia que las bellezas físicas, que principalmente impresionan á la sensibilidad.

La emocion estética, como todas las emociones, es indescriptible, y fuera vano empeño tratar de decir en qué consiste. Sólo cabe indicar que se compone de una mezcla de



admiration y de amor que nada tiene de impura ni de interesada.

No es el apetito de la posesion que suele caracterizar á otras emociones, ni se funda tampoco en nada interesado. Este desinterés, esta pureza, constituyen, como en otro lugar hemos dicho (Leoncio IV), su carácter predominante, y la distinguen de las emociones producidas por lo agradable, lo bueno y lo útil; pues ni se funda en una satisfaccion sensual, como la producida por lo primero, ni en la consideracion de conformidad con un fin, que nos interesa personalmente, como las engendradas por lo útil y lo bueno (1).

Por eso es desinteresada, pues los objetos buenos, útiles ó agradables son apreciados por la satisfaccion que reportan, por el servicio que pueden prestar, y el objeto bello lo es sin tales motivos y la emocion que produce no va necesariamente acompañada de deseo (2).

Como hemos dicho al formar el concepto de la belleza, la emocion estética se distingue tambien por no requerir ningun concepto prévio. El objeto bello nos impresiona sin necesidad de saber si conforma con tal fin ó tal ley, como lo bueno, ó si satisface una necesidad ó un placer, como lo útil ó lo agradable. Por eso la emocion estética no es consecuencia de un juicio, sino que se produce inmediatamente que el objeto es percibido.

Como ántes hemos dicho, á la emocion estética sigue el juicio estético, por el cual afirmamos, fundándonos en ella, que es bello el objeto contemplado. Este juicio es subjetivo, por tanto, y como fundado en una emocion puede doblgar-

---

(1) Pudiera objetarse á esto que la emocion producida por lo bueno moral no es interesada á la manera que la causada por lo útil. Es cierto; pero no por eso deja de ser interesada, en el mero hecho de que, como dice Kant, el bien es el objeto de la voluntad, y querer una cosa y hallar una satisfaccion en la existencia de esta cosa, es decir, interesarse por ella, es todo uno.

(2) Ciertamente es que un objeto bello puede ser deseado; pero este deseo, ó se debe á alguna utilidad que de él nos prometemos, y en tal caso no forma parte de la emocion estética, ó es hijo, no de un móvil egoísta y utilitario, sino del exceso de amor que sentimos por el objeto bello.

se á multitud de circunstancias personales y fortuitas. Por eso varía, segun la condicion, cultura, estado, etc., de los individuos, no obstante existir en todos la idea de lo bello.

La idea de lo bello, fundamento del juicio objetivo de lo bello, supone ya un proceso intelectual distinto de la emocion estética, y es debida á un análisis experimental.

Una tendencia ingénita á buscar las causas de todas sus emociones lleva al hombre á indagar qué cualidades de los objetos son las que producen la emocion estética, para lo cual no tiene otro medio que comparar los objetos que llama bellos, porque causan esta emocion, con los que no la causan, y ver qué cualidades poseen los primeros y faltan en los segundos. Hecho esto y reunidas estas cualidades por medio de la abstraccion y la generalizacion, se obtiene una nocion comun ó idea representativa de una cualidad general de los objetos, á que se llama *belleza*.

Esta idea ó nocion de lo bello sirve despues de tipo y criterio para juzgar el grado de la belleza de los objetos.

Dueño el hombre de la idea de lo bello y contemplándola en sí misma como idea pura y con abstraccion de los objetos en que le ve realizada, le es fácil concebir una belleza perfecta, un tipo ideal de lo bello, con arreglo al cual aprecia las bellezas reales. Para esto no necesita hacer otra cosa que separar mentalmente las cualidades bellas de los límites é imperfecciones que las acompañan, y reuniéndolas en una nocion comun, formar el tipo ideal de la belleza de cada orden de objetos, el cual, tal como es concebido, no se halla en la realidad, esto es, no se descubre en ningun objeto particular; pero los caracteres que lo constituyen existen distribuidos en todos los objetos. Este género de belleza, á que se llama *belleza ideal*, tiene, pues, una existencia meramente subjetiva, y puede definirse, diciendo con Arteaga, que es el arquetipo ó modelo mental de perfeccion que resulta en el espíritu del hombre despues de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos.

La belleza ideal no es sólo un concepto abstracto que se refiere á la belleza considerada en general, sino que se aplica á todos los géneros de la realidad.

Así, hay un tipo ideal de belleza humana, de belleza de cada reino natural, de cada especie, etc., y este tipo es el modelo á que el hombre trata de ajustarse cuando intenta, como despues veremos, producir nuevas bellezas.

La concepcion de la belleza ideal no es obra exclusiva del entendimiento, sino tambien de la fantasía. El procedimiento intelectual ántes expuesto, por medio del cual formamos la nocion de la belleza ideal, llega á ser rapidísimo, tanto por efecto del hábito, como por el auxilio que le prestan la intuicion ó percepcion sensible y la accion de la fantasía. Pero este procedimiento sólo alcanzaria á formar una nocion abstracta de la belleza perfecta, que no tendria valor práctico, si la imaginacion ó fantasía no se encargara de encarnar en formas ó imágenes sensibles los tipos concebidos.

Con efecto; formado por el entendimiento el tipo abstracto de belleza perfecta, á que ántes nos hemos referido, la fantasía, por medio de su poder creador, lo encarna en una imagen ó figura sensible, que, conformando en lo esencial con el objeto real á que corresponde, carece de las imperfecciones de éste, en cuanto es posible. Por ejemplo: reunidas por el entendimiento en una nocion comun todas las cualidades que constituyen la belleza de un caballo, la fantasía se representa la imagen de un animal de esta especie, que las reúne todas, careciendo de las imperfecciones que se advierten en los caballos que conocemos en la realidad, y esta imagen de un caballo perfecto, encarnacion ó forma sensible del tipo ideal concebido por el entendimiento, se convierte en modelo de belleza de este género de animales, y sirve de norma y criterio para apreciar la belleza de los caballos que realmente existen.

La belleza ideal es, pues, un producto del entendimiento y de la fantasía. Es un arquetipo de perfecta belleza representado en formas sensibles interiores, que sirve de criterio para juzgar las bellezas reales, y de modelo para producir la belleza artística, como veremos despues.

## 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.

Como hemos visto en la leccion anterior, el hombre, sirviéndose del entendimiento y la fantasía, puede concebir y representarse bellezas que fuera de él no tienen existencia real, imaginando los tipos perfectos de lo bello, que reciben el nombre de belleza ideal. Pero no se limita á esto la actividad creadora del espíritu humano, pues además de concebir estos tipos perfectos, reproduce fielmente en interiores representaciones subjetivas (imágenes) todos los objetos bellos que en la realidad contempla, y tambien produce y crea libremente objetos idénticos ó análogos á éstos, pero que no ha visto ni existen, ú objetos que, semejándose en lo esencial á los reales, se distinguen de ellos en multitud de circunstancias, y son, por lo tanto, arbitrarias y caprichosas concepciones de la mente.

La facultad del espíritu, encargada de esta funcion, á la vez reproductora y creadora, es la *imaginacion ó fantasía*, y su estudio tiene extraordinaria importancia en la Estética, como quiera que contribuye poderosamente, no sólo á la produccion de la belleza ideal, sino á la de la belleza artística.

La fantasía posee, en efecto, la maravillosa propiedad de formar imágenes de los objetos reales, con tales caracteres de verdad, que sus creaciones se confunden con las de la naturaleza. En el mundo interior y subjetivo que la fantasía crea, se producen las imágenes sensibles, segun las formas generales con que los objetos son producidos en la naturaleza: *espacio, tiempo y movimiento*. Pero es de advertir que en la fantasía se dan un espacio, tiempo y movimiento propios que no están en continuidad ni en relacion íntima con

el espacio, tiempo y movimiento naturales, si bien se someten á las mismas fundamentales leyes. Así nos representamos en la fantasía modos y formas de espacio, tiempo y movimiento que en la naturaleza no se hayan determinadamente, pero que están sometidos á las leyes generales de estas formas naturales. Muéstrase en esto que, aunque en la fantasía se unen y compenetran lo natural y lo espiritual, predomina siempre el elemento espiritual caracterizado por la libertad de sus creaciones y actos, á cuyo carácter de libertad se somete lo sensible representado fantásticamente, si bien no por esto son en absoluto y en lo esencial quebrantadas las leyes naturales.

Nótase, además, que en virtud de esta libertad del espíritu, no pocas veces son producidos los objetos en la fantasía de un modo arbitrario y sin la continuidad con que se dan en la naturaleza, produciéndose partes separadas del todo (bustos, troncos, cabezas sueltas), y partes de objetos diversos unidas entre sí caprichosamente (*mónstruos y quimeras*).

Esta misma libertad de la fantasía la permite (como indicamos en la lección anterior) representar los bellos objetos reales, exentos de las imperfecciones y límites que los acompañan, concibiendo así la belleza ideal; esto es, los tipos perfectos de lo bello, la belleza sin límite ni imperfección, no como es, sino como debiera ser.

De aquí se desprende que la fantasía puede ser reproductora ó creadora. Con efecto; limitase en ocasiones á representar fielmente los objetos reales que no están presentes á los sentidos (en lo cual se relaciona íntimamente con la memoria), siendo, en tal caso, simplemente reproductora. Pero otras veces se representa objetos que no han sido percibidos por los sentidos, y, por lo tanto, crea verdaderamente.

Esta creación fantástica puede ser de varios modos, á saber:

- 1.º La fantasía puede limitarse á representar un objeto enteramente igual á los que la realidad ofrece, pero que, como tal objeto individual y determinado, no ha sido percibido experimentalmente. Por ejemplo: cuando nos repre-

sentamos un perro, igual á todos los de su especie, pero que no es reproduccion de un perro determinado que hemos conocido.

2.º La fantasía puede representar todo género de combinaciones de objetos reales ó imaginarios, sin que en el primer caso correspondan dichas combinaciones á una realidad efectiva, aunque estén formadas á semejanza de las que se producen en la realidad. Cuando los objetos combinados no son reales, su combinacion se asemeja, sin embargo, á las que la realidad ofrece. Así, imagina la fantasía paisajes, sucesos de la vida humana, representaciones de mundos desconocidos, lugares de la vida de ultratumba, etc.

3.º La fantasía puede representar partes aisladas de los objetos reales que en el mundo no se presentan así (bustos, cabezas sueltas, etc.), combinaciones de objetos que en la realidad no se combinan (centauros, sirenas, dragones, sátiros, etc.), figuras tomadas de la realidad, pero alteradas en sus proporciones ó engalanadas con excelencias ó afeadas con imperfecciones que no poseen, pero que están tomadas de lo real (caricaturas en el primer caso, ángeles, amorcillos, en el segundo, demonios y furias infernales en el tercero).

4.º La fantasía puede representar objetos reales idealizados, ora porque aparezcan despojados de sus imperfecciones, ora por reunir en un sólo objeto excelencias y bellezas que sólo suelen hallarse esparcidas en varios, ora por dar mayor extension y proporciones á las que en realidad tenga, etcétera. Los tipos ideales y perfectos de belleza que conciben el escultor, el pintor, el poeta épico ó dramático y el novelista, son productos de este género de creacion, que es el más importante en el Arte.

5.º Por último, la fantasía puede representar en formas sensibles objetos ideales y abstractos (propiedades del alma, ideas puras, conceptos científicos, etc.), personificándolos en formas y figuras materiales que puedan significarlos por alguna razon de analogía ó semejanza. Ejemplos de esto son las figuras geométricas, los símbolos y alegorías, los geroglíficos, las figuras literarias ó tropos, etc. En tales casos, la fantasía recibe el nombre de *schemática*.

Esta acción reproductora y creadora de la fantasía se extiende á todos los órdenes de la realidad, y ejerce intervención poderosa en la vida entera; pero, circunscribiéndola aquí á lo que nos interesa, esto es, á la libre reproducción y creación de lo bello, hallamos que es autora de un verdadero mundo de belleza que podemos llamar *fantástica*, *subjetiva* ó *ideal*, y que sólo tiene realidad en nuestro espíritu. En este mundo vemos simplemente reproducida la belleza real, ó idealizada, esto es, libremente modificada y transformada, pero siempre dentro de ciertos límites. Con efecto; fijándonos en el análisis anterior, podemos observar que la acción de la fantasía se limita á crear combinaciones y modificaciones de formas, que pueden llegar á ser verdaderas formas nuevas; pero que de ahí no pasa, y siempre se somete á las leyes fundamentales de la realidad. En sus más libres y caprichosas producciones, la fantasía no hace más que suprimir ó aumentar ciertas cualidades en los objetos ó combinar partes diversas de los mismos, ó alterar y modificar sus formas. Así produce tipos ideales de lo bello ó de lo feo, por ejemplo, acumulando en un objeto imaginario excelencias ó deformidades; crea mónstruos reuniendo en una imagen partes de seres distintos (por ejemplo, las del caballo y del hombre en el centauro); pero nunca traspasa los límites infranqueables de la realidad, ni hace otra cosa que trabajar sobre los materiales que la experiencia le proporciona.

Pero como quiera que la belleza es pura forma, la fantasía puede verdaderamente crearla, y con efecto la crea. Hay, pues, una belleza creada por el hombre, distinta de la creada por la naturaleza, aunque relacionada con ella. ¿Cabe que esta relación sea tan íntima que la belleza ideal ó subjetiva llegue á ser real? ¿Puede la actividad humana salir de lo puramente interno y producir en el mundo real belleza objetiva? Hé aquí la cuestión que inmediatamente se nos ofrece, y que nos lleva al exámen de la belleza artística.

Para resolverla conviene tener en cuenta, no sólo la existencia de la facultad creadora que dejamos expuesta, sino un carácter especial de la emoción estética que aún no hemos

indicado y que se relaciona con dos tendencias ingénitas en hombre, que constituyen los fundamentos psicológicos é históricos del Arte bello. Aquel carácter es la fecundidad de la emoción estética; estas tendencias son el espíritu de imitación y el instinto social.

La emoción estética es fecunda, ó lo que es igual, despierta en el hombre un deseo irresistible de producir bellezas análogas á las que en la realidad contempla, deseo que es la expresión de la influencia de lo bello en la voluntad. Pero este deseo es debido, tanto á la emoción, como á una de las tendencias precitadas: el instinto de la imitación.

En este instinto, cuyo origen es de difícil explicación, y que hallamos en los hombres más incultos, en las razas más primitivas, en la infancia y aún en ciertos animales superiores (1), se encuentra el principal origen y fundamento de la actividad artística. Ese afán de imitarlo todo, de reproducir cuanto vemos, de crear al modo de la naturaleza, nos lleva irresistiblemente, cuando la emoción estética se ha apoderado de nosotros, á crear nuevas bellezas análogas ó quizá superiores á las que la realidad nos ofrece, á reproducir en formas sensibles la belleza que contemplamos.

Pero no hay que olvidar que, á la vez que contemplamos la belleza real, concebimos la ideal y creamos en nuestro interior mundos de belleza. Y como quiera que el instinto social, antes citado, nos impulsa á exteriorizar todo lo que en nosotros se produce, á comunicar á los demás hombres lo que pensamos y sentimos;—de aquí que por un lado la emoción estética y el instinto de imitación nos impelen á convertirnos en imitadores de la naturaleza, creando bellezas aná-

---

(1) La tendencia á la imitación que se observa en los monos, y que por medio de la educación adquieren muchos animales, es el primero y más rudimentario grado del instinto que aquí nos ocupa. Con mayor idealidad y libertad lo hallamos en los juegos de la infancia, donde es fácil descubrir el germen de la mayoría de las artes; y finalmente, lo encontramos en los pueblos más salvajes desde los tiempos prehistóricos. Los hombres que en época remotísima reproducían en toscas trazas las formas del oso y del renífero, tal como nos lo relevan los últimos descubrimientos de la Prehistoria, no hacían otra cosa que obedecer al instinto de imitación, dando así los primeros pasos en el Arte.



logas á las suyas; por otra parte, la fantasía, ofreciéndonos tipos ideales y libres y caprichosas formas de lo bello, nos induce á aventajar con nuestras creaciones á la misma naturaleza; y por otra, el instinto social nos insta á comunicar á los demás hombres los frutos de nuestra actividad creadora, á encarnar en formas exteriores y sensibles nuestras ideas, y á buscar, como premio de nuestros afanes, el aplauso y la estimacion de los que viven con nosotros, y acaso de los que vivirán despues. De suerte que todos estos elementos,—la fecundidad de la emocion estética, la accion creadora de la fantasía, el instinto de la imitacion y el instinto social,—contribuyen á que el hombre trate de encarnar en formas sensibles exteriores la belleza ideal que contempla, ora sea simple reproduccion de la real, ora libre creacion de la fantasía, originándose de aquí la manera especial de actividad que se llama artistica, y que aplicada á la produccion de la belleza, engendra el Arte bello, como dejamos dicho en la leccion II, donde, por vía de preliminar, anticipamos algunas consideraciones acerca del Arte.

Pero si todas las causas referidas cooperan á la produccion de la belleza artistica, su motivo determinante, su causa ocasional es en realidad la emocion estética. Lo bello engendra lo bello; la contemplacion de la belleza es la que, determinando en el hombre ese estado de sobreexcitacion de sus facultades afectivas que se llama *entusiasmo*, y produciendo luego esa exaltacion de sus facultades creadoras, que se llama *inspiracion*, lo impulsa, primero á concebir nuevas y acabadas bellezas, y despues á producirlas en formas exteriores y sensibles, auxiliada en esto muy eficazmente por el instinto social. Inútil es decir que, además de esto, se requieren en el hombre las cualidades especiales que constituyen al artista, la capacidad que no puede dar por sí sola la contemplacion de lo bello; pero estas cualidades, esta capacidad, no pasarian de simples potencialidades si no las pusiera en ejercicio, si no las despertara á la vida la emocion estética, unida á los demás elementos que dejamos expuestos.

Llegado el hombre á esta grado de exaltacion de su entu-

siasmo y de sus facultades creadoras, resuelto á convertir en belleza real y objetiva la que existe en su mente, fáltale sólo encontrar un material sensible en que pueda encarnar sus concepciones. Este material se lo suministran de consuno la naturaleza y su ingénio; aquella, poniendo á su disposicion materias susceptibles de ser modificadas y trasformadas, de recibir nuevas formas por ministerio de la actividad humana; éste, dándole la destreza suficiente para llevar á cabo esta trasformacion. La mayoría de las sustancias materiales, los sonidos, la voz humana, son otros tantos medios de que el hombre dispone para revestir de formas exteriores la belleza que concibe; dueño de ellos, merced á su destreza, en ellos va traduciendo sus bellas ideas, y de esta suerte, lo que era sólo fugitiva creacion de su mente, lo que, ignorado de los demás hombres, habia de morir con él, adquiere vida y cuerpo, se graba en formas duraderas y visibles, y se trueca de belleza subjetiva en objetiva, de ideal en real. Entónces, al lado de la naturaleza creadora, compitiendo con ella, y á veces aventajándola, aparece el hombre creador á su manera; al lado de las bellezas naturales, aparecen las artísticas, superiores en ocasiones á las primeras en perfeccion é idealidad; el mundo de la idea y el de la realidad se funden en uno, tomando carne la idea abstracta, trocándose en realizacion de lo ideal la materia bruta; y en tal momento se manifiesta, con todos sus esplendores y magnificencias, la más alta y maravillosa creacion del espíritu humano: el Arte bello, la *realizacion de la belleza ideal en forma exterior sensible*.

El Arte bello, por tanto, es el resultado de la aplicacion de nuestra actividad á la produccion exterior de la belleza ideal, y ésta, al encarnarse en la materia, recibe el nombre de *belleza artística*, que es, en suma, *la union de la belleza ideal con la real*, ó mejor, *la realizacion de la belleza ideal*. La belleza artística es, pues, belleza real, pero producida por el hombre, y en tal sentido podemos dividir la belleza real (objetiva) en belleza natural (producida por la naturaleza) y artística (producida por el hombre).

Estos dos géneros de belleza difieren por sus condiciones

como por su origen, pero en lo esencial son análogos. Con efecto; si recordamos la doctrina expuesta acerca de la belleza ideal (de la cual es realizacion la artística), veremos que ésta se somete á las leyes generales de la naturaleza, pero usando de la libertad propia del espíritu, en la forma que hemos expuesto en el debido lugar. Así es que la belleza artística ofrece objetos que en la naturaleza no se hallan, y cuando representa los objetos naturales suele idealizarlos; esto es, engalanarlos con nuevas perfecciones, que no poseen, ó despojarlos de las imperfecciones que tienen. Pero esta obra de idealizacion pierde mucho de su pureza al convertirse en artística la belleza ideal, por razon de los obstáculos que el material en que trabaja ofrece al artista. Por eso la obra ejecutada por éste siempre es inferior á su idea; pero, á pesar de esto, puede exceder en perfeccion á las obras de la naturaleza, la que rara vez ofrece los tipos purísimos de acabada belleza que logra concebir y realizar el Arte, lo cual se comprende fácilmente teniendo en cuenta los procedimientos de que se sirve la fantasía creadora.

## LECCION XI.

Naturaleza del Arte bello.—Su objeto y fin.—Lo expresado en el Arte.—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.

De la doctrina expuesta en la leccion anterior, se deduce que el Arte bello no es otra cosa que la realizacion de la belleza concebida por el hombre, el lazo de union entre el mundo ideal ó subjetivo y el objetivo ó real; y como quiera que la obra del Arte se cumple trasformando la materia para encarnar en ella las ideas y representaciones fantásticas de la mente, síguese que el Arte toca por un lado (en su parte técnica ó mecánica) á la naturaleza física, y por otro (en su parte conceptiva é imaginativa) al espíritu, constituyendo á la manera de una segunda realidad (material y espiritual á la vez) creada por el hombre.

El inmediato objeto del Arte (1) es la realizacion de la belleza ideal (esto es, concebida por el hombre) en forma sensible; pero como al representar en formas sensibles la belleza que el artista concibe, lo que hace en realidad es expresar ideas de éste, su objeto es tambien expresar ideas (2) al realizar belleza. Debe entenderse, sin embargo, que la expresion de ideas ha de subordinarse siempre á la realizacion de lo bello, pues aquellas tienen otros medios de manifestacion que no son artísticos, y sólo pueden ser materia del Arte en cuanto revestidas de formas bellas, se convierten en ejemplares de belleza ideal.

El fin del Arte es, ante todo y sobre todo, causar en el espíritu del que contempla sus producciones la emocion estética. Y como quiera que esta pura, desinteresada y noble emocion despierta en el ánimo elevadas ideas, honestos y dignos afectos y valiosos impulsos, el fin último del Arte es la educacion del espíritu humano, principalmente en su parte afectiva. Proporcionar objetos dignos y elevados al amor, á la admiracion y al entusiasmo; despertar en el alma el culto de lo ideal y de lo perfecto, tales son los altos fines que el Arte puede proponerse, y en tal sentido, merece ser considerado como institucion verdaderamente educadora, en la amplia acepcion de la palabra.

Además, en aquellas artes que, por la especial naturaleza de su medio de expresion, pueden manifestar ideas concretas, el Arte puede proponerse fines que trascienden de lo puramente estético, pero que á ello deben subordinarse. En casos tales, el Arte puede revestir de bellas formas las enseñanzas de la Ciencia, de la Religion y de la Moral, y convertirse en auxiliar poderoso de estas esferas de la vida; pero considerando siempre estos fines como secundarios, subordinándolos á su fin primero, que es la realizacion de la belleza, no abdicando de su propia y característica finalidad ni

---

(1) Entiéndase que siempre que hablemos aquí del Arte, nos referimos al Arte bello.

(2) Y sentimientos tambien; pero estos se conciben como ideas ó representaciones por el artista.

de su libre independencia, como pretenden los que, á nombre del llamado *Arte docente*, niegan todo valor á las obras artísticas que no encierran un pensamiento trascendental de cualquier género que sea.

La obra de arte, con efecto, cumple su fin con realizar lo bello, por más que ninguna trascendencia social y ningún pensamiento científico entrañe; y, por el contrario, por grande que sea la profundidad de su idea, ningún valor tendrá si no consigue producir la emoción estética. Pero no se niega por esto que, en las artes capaces de manifestar una idea concreta, cuando la bella forma encierre un profundo y verdadero pensamiento, la obra ganará en perfección y en importancia, por más que no necesite de tales excelencias para ser acabada producción artística.

El error de los partidarios del *Arte docente* consiste en no distinguir en la obra artística la idea expresada y la bella forma que la reviste. Aunque no indiferente, bajo el punto de vista artístico, la idea, pensamiento ó asunto de la composición, no es el elemento propiamente constitutivo del *Arte*, el cual no es más que una forma. Ciertamente que hay ideas de suyo bellas, que por sí solas son un elemento artístico; pero hay otras que, sin poseer belleza, pueden convertirse en objeto del *Arte* cuando se revisten de bellas formas. Como ántes hemos dicho, la creación de la belleza por el hombre se limita á la forma, y á ésta ha de limitarse, por tanto, la creación artística, que en suma no es otra cosa que una aplicación especial de nuestra actividad creadora. El *Arte* crea únicamente formas; y cuando expresa ideas, no tanto son su objeto estas como las bellas formas en que las encarna la fantasía. Una idea puede ser objeto de la *Ciencia*, del *Arte*, de la *Religion*, etc., y sólo adquiere cualidad artística cuando toma las formas propias del *Arte*. Por esta razón, una idea de escasa importancia puede ser de gran valor bajo el punto de vista artístico, por razón de la forma que reviste; y, por el contrario, una idea trascendental, revelada en formas poco estéticas, ninguna importancia artística puede tener.

Conviene advertir, además, que si bien el *Arte* expresa necesariamente ideas, la importancia y el carácter de esta ex-

presion varían mucho segun las diferentes artes y los vários asuntos que éstas se proponen. Con efecto; aunque siempre lo expresado en el Arte es la belleza concebida, ideada y representada por el artista (esto es, la representacion ideal, la idea de la belleza), en ocasiones el artista no se propone manifestar sus pensamientos, sino sólo reproducir libremente los objetos reales, y en otras se propone ante todo manifestar pensamientos, ideas, sentimientos, propósitos, ora directamente, ora personificándolos en figuras, sucesos, etc. Claro está que la trascendencia de la obra ha de variar mucho segun estos propósitos, y segun el mismo carácter de las artes, pues hay muchas que dificilmente expresan ningun pensamiento concreto.

Hay, sin embargo, algunas manifestaciones ó géneros del Arte, en que la propia y sustantiva finalidad de éste desaparece ó queda relegada á segundo término. Pero estos géneros, más que verdaderas artes bellas, son formas bellas de artes útiles ó formas estéticas, medios artísticos de expresion, de fines é instituciones ajenas al Arte. Tal sucede, por ejemplo, con la Didáctica, donde el Arte literario se reduce á bella vestidura del pensamiento científico. En tales casos, sólo en el medio de expresion reside la belleza; no hay verdadera creacion artística, esto es, creacion de formas bellas de los objetos, ni finalidad estética en el estricto sentido de la palabra. Por esta razon, la Didáctica se admite entre los géneros artísticos casi por mera condescendencia, pues en realidad no es un Arte verdadero, sino una bella forma exterior del pensamiento; y el Arte, aunque pura forma, no es sólo forma exterior, sino interno-externa, ideal y sensible á la vez.

Si nos preguntamos ahora qué es lo expresado y realizado en el Arte, cuáles son las fuentes en que se inspira, debemos contestar (teniendo en cuenta lo dicho en la leccion anterior) que el Arte expresa todo cuanto existe en el espíritu del hombre; realiza toda la belleza que éste concibe,—ora la cree libremente, ora no haga más que reproducir la que percibe por medio de los sentidos,—y se inspira á la vez en la belleza real y en la ideal ó subjetiva.

Que todo cuanto puede hallarse en el espíritu del hombre,—sea pensamiento, sentimiento ó volición, sea representación de la realidad exterior,—puede ser expresado por el Arte (con mayor ó menor extensión, según la naturaleza de las artes particulares), es cosa que no ofrece duda. El Arte abraza toda la realidad de nuestro espíritu, y á la vez toda la realidad exterior, en cuanto en éste es representada; y más extenso que la misma Ciencia, puede buscar asuntos en lo conocido como en lo ignorado, en la verdad como en la ficción, en lo real como en lo ideal.

Pero si en esto se hallan conformes cuantos del Arte se ocupan, si admiten también que lo mismo puede éste manifestar la belleza real y objetiva que la puramente ideal, no lo están de igual modo en que el Arte pueda inspirarse legítimamente en lo que no es real y objetivo. De aquí la cuestión acerca de lo ideal y lo real en el Arte, que lleva consigo otra no ménos importante, cual es la de determinar las relaciones que existen ó deben existir entre lo bello y lo verdadero.

Hay quien sostiene que el Arte debe limitarse á reproducir fielmente la belleza real, que no es más que la imitación de la naturaleza, y que será tanto más perfecto cuanto más se amolde á la realidad. Esta doctrina, llamada *realista*, es la exageración de un principio verdadero, entraña exigencias imposibles de satisfacer, y no es aplicable á la mayoría de las artes.

Por de pronto, la naturaleza especial de los medios materiales de que el Arte dispone, le impide reproducir con perfecta fidelidad la belleza real. Aun en las artes que mejor pueden llamarse imitativas, hay siempre un elemento ficticio indispensable. Por más que hagan el escultor ó al pintor, jamás conseguirán imitar con escrupulosa fidelidad la naturaleza; otro tanto acontece al poeta, y no hay que decir lo que al músico sucede. Es más; por lo general, el exceso de perfección en la copia del natural daña al valor estético de la obra de arte; un cuadro lamido agrada ménos que un lienzo tocado con franqueza y valentía; una figura de cera siempre repugna; una composición musical, nimiamente imita-

tiva, rara vez produce buen efecto; y una reproduccion descarnada de la vida real en el teatro, parece no pocas veces desprovista de carácter estético.

¿Ni cómo puede negarse que la ficcion artística es, en repetidas ocasiones, más bella que la realidad? Si el escultor se limitára á copiar el tosco y vulgar modelo que tiene delante, ¿hubiera producido el arte de la escultura tantas maravillas? El pintor que quiera hacer la figura de un dios ó de un héroe, ¿habrá de verse obligado á retratar á un gañan, por no serle posible copiar otro modelo? Si tal doctrina prevaleciera en toda su exageracion, ¿á qué responderia la Música, que nada real ni concreto significa; para qué se habia de emplear en el teatro el lenguaje métrico, por nadie usado en la realidad; ni cómo habian de ser legítimas tantas y tan bellas creaciones, puramente ficticias, con que la fantasía ha enriquecido los dominios del Arte?

Esta doctrina limita arbitrariamente la esfera del Arte. Existiendo, como existe, en nosotros la facultad de concevir y crear nuevas bellezas,—ora perfeccionando las que la realidad nos ofrece, ora combinando caprichosamente las formas de lo real,—si esta facultad engendra bellezas verdaderas, iguales, cuando no superiores á las objetivas, y si el Arte es la realizacion de la belleza, ¿con qué derecho se excluyen estas ficciones ideales, siendo bellas, del terreno artístico? Ciertamente que si el propósito del artista es representar objetos reales, obligado está á producirlos semejantes á lo que son en la realidad, sopena de no realizar lo que se propone; ciertamente que la fuerza de la imaginacion no es tanta que sea posible representar con fidelidad objetos reales no vistos, que para pintar árboles, celajes y montañas, hay que ver estos objetos y representarlos como son, y no pintar árboles de hojas azules y montañas de bermellon; pero cuando el artista no intenta reproducir lo real, sino lo fantástico, cuando quiere pintar, en vez de hombres ó animales, dioses y demonios, silfides y mónstruos, lícito ha de serle moverse con libertad y crear formas y figuras caprichosas, miéntras no infrinja gravemente las leyes de la realidad ó de la belleza.



Claro está que el error contrario á la doctrina realista, el *idealismo*, que no reconoce ley alguna, que todo lo fia á la fuerza de la inspiracion, que cree que idealizar la naturaleza es falsearla, que pone límites arbitrarios á la actividad artística, negando el derecho de ser representado en el Arte á todo lo que no sea perfecto, es tan digno de condenacion como el realismo que hoy se pregona; pero entre ambos extremos hay un medio razonable, que procuraremos exponer.

Hay que advertir, ante todo, que hay artes y géneros artísticos de suyo idealistas ó realistas. Así la Arquitectura, la Música, y aún el Baile, que no representan ninguna realidad concreta, son necesariamente idealistas; siéndolo de igual manera la Escultura, la Pintura y la Poesía cuando representan objetos que no son conocidos por la experiencia. En cambio, la Escultura humana, la Pintura histórica, de costumbres, de retratos, de paisaje, etc., la Poesía lírica, la épico-histórica, la dramática, la Novela, son realistas por naturaleza, como quiera que sus asuntos se toman de la realidad. Las doctrinas extremas á que nos hemos referido no pueden aplicarse, por lo tanto, á todas las artes.

Así es que, tratándose de artes que no expresan directamente una realidad concreta, ó de géneros ú obras cuyo asunto está fuera de la realidad observable, la doctrina realista cae por su base, y el artista está autorizado á fantasear libremente sus creaciones, á condicion de no traspasar de un modo exagerado los límites de la realidad, á los que, despues de todo, está sujeto, quiera ó no quiera.

Pero cuando se trata de representar objetos reales, el artista debe inspirarse en la realidad objetiva, [sin perder de vista que es libre creador de belleza, y que, al reproducir la naturaleza, no la copia servilmente, sino que la reproduce con libertad é idealizándola, porque el Arte es á la vez realizacion de lo ideal é idealizacion de lo real.

Por más que haga el artista al reproducir la naturaleza, la reproduce segun la concibe en su imaginacion, y en esta concepcion hay siempre un elemento ideal inexcusable. Un

paisaje, reproducido por varios fotógrafos, siempre es el mismo; pero copiado por varios artistas, difiere notablemente en cada cuadro; porque cada artista lo interpreta á su manera, sin dejar de reproducirlo tal como es en lo esencial. Un mismo afecto humano varia en su manifestacion de poeta á poeta, por iguales causas. Tal paisajista da invariablemente un tinte sombrío á todos sus países; tal otro, un aspecto alegre y risueño; tal poeta entiende el amor de un modo platónico y purísimo; tal otro, de una manera sensual. El modelo copiado en estos casos es siempre el mismo, y todas estas copias son en lo esencial exactas; pero al pasar por la mentè del artista, el objeto ha tomado necesariamente el matiz propio del espíritu que lo refleja. Si así no fuera, ¿cómo se hablaría de estilos y maneras en el Arte?

Pero aparte de que en toda obra artística existe por necesidad (como producto que es de la libertad del espíritu) este elemento ideal y subjetivo, es cierto tambien que el Arte supone siempre una idealizacion de lo real que le impone su misma naturaleza. El Arte es realizacion de lo bello, y excluye, por tanto, toda fealdad; la naturaleza nos ofrece en confusa mezcla lo bello y lo feo; el Arte, pues, si ha de cumplir su mision, debe llevar á cabo un trabajo de seleccion en la naturaleza, buscando lo bello y relegando lo feo á la condicion de accidente secundario ó de elemento de contraste que sirva para dar mayor relieve á la belleza.

Es más; la natural tendencia del hombre á realizar lo más acabado y perfecto, y su facultad de concebir la belleza ideal, lo llevan á representar en sus obras lo bello idealizado, esto es, despojado de sus imperfecciones, aumentado en excelencias, concebido libremente con arreglo al tipo ideal de belleza que el entendimiento y la fantasia forman. Por eso, al producir su obra, el artista crea ejemplares de belleza perfecta (en lo posible) ó reproduce los objetos reales, atenuando y oscureciendo sus defectos ó suprimiéndolos por completo.

Para esto, el artista escoge sus asuntos, prefiriendo los que de suyo posean belleza á los que carezcan de ella; crea sus figuras, tomando en la naturaleza las perfecciones que

los objetos individuales le ofrecen, y reuniéndolas en un tipo real é ideal á la vez: real, en cuanto es igual á los objetos reales en sus formas; ideal, en cuanto reúne perfecciones en ellos esparcidas y carece de los defectos que los afean. No se limita, por tanto, el artista á copiar el modelo, sino que éste le sirve para indicarle la pauta á que ha de someterse en la reproduccion de lo real, y dentro de la cual es libre para concebir nuevas bellezas que el modelo acaso no posee. Así, el pintor ó el escultor se sirven del modelo para copiar lo que sin observacion sensible no se comprende ni ejecuta con perfeccion, por ejemplo: las proporciones del cuerpo, el color de las carnes, los juegos de luz y sombras, etc.; pero este modelo es idealizado por el artista, que le da la noble expresion que no tiene, y suprime ó corrige los defectos que en él nota.

Hay, pues, en el Arte un procedimiento de idealizacion que se manifiesta:

1.º En la eleccion del asunto que el artista quiere tratar y del modelo que le sirve de pauta, pues hay asuntos que poseen por sí belleza, otros que sin poseerla pueden adquirirla al revestirse de forma artística, y otros que por naturaleza son repulsivos al Arte, y de los cuales debe huir el artista, aconteciendo lo mismo con los modelos.

2.º En el aspecto ó punto de vista bajo el cual se consideran el asunto y el modelo, en los cuales se debe buscar el rasgo característico, el momento apropiado, el especial aspecto que han de aprovecharse para la obra de arte.

Así, el paisajista busca cuidadosamente el sitio desde el cual ofrece el país aspecto más bello, la hora ó la estacion más apropiadas para reproducirlo, etc., en suma, lo que pudiera llamarse el *momento estético* del objeto.

3.º En las modificaciones que impone el artista á los objetos al representarlos en formas sensibles, ora suprimiendo sus defectos, ora añadiéndoles perfecciones, ora combinándolos de maneras diversas, debiendo tenerse en cuenta que cuando el artista aspira á representar objetos reales, este trabajo de idealizacion no ha de traspasar los límites de lo real, esto es, no ha de producir objetos que no existan ni

puedan existir siquiera en la naturaleza, ó lo que es igual, sean verosímiles ó posibles.

El artista, pues, debe inspirarse en la naturaleza y someter sus concepciones á las leyes de ésta, guardando constante respeto, si no á la verdad, cuando ménos á la verosimilitud (1), estudiando los modelos vivos y no fiándose por completo de la imaginacion. Pero al mismo tiempo, no ha de copiar servilmente la naturaleza, sino que ha de concebirla y representarla con libre idealidad, interpretándola más que copiándola, creando ejemplares de perfecta belleza, eligiendo en la realidad los objetos, rasgos y momentos más bellos, dejando en la sombra ó usando sólo como contraste lo feo, prefiriendo lo expresivo y lo característico á lo indiferente; en suma, idealizando lo real sin desconocerlo ó negarlo arbitrariamente, sin perder de vista que lo real y lo ideal son fundamentalmente lo mismo, pues lo ideal no es otra cosa que lo real perfeccionado por la operacion abstracta del entendimiento y la representacion sensible de la fantasía.

Fácil es ahora determinar las relaciones que deben existir entre el Arte y la verdad. Despues de lo dicho resulta evidente que la verdad, en su estricto sentido, no es exigible al Arte; es más, que no habria Arte posible con tal exigencia.

Multitud de obras artísticas descansan en una ficcion, esto es, en la representacion de objetos determinados que no existen. Tal sucede, por ejemplo, en las obras dramáticas. Si lo bello y lo verdadero fueran lo mismo, si el Arte no pudiera representar lo que no existe concretamente, el Arte seria imposible.

Como quiera que lo bello ideal existe sin ser verdadero (pues el tipo ideal no corresponde á un objeto determinado existente), el Arte requiere cierta libertad en este punto, es decir, ha de poder representar objetos que no tienen co-

---

(1) Aun al crear formas que no se dan en la realidad, el Arte se somete á esta. Así, al representar un centauro, representa fielmente las formas del hombre y del caballo.

respondencia en la realidad. Pero estos objetos ficticios han de someterse á las leyes de lo real, han de ser posibles, y en esta posibilidad descansa la única verdad exigible al Arte, la *verosimilitud*, que consiste en que los objetos representados artísticamente, si en efecto no existen, puedan existir, sean posibles, quepan en la naturaleza. Bajo estas condiciones la ficción artística puede ofrecer verdad, la verdad artística, que no es igual á lo que generalmente se llama verdad (1).

Otra cuestion que ocurre al tratar de lo que el Arte expresa es la de saber si el Arte puede ponerse en contradiccion con el bien moral, y si el mal puede ser objeto artístico. Sin negar la distincion esencial que existe entre lo bueno y lo bello, fuerza es reconocer que el mal supone un desórden y perturbacion, y, por tanto, no es bello ni puede ser fuente de inspiracion del Arte (2). Además, siendo el fin de

---

(1) La ficcion artística puede ser de tres maneras. O los objetos representados por el Arte no existen ni pueden existir (mónstruos, quimeras, etc.), en cuyo caso la verdad que tengan se ha de reducir á la de las partes que los compongan y á la sujecion de sus formas á las leyes generales de lo real; ó no existen en la forma concreta en que son representados, esto es, no son reproduccion de un objeto verdadero, pero corresponden á realidades (como acontece con los personajes dramáticos, que reproducen tipos reales, pero que como tales determinados individuos no existen), en cuyo caso lo exigible es que sean verosímiles (posibles); ó son tipos ideales que aventajan á los reales en excelencias, pero que son verosímiles tambien por cuanto ninguna de sus perfecciones es imposible dentro de lo real, aunque acaso en la realidad no se hallen reunidas en un objeto como el artista las concibe y representa. Así, el Apolo de Belvedere y el protagonista de *La vida es sueño* tienen verdad artística, porque los rasgos físicos y psicicos que respectivamente constituyen el carácter y belleza de ambos, están tomados de lo real y en ellos caben, por más que no haya existido ningun individuo del cual sean reproduccion exacta. La verdad artística se exige principalmente cuando el Arte aspira á representar objetos reales, pero no ha de confundirse con la imitacion servil de la naturaleza, pues en el Arte la verdad siempre tiene algo de ideal.

(2) Podrá objetarse á esto que el Arte ofrece á cada paso representaciones del mal que tienen gran valor estético; pero en casos tales no es el mal en sí mismo lo que es bello, sino las cualidades buenas que lo acompañan. Así, el *Satanás* de Milton, el *Mefistófeles* de Göthe, el *Don Juan Tenorio* de Tirso y de Zorrilla, no producen emocion estética por sus cualidades perversas, sino por las cualidades buenas que les acompañan, como la arrogancia y valentia del primero, el ingenio de segundo y el caballeresco arrojo del tercero. En cambio, cuando el mal

éste perfeccionar la educacion del espíritu, faltaría á él si se propusiera la idealizacion y embellecimiento del mal, sobre todo, del mal moral. Esto no quiere decir que el mal no pueda ser representado en el Arté, principalmente en las obras que tienen por asunto la vida humana; pero al representarlo, no ha de aparecer embellecido y realzado, ni constituir un elemento estético, sino que ha de servir de contraste que ponga de relieve la belleza y excelencia del bien. Mas no ha de exigirse al Arte (como algunos pretenden) que tenga siempre un fin moral, lo cual fuera incurrir en el error de los defensores del Arte docente; basta con que no se proponga un fin inmoral, pues el Arte no está obligado á otra cosa que á realizar lo bello, ni es un servidor de la moralidad, sin que por esto neguemos que la obra que encierre una leccion moral poseerá una excelencia más que las que de fin moral carezcan.

## LECCION XII.

Division 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.

El arte bello es uno en su exencia, pero se diversifica en varias Artes particulares, segun el medio natural que emplea para realizar la belleza (1). Esta division, que expusi-

---

se presenta en toda su desnudez y sin cualidad buena que lo compense, es siempre repulsivo. En ocasiones tambien, la fuerza y grandeza del mal produce efecto estético. no por el mal mismo, sino por la energía con que aparece, siendo repugnante cuando es bajo y mezquino. Un ratero cobarde, un usurero vil, nunca pueden inspirar otra cosa que repugnancia; un criminal de la ta. la de *Macbeth*, causa efecto estético.

(1) Para clasificar las Artes suelen adoptarse otras bases distintas. Así, tomando por base la finalidad, pueden dividirse en *puramente bellas* y *bello-útiles ó mixtas* (la Arquitectura, la Oratoria, la Didáctica, por ejemplo); atendiendo al modo de exponer el asunto, en *subjetivas* ó *expansivas*, que sólo expresan estados interiores del alma (como la Poesía

mos sumariamente en la lección II, comprende las Artes ópticas (Arquitectura, Escultura, Pintura ó Gráfica, Arte de los jardines, Mímica, Gimnástica y Baile), y las acústicas (Música, Declamación y Arte literario). No todas ofrecen la misma importancia estética, pues algunas casi se confunden con la industria (el Arte de los jardines), otras son simples auxiliares de artes más importantes (la Mímica y la Declamación), y otras, sobre ser muy reducido su poder creador y muy vago su carácter expresivo, no producen obras estables ó permanentes (la Gimnástica y el Baile). Por estas razones, las que se estudian con más interés en la Estética, son la Arquitectura, la Escultura, la Pintura ó Gráfica, la Música y el Arte literario.

La Arquitectura no es un arte puramente estético, sino mixto, pues tanto tiene de bello como de industrial. Su finalidad es doble, es decir, que atiende á la vez á satisfacer necesidades de la vida material y á realizar la belleza. Sometida á procedimientos técnicos de carácter científico, no aspirando á representar nada concreto y determinado, habiendo de subordinar sus concepciones estéticas á su fin utilitario, sirviéndose de grandes masas sólidas, y no pudiendo expresar idea alguna sino por medio del símbolo, la Arquitectura es la ménos libre y espiritual de las Bellas Artes, la ménos expresiva, pero también la más grandiosa.

La Escultura se sirve de los mismos materiales de la Arquitectura, pero no atiende á un fin utilitario, por lo general (1). Reproduce é imita objetos reales, y pueden también representar los puramente ideales; pero por razón del material que emplea, se limita á representar un objeto aislado ó una reducida combinación de objetos. No pudiendo

---

lirica y la Música), *objetivas ó representativas*, que representan formas naturales sin imitar cosa alguna (como la Arquitectura), y *objetivo-imitativas*, que reproducen objetos reales (como la Escultura, la Pintura, la Poesía épica y dramática, etc.). Estas divisiones ofrecen el inconveniente de no abarcar todas las artes, ó de aplicarse á géneros artísticos determinados más que á artes completas; por lo cual se prefiere generalmente la que se funda en la naturaleza del medio de expresión.

(1) Salvo cuando sirve para conmemorar á los grandes hombres; pero este fin utilitario no pone traba alguna á su carácter estético.

representar la luz ni el espacio en cierta amplitud, y habiendo de ceñirse á la representacion de objetos físicos, su esfera de accion es harto limitada, toda vez que se restringe á reproducir cuerpos animales ó humanos. El mundo espiritual, por tanto, sólo puede ser objeto de la Escultura, en cuanto manifestado en la fisonomía y el gesto, esto es, en una esfera muy reducida. Por la misma razon, tampoco expresa ideas sino en forma simbólica, ni acciones que no sean muy claras y sencillas. Aventaja, sin embargo, á la Arquitectura en valor estético, por cuanto le es dado reproducir objetos determinados y concretos, físicos ó espirituales, singularmente la figura humana, que es su más adecuado asunto.

La Pintura ó Gráfica (comprendiendo en ella la pintura propiamente dicha, el simple dibujo, el grabado, la litografía, etc.), se sirve de meras superficies planas, en las que representa los objetos con sólo dos dimensiones del espacio (longitud y latitud). Esta aparente limitacion del espacio es, sin embargo, su mayor ventaja; pues operando con materiales más fáciles de manejar que los propios de las artes anteriores, pudiendo servirse de los colores y de la perspectiva para causar ilusion al espectador, y hallando mayores facilidades para la representacion de la vida y del movimiento, su esfera de accion se extiende á toda la realidad visible, y áun al mundo espiritual, en cuanto puede manifestarse en la expresion de las fisonomías, en los movimientos del cuerpo y en los hechos de la vida. Todavía le queda cerrado el mundo de las ideas puras, que sólo simbólicamente representa, y el de lo divino, que tiene que representar, como la Escultura, en formas sensibles, necesariamente inadecuadas al objeto; pero nada de esto obsta para que sea la más libre, expresiva, espiritual, rica y variada de las Artes ópticas.

La Música, que se sirve de sonidos naturales desprovistos de todo valor expresivo directo, no es ni puede ser imitativa, pues ninguna relacion real existe entre los sonidos y los objetos. Sin embargo, el acertado manejo de los elementos estéticos musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.), puede



producir en el ánimo ciertos estados de sentimiento muy generales y vagos, que den á la Música un carácter expresivo indeterminado. En casos excepcionales y raros, la Música es imitativa, porque reproduce sonidos naturales (el canto de las aves, el ruido del mar ó del viento, el fragor de la tempestad); pero su incapacidad para representar objetos visibles é ideas y sentimientos determinados, es absoluta. Sentimientos vagos de tristeza ó alegría, de placer ó dolor, de entusiasmo ó de melancolía, etc.; hé aquí todo lo que puede expresar la Música, merced al diverso movimiento del ritmo; pero si intenta determinar el sentimiento, le es forzoso someterse á la Poesía y convertirse en traductora de las ideas de ésta. En tal caso, la Música adquiere un valor expresivo convencional, nacido de la asociacion que establece el que la oye entre los vagos sentimientos que expresa y los que la Poesía manifiesta. Así, al escuchar en una ópera la voz de un cantante que revela sus sentimientos amorosos, asociamos las palabras que pronuncia á los sonidos musicales que emite, y en los cuales ha procurado el músico que haya cierta expresion que se parezca en lo posible al sentimiento amoroso, y creemos ver en ellos una fiel interpretacion de tal sentimiento; pero fácilmente se muestra lo que hay de ilusorio y convencional en esto, si se atiende á que la Música no nos indica de qué género de sentimiento amoroso se trata, y á que, acomodándola á otra letra, quizá nos parecería que expresaba todo lo contrario. Pero esta misma carencia de valor expresivo concreto da á la Música un indecible y especial encanto, porque la reviste de un carácter vago y subjetivo que ningun arte posee en tan alto grado como ella, y la hace susceptible de expresar esos vagos é indeterminados estados de sentimiento verdaderamente indefinibles, cuyo apropiado lenguaje es el musical. Nuestro mayor goce al oír música, es la facilidad con que la adaptamos á nuestro estado de ánimo, la libertad en que nos deja, la espiritualidad é idealidad que en ella encontramos, y que la convierte en verdadero lenguaje del sentimiento, pero del sentimiento separado de la idea. La Música, además, proporciona al sentido un placer independiente de la emo-

cion estética, que no reside en la expresion, sino en la armonía de los sonidos; pero á este placer no debe subordinarse su valor expresivo, como hacen los que la reducen á la armonía (1).

El Arte literario posee cualidades especialísimas que le distinguen profundamente de los demás. El es el único, en efecto, que en vez de buscar medios de expresion en lo exterior, los busca en el hombre mismo, sirviéndose de un órgano tan íntimamente ligado al artista como la palabra, que es el medio de expresion más perfecto de todos, por ser el más íntimo con nosotros mismos, el más inmediato y el más libre, al propio tiempo que el más universal y sintético. Con efecto; la palabra como organismo interno-externo (espiritual-natural) de signos es el lenguaje más universal, libre y sintético que se conoce, y el más apto, por tanto, para la expresion.

Su familiaridad con nosotros, su riqueza de formas, su delicadeza y flexibilidad, hacen de ella el medio artístico de expresion más perfecto que se conoce. Por esta razon es el Arte literario el que contiene un fondo de ideas más rico, el más universal, el más libre y el más expresivo.

De aquí la inmensa superioridad de este Arte sobre los demás, bajo el punto de vista de la expresion, pues valiéndose de un sistema de signos en que el hombre expresa y significa toda la realidad, no halla los límites que la naturaleza del medio de expresion impone á las restantes artes. Toda belleza, ideal como real; toda idea, por abstracta que sea; todo sentimiento, desde el más vago é indeterminado hasta el más concreto y preciso, puede ser expresado por el

---

(1) Con efecto; reducir la Música á la armonía, prescindiendo del elemento melódico ó teniéndolo en poco, preferir las combinaciones sábias y artificiosas á la inspiracion, trocirla de arte en ciencia, y empeñarse en que cause más efecto en la inteligencia que en el sentimiento, es desconocer el carácter de la Música y precipitarla por caminos de perdicion. No ménos erróneo es el empeño de darla un valor expresivo que no tiene, haciéndola imitativa y obstinándose en que exprese ideas definidas y concretas. Hablar de música docente, trascendental y filosófica, de música realista, etc., es dar muestras inequívocas de ignorar por completo la naturaleza de este arte.

Arte literario. Narrando y describiendo, representa los hechos y los objetos tan viva y gráficamente como la Escultura y la Pintura, sin verse obligado como estas á reproducir lo real en un momento dado del tiempo, y en un lugar limitado del espacio; ántes bien, pudiendo recorrer una indefinida série de momentos y retratar espacios inmensos. En vez de verse reducida como estas artes á expresar el espíritu en sus manifestaciones corporales, penetra en lo íntimo de la vida psíquica, y directamente la refleja, sin apelar á símbolos ni á indirectas manifestaciones. Léjos de usar un lenguaje vago é indeterminado, como la Música, se sirve de uno preciso, definido, en que cada signo encierra una idea concreta. Es más; de éste lenguaje dispone como quiere, sin tropezar con obstáculos materiales, ni necesitar para manejarlo costosos ensayos y largos aprendizajes. Es, pues, el Arte literario superior por todo extremo á las artes restantes, pues la naturaleza de la palabra le permite expresar todo lo que á estas les está vedado, y poseer al mismo tiempo la precision y determinacion de las Artes del espacio, y la libre vaguedad de la Música. A esta superioridad esencial del Arte literario sobre los demás, se une la superioridad *histórica*, pues la Literatura, por razon de su carácter, es la más universal de las artes, la que en todo tiempo y todo pueblo existe, la que mayor desarrollo ha alcanzado, la que más fielmente refleja el espíritu de los pueblos y de los tiempos.

Resulta, pues, que el carácter distintivo del Arte literario reside en la naturaleza de su medio de expresion, al cual debe su superioridad y la extension que le distingue. Al medio de expresion debe tambien el ser igualmente apto para manifestar directamente las ideas y los sentimientos del artista (el ser subjetivo ó expansivo), y para representar los objetos reales, si no en las formas materiales que en la realidad tienen, por lo ménos en vivas y gráficas imágenes que permiten á este Arte ser representativo é imitativo. Fuera de esto, en nada se distingue de las Artes restantes, pues busca su inspiracion en iguales fuentes; como ellas, es á la vez idealista y realista, y por procedimientos semejantes, si no idénticos, produce sus obras. Por esta razon procede ahora que

pasemos á estudiar el medio de expresion que es propio del Arte literario (la palabra), y una vez analizado, expongamos la teoría de la produccion artística, no en general, sino con aplicacion al Arte particular que nos ocupa, pues los elementos de la produccion y los procedimientos generales á que se somete son comunes á todas las artes, y sólo varian en lo que atañe al medio de expresion. Por consiguiente, damos aquí por terminado el estudio de la belleza, y pasamos á ocuparnos de la palabra.

---

## 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 la constituyen.—Su doble carácter físico y espiritual.—Sus diferentes modos de trasmision.—Cuestion acerca del origen del lenguaje.

Casi todos los seres dotados de inteligencia poseen medios naturales de manifestar exteriormente sus estados de conciencia, medios que les sirven para comunicar entre sí, y son, por lo tanto, un auxiliar poderoso y necesario de la vida social. Estos medios son, pues, signos sensibles y exteriores de lo que en lo interior de los referidos seres acontece, y, reunidos en conjunto, reciben el nombre de *lenguaje*. El

lenguaje, por consiguiente, en su acepción más general, es *el conjunto de signos sensibles y exteriores en que los seres inteligentes manifiestan sus estados de conciencia* (1).

El lenguaje puede ser de dos maneras, según que los signos que lo componen son movimientos, actitudes, gesticulaciones del sér que lo produce, ó sonidos emitidos por el mismo. El primer género de lenguaje se llama *mímico*; el segundo, considerado en su más lata acepción, no tiene nombre especial; pero limitado á los sonidos producidos por cierto aparato propio de los animales superiores, se llama *vocal*.

La mayor parte de los animales poseen estos dos géneros de lenguaje, pero ninguno de ellos logra significar otra cosa que sensaciones y afectos, siéndoles imposible traducir en signos un pensamiento concreto, ni ménos representar con ellos los objetos que conocen. El hombre es el único que, por virtud de una facultad que le es exclusivamente propia, puede dar á los sonidos que emite un valor representativo y figurativo que los haga aptos, no sólo para expresar todos los estados de su conciencia, sino para significar y representar (nombrar) todos los objetos que conoce.

El hombre posee, con efecto, los dos géneros de lenguaje de que se sirven los animales, y otro género especial denominado *Palabra*. Manifiesta sus estados con movimientos y gesticulaciones (Mímica), y con gritos inarticulados que no significan objetos ni ideas (2); pero además, ligando entre sí (articulando), por una operación intelectual, los sonidos naturales que por medio de la voz emite, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos, por obra reflexiva y voluntaria

---

(1) Tomamos aquí esta palabra en su más lata acepción, comprendiendo, por consiguiente, dentro de los estados de conciencia, no sólo los que se refieren á la vida del espíritu, sino los que tocan á la del cuerpo, pues toda impresión producida en éste, en cuanto percibida y sentida, se transforma en estado de conciencia.

(2) A veces los sonidos inarticulados ó palabras se reducen á la condición de gritos, perdiendo su significación concreta, si la tienen. Ejemplo de esto son las *interjecciones*, que á veces tienen significación, pero que se usan como mera expresión de un estado de ánimo, sin tener en cuenta su valor significativo.

de su espíritu, en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género, crea un lenguaje especial, á que se llama *palabra ó lenguaje articulado*, que le permite traducir en signos toda su vida y significar toda la realidad que le rodea. Pero como esta realidad sólo es por él significada (nombrada) en cuanto la conoce y siente;—esto es, en cuanto la recibe en su conciencia,—en rigor puede decirse que la palabra no hace otra cosa que manifestar estados de la conciencia humana. Podemos, pues, definirla como *el sistema de sonidos inarticulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su conciencia.*

Hay, pues, que distinguir en el lenguaje articulado ó palabra dos elementos: uno físico ó material, otro espiritual. El primero lo constituyen los sonidos que el aparato de la voz emite; el segundo, la combinacion de estos sonidos con arreglo á exigencias intelectuales. No son, pues, lo mismo la voz y la palabra: aquella es el instrumento que el hombre emplea para producir la segunda; esta es el resultado de la sujecion de la primera al pensamiento.

Con efecto; los sonidos articulados que la voz produce son puramente naturales, pero estos sonidos, aisladamente considerados, no son la palabra; para serlo necesitan ser combinados, segun leyes dadas por el espíritu que los hagan aptos para la expresion de nuestros estados. Los sonidos articulados son el material en bruto, la palabra es el material elaborado y trasformado por el espíritu. Así como los colores esparcidos en la paleta no pueden ser medio de expresion sin que el pintor los combine segun ideas, así tambien los sonidos articulados nada expresan ántes de ser combinados y concertados en los vocablos, frases, etc., por el espíritu del que habla.

La palabra es, por tanto, un organismo físico-espiritual, cuyo carácter físico se revela en ser producida mediante un aparato fisiológico, y cuya espiritualidad se muestra en poder convertise, mediante la libre operacion del espíritu, en signo y manifestacion, no sólo del pensamiento, como errónea-

mente suele afirmarse, sino de la entera vida del sér racional, y en ser, mediante la presentacion en la fantasía del sonido sensible, palabra interior (*verbo*) íntimamente unida á nuestra interior actividad espiritual, sobre todo al pensamiento, del cual es encarnacion constante, verdadero cuerpo. Sabido es, en efecto, que no pensamos sin producir nuestro pensamiento en palabra interior, que ni la voz forma, ni el oido escucha, y que, sin embargo, es claramente percibida por nosotros en un verdadero oido espiritual. Todos conversamos con nosotros mismos en diálogo espiritual cerrado al oido sensible, pero no al oido de la fantasía, y no pocas veces producimos en el lenguaje exterior este lenguaje interno en lo que llamamos *monólogo*. No es cierto, sin embargo, que todo nuestro pensamiento, y ménos nuestro sentimiento, se traduzcan en esta palabra interna, que es la misma palabra natural representada en la fantasía. Bien sabe la conciencia de cada cual que hay en el sentimiento algo de íntimo é inefable que no puede expresarse en palabra alguna, como hay pensamientos que tampoco se expresan.

Este doble carácter de la palabra la penetra de tal modo, que sólo por abstraccion pueden separarse lo que hay en ella de espiritual y de físico, pues aún en ese lenguaje interior y fantástico á que nos hemos referido, el elemento material existe, en cuanto semejante lenguaje no se produjera sin la prévia existencia de los sonidos que la fantasía representa. Sin embargo, las exigencias del método científico nos obligan á estudiar por separado estos elementos, analizando primero la voz humana y los sonidos que produce, y examinando despues la palabra como resultado de la sujecion de estos sonidos á leyes del espíritu.

Además del lenguaje articulado, hay otro medio de transmitir el pensamiento que merece fijar nuestra atencion. Tal es la *escritura*, esto es, la representacion de los objetos, las ideas ó los sonidos articulados por médio de los signos gráficos. Este sistema de trasmision del pensamiento obedece al deseo natural de darle fijeza y permanencia y de comunicarlo á largas distancias, y es un felicísimo complemento

del lenguaje, al par que una de las invenciones más maravillosas del espíritu humano. Y como quiera que la escritura es el medio habitual de transmitir y comunicar las producciones del Arte literario, claro es que su estudio ha de ocupar un lugar importante en la presente indagacion.

Este seria el lugar oportuno de tratar la grave cuestion del origen del lenguaje; pero siendo más interesante bajo el punto de vista filosófico que bajo el literario; teniendo escasa aplicacion á nuestro estudio, y entrañando gravísimos problemas á que debemos permanecer ajenos, nos limitaremos á indicar que, cualquiera que sea la solucion que se dé á esta cuestion, es indudable que el lenguaje articulado es exclusivamente propio del hombre, y que la Ciencia nada puede afirmar con certeza acerca de su origen histórico (1).

## 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 fisico-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.

Como en la leccion anterior hemos dicho, en la palabra hay que considerar elementos materiales y espirituales, siendo los primeros los sonidos articulados producidos por el aparato de la voz.

La voz es el sonido que el hombre produce cuando el aire

---

(1) En el problema del origen del lenguaje hay dos aspectos diversos: el origen de la facultad de hablar y el origen ó comienzo histórico del ejercicio de esta facultad. Sobre lo primero no cabe cuestion, pues el hombre, en el mero hecho de serlo, posee y ha poseido siempre las condiciones físicas y espirituales que engendran la facultad de hablar. Sobre el segundo hay distintas opiniones, que pueden reducirse á dos fundamentales: la de la escuela *teológica*, que asigna un origen divino



expelido de los pulmones pasa al través de la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales que en esta se hallan. La *laringe* es un conducto colocado en la parte anterior del cuello, y compuesto de cuatro ternillas ó cartilagos (el *tiróides*, el *cri-cóides* y los dos *aritenóides*), que se mueven unos sobre otros por la accion de ciertos músculos. Reviste interiormente á la laringe una membrana mucosa, que es continuacion de la de la *faringe*. La laringe tiene dos aberturas: una superior, cubierta por una válvula cartilaginosa (la *epiglótis*), y otra inferior que comunica con la *tráquea*. Hay, además, en la laringe cuatro repliegues: dos, que se llaman *cuerdas vocales superiores*, y dos que se denominan *cuerdas vocales inferiores*. Entre estas cuerdas hay unas cavidades que se llaman *ventriculos de la laringe*, y las cuerdas inferiores forman la *glótis*, que es la parte más estrecha de la laringe, y en la cual se produce la voz, mediante la vibracion de las cuerdas vocales inferiores, debida á la accion del aire arrojado de los pulmones.

En opinion de Huxley, las condiciones esenciales para que la voz se produzca, son:

- 1.<sup>a</sup> La existencia de las cuerdas vocales.
- 2.<sup>a</sup> El paralelismo de los bordes de estas cuerdas, sin el cual no podrian vibrar de modo que produjesen sonidos.
- 3.<sup>a</sup> Cierta grado de espesor de dichas cuerdas, no llegando al cual, no podrian vibrar con la velocidad suficiente para producir sonidos.
- 4.<sup>a</sup> El paso de una corriente de aire entre los bordes pa-

---

y sobrenatural al lenguaje, y la de la escuela *racionalista*, que lo considera natural y humano. Pero entre las escuelas racionalistas hay algunas que, admitiendo el origen divino del hombre, convienen con la teología en que el lenguaje es un dón del cielo, siquiera su origen histórico (el comienzo de su ejercicio) sea natural, y se deba á la accion espontánea de las facultades del espíritu. Otras escuelas racionalistas consideran el ejercicio del lenguaje como lentamente adquirido, por medio de la evolucion natural y despues de numerosas trasformaciones. Esta divergencia de opiniones se advierte tambien en la escuela teológica, pues al paso que algunos de sus defensores se limitan á afirmar en general el origen divino del lenguaje, otros (los *tradicionalistas*) sostienen que fué revelado directamente por Dios al hombre.

rales de estas cuerdas, con la fuerza necesaria para hacerlas entrar en vibración.

Todos los fisiólogos convienen en considerar el aparato de la voz como un verdadero instrumento musical, en el cual (como en todos los instrumentos) se distinguen una parte vibrante (las cuerdas vocales inferiores), un tubo ó caja de resonancia (la cavidad comprendida entre la parte superior de la glótis y las fosas nasales) y un tubo conductor del aire (la tráquea y los brónquios). Las observaciones hechas con el *laringoscopio*, muestran que este instrumento pertenece al número de los llamados de lengüeta variable, completado con un resonador, también variable, siendo en tal caso la glótis la lengüeta, y la boca el resonador.

En la voz, como en todo sonido, hay que considerar la *intensidad*, el *tono* y el *timbre*. Depende la primera de la extensión de las vibraciones; el segundo, del número de vibraciones que el cuerpo sonoro ejecuta en un tiempo determinado; el tercero de la naturaleza del cuerpo sonoro. En el caso presente, la tensión, longitud y grueso de las cuerdas vocales determinan la intensidad y el tono de la voz. En cuanto al timbre, la opinión más corriente y autorizada es la de Helmholtz, que lo explica por el conjunto de sonidos armónicos que acompañan á los fundamentales que la voz produce. Las contracciones, dilataciones y movimientos de todo género del aparato vocal, son causa de que resuenen desigualmente los sonidos armónicos que á cada sonido fundamental acompañan, produciéndose así el carácter particular que á los sonidos vocales distingue, y que se llama timbre, carácter que se diversifica en cada individuo y aún en cada una de las situaciones y momentos en que la voz se produce.

La voz se descompone en elementos irreductibles llamados *letras* y divididos en *vocales* y *consonantes*. La teoría más moderna y perfecta acerca de las vocales es la de Helmholtz, que ve en ellas las diferentes cualidades ó timbres de la voz, determinados por la especial forma que dan á las vibraciones las diversas posiciones de la boca y de los labios. Con efecto; al ponerse en vibración merced al sonido pro-

ducido en la glótis, el aire contenido en el tubo vocal, vibra al unísono con aquel; pero lo general es que la cavidad vocal no preste igual resonancia á todos los sonidos armónicos que acompañan al fundamental, sino que haya siempre uno preferido (el que mejor se adapta á las dimensiones nuevas que el resonador adquiere al cambiar de posición la cavidad vocal).

Esta variedad de resonancias produce el timbre particular de las vocales, observándose que á cada disposición nueva del tubo vocal, corresponde una determinada nota fundamental. Por consiguiente, las vocales están constituidas por un sonido producido por la glótis, que reviste los caracteres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal, diversamente dispuesto por cada vocal; varían, por tanto, las vocales como el timbre de los instrumentos (1).

Para pronunciar las vocales se necesita, pues, que el tubo vocal se modifique de diversos modos, pero permaneciendo inmóvil durante su emisión. No sucede lo mismo con las *consonantes*, cuya pronunciación requiere que se pongan en movimiento la garganta, la lengua ó los labios. Pero las consonantes no son un sonido verdadero y distinto como las vocales (por lo cual no se pronuncian sin el auxilio de éstas), sino que son fenómenos ó accidentes sonoros, murmullos ó ruidos producidos por la vibración de los diferentes órganos del aparato vocal puestos en movimiento, y que acompañan necesariamente (precediéndola ó siguiéndola) á la vocal.

La articulación ó ligación íntima y rapidísima de la vocal con la consonante constituye la *sílaba*. La sílaba es un elemento material ó espiritual de la palabra, según se la conside-

---

(1) Algunos filólogos notables, como Müller y Bopp, designan como sonidos vocales principales los de *a*, *i*, *u*, considerando los demás como modificaciones de estos; teoría sostenida en España por los orientalistas Orchell y García Blanco, que imaginaron un triángulo que tenía su base desde la epiglótis á los labios y sus lados desde la epiglótis al punto más alto del paladar y desde este á los labios, colocando en la epiglótis la letra *a*, en los labios la *u*, y la *i* en el paladar, y considerando sonidos intermedios la *e*, la *o* y la *u* francesa.

re como simple articulacion de los sonidos ó como dotada de valor significativo (1).

A los elementos puramente físicos ó materiales del lenguaje se agregan otros espirituales (ó mejor fisico-espirituales, pues en la palabra nunca se separan estos dos aspectos), productos de la actividad humana aplicada á la produccion de los sonidos articulados. El elemento espiritual de la palabra se inicia desde el momento en que el hombre articula los sonidos por la obra reflexiva de su voluntad y con el propósito de significar en ellos sus estados de conciencia.

Toda combinacion de sonidos articulados en la cual expresa el hombre un estado de su conciencia ó con la cual nombra ó designa un objeto cualquiera, se llama *vocablo* ó *palabra*. Expresa el vocablo forzosamente una de estas cosas: *séres, propiedades, relaciones*. Con arreglo á este principio se determinan los vocablos como *partes de la oracion*. Hay, en efecto, palabras que designan sér ú objeto, llamadas *nombres sustantivos*; palabras de relacion, proposicion ó accion ó *verbos*, y palabras de relacion de relaciones ó *conjunciones*. A estas tres fundamentales partes de la oracion pueden agregarse las palabras de propiedad unidas siempre á las que dejamos expuestas, á saber: palabras de propiedad de séres ó *adjetivos*, palabras de propiedad de propiedades y relaciones ó *adverbios*; á las que pueden añadirse las palabras de relacion de conceptos en la oracion ó *proposiciones*. Por último, hay palabras de existencia ó de determinacion del sér segun la categoría de la existencia, que son los *artículos* y los *pronombres*. Algunas de estas partes se modifican y determinan en declinacion y conjugacion.

La union de vocablos que encierran un pensamiento completo se llama *oracion, proposicion* ó *frase*, y el enlace de frases que expresan todo un sistema de pensamientos recibe

(1) La vocal por sí sola puede tambien tener valor significativo y constituir vocablo, como se observa en repetidos casos; en cuanto á la sílaba natural, siempre se compone de una vocal y una consonante, y constituye vocablo ó elemento de vocablo, siendo en este último caso *raíz* ó *desinencia*.

el nombre de *cláusula* ó *periodo*, siendo la reunion de estos el *discurso*, último elemento de la palabra.

Los vocablos ó palabras se componen de sílabas, que se dividen en *radicales* ó *derivativas*, segun que expresan la idea fundamental de la palabra ó las modificaciones distintas de esta idea. La sílaba ó sílabas que constituyen el elemento irreductible de la palabra, que expresa la idea fundamental y primaria de esta, reciben el nombre de *raíz*.

Toda raíz primitiva es monosilábica; las que no lo son deben considerarse como derivadas. Las raíces monosilábicas primitivas se dividen, segun la clasificacion de Max Müller, en *primarias*, *secundarias* y *terciarias*, componiéndose las primeras de una ó dos letras, las segundas de tres, y las terceras de tres, cuatro ó cinco (1).

Las raíces suelen dividirse tambien en *primitivas* ó *atributivas*, y en *derivadas* ó *demonstrativas*. Por raíces primitivas ó atributivas se entienden las que designan los objetos, las propiedades y las acciones en sí mismos y sin modificacion ni relacion alguna, y por derivadas ó demostrativas las que designan las relaciones, modificaciones y posiciones diversas (en el tiempo, en el espacio, etc.) de las

(1) Hé aquí las formas de estas raíces, segun Max Müller. Los ejemplos están tomados del sanscrito.

Las raíces primarias se componen:

- 1.º De una vocal (como *i*, ir).
- 2.º De una vocal y una consonante (*ad*, comer).
- 3.º De una consonante y una vocal (*da*, dar).

Las secundarias se componen de una consonante, una vocal y otra consonante (como *tud*, golpear).

Las terciarias se componen:

- 1.º De una consonante, otra consonante y una vocal (como *plu*, correr, deslizarse).
- 2.º De una vocal, una consonante y otra consonante (como *arā*, herir).
- 3.º De una consonante, otra consonante, una vocal y otra consonante (como *spāz*, mirar).
- 4.º De una consonante, otra consonante, una vocal, una consonante y otra consonante (como *spanā*, temblar).

Las raíces primarias son las que tienen más importancia histórica, pero son las ménos abundantes y han sido suplantadas por las otras.

cosas designadas por las primeras. Todas las formas gramaticales (*desinencias*) entran, segun esto, en el número de las raíces del segundo grupo, que en opinion de la mayor parte de los filólogos, fueron en su origen raíces independientes, verdaderos vocablos, unidos á las raíces primitivas ó atributivas, para modificar su significacion y determinar sus relaciones por procedimientos distintos, como la yuxtaposicion, la composicion, la derivacion, etc.

Los vocablos ó palabras, segun esto, pueden ser raíces puras ó combinaciones de diversas raíces, simplemente yuxtapuestas ú orgánicamente compuestas de diferentes modos. Los procedimientos para la formacion de las palabras varian segun las lenguas, como veremos en otro lugar; pero todos pueden reducirse á la simple yuxtaposicion de las raíces, á la formacion de palabras compuestas por mera combinacion ó por adiccion de partículas afijas, y á la derivacion ó alteracion fonética de la palabra compuesta, que convierte alguno ó algunos de sus componentes en derivados ó desinencias. Todos estos procedimientos pueden combinarse entre sí para formar palabras nuevas, merced á la inagotable fecundidad de las raíces (1).

Para terminar este estudio de los elementos espirituales de la palabra, debemos ocuparnos de sus elementos musicales.

Advertimos, ante todo, que siendo la voz un sonido, puede someterse á la ley musical del *ritmo* ó duracion normal y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Aplicado el ritmo á la emision de la voz, introduce en ella un elemento verdaderamente musical, manifestado en la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodía* y la *armonía* de la palabra.

La *medida* es la determinacion de las partes del ritmo con relacion á una unidad que en la palabra se representa por la sílaba. El *movimiento* expresa el grado de intensidad del espíritu por la rapidez ó lentitud de la elocucion, y se

---

(1) Así, el idioma alemán consta de 80.000 palabras y sólo tiene 250 raíces segun unos autores, y 462 segun otros.

significa en los acentos oratorios. La *tonalidad* ó el *tono* se expresa por el acento prosódico, que exige la elevacion ó depresion de la voz segun las palabras ó frases que se pronuncian. De aquí nace la *modulacion* del sonido ó cambio de tono, producido por el cambio de ideas ó sentimientos expresados. El resultado del cumplimiento de las leyes rítmicas es lo que se llama *melodía*.

En cuanto á la *armonía* propia de cualquiera obra literaria, descansa más bien que en la armonía de los sonidos, en *el orden y concierto* de las ideas.

Todos estos elementos musicales de la palabra se subordinan al espíritu, cuyo estado expresan, y se determinan, no sólo segun lo que es expresado en el lenguaje, sino segun condiciones individuales, circunstancias históricas, etc.

Nacen de aquí importantes variaciones en la emision del lenguaje hablado ú oral, variaciones en que influyen el clima, la eufonía ó sonoridad de la palabra, la historia, la tradicion, la costumbre, etc. De aquí tambien se originan importantes alteraciones fonéticas en los idiomas, y se desprenden leyes filológicas de gran trascendencia (1).

---

(1) El lector que desee conocer más detalles acerca de las importantes cuestiones filológicas que aquí hemos indicado sumariamente, puede consultar los notables trabajos de los filólogos y lingüistas modernos, señaladamente Schlegel, Bopp, Humboldt, Pott, Grimm, Bur-nouf, Diez, Max Müller, Renan, Heyse, Steintal, Schleicher, Spiegel, Chavée, Withney, Chaignet, Hovelacque y otros muchos no ménos importantes. En España, á pesar del ejemplo dado por el eminente jesuita Hervás y Panduro en su admirable *Catálogo de las lenguas*, no abundan los trabajos de este género. Puede, sin embargo, consultarse con fruto el primer tomo del *Curso de literatura general* del distinguido profesor Sr. Canalejas, donde se hallan amplias y eruditas indagaciones, que más de una vez nos han servido de guía en esta parte de nuestro trabajo. Para la parte física y fisiológica de este estudio, deben consultarse especialmente los trabajos de Helmholtz, que es una verdadera autoridad en estas materias.

## 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.

Dueño el hombre del conjunto de sonidos articulados que constituyen la palabra, conviertelos, por obra de su espíritu, en signos representativos de todos los estados de su conciencia; y como quiera que en su conciencia se refleja, no sólo cuanto se realiza en el interior de su sér, sino la realidad exterior que conoce y siente, al expresar sus estados designa y representa tambien todos los objetos que halla en su conciencia como conocidos ó sentidos.

Es, por tanto, la palabra la expresion total de la vida del espíritu humano, lo mismo en su interioridad que en sus relaciones con la realidad objetiva, de la cual es, por consiguiente, representacion y signo. De suerte que, merced á ella, no sólo puede el hombre manifestar todas sus ideas, afectos, sensaciones, voliciones, etc., todos los estados de su espíritu y de su cuerpo, sino tambien designar (nombrar) todos los objetos exteriores, pudiendo de esta manera establecerse entre los hombres una constante comunicacion y comercio de ideas y sentimientos, que constituye la base más preciada de una superior vida social que aventaja inmensamente á la de los restantes seres inteligentes, y el verdadero origen de todas las excelencias que al hombre distinguen, como de los portentosos progresos que en su vida cumple (1).

---

(1) A nuestro juicio, la verdadera superioridad del hombre sobre los animales irracionales, consiste más en la posesion del lenguaje articulado que en el desarrollo de sus facultades intelectuales. Cierta que la facultad de hablar de nada sirviera por sí sola si el hombre no



En la producción de la palabra intervienen todas las facultades intelectuales, pero sobre todo la fantasía, porque siendo la palabra una forma sensible de expresión, á dicha facultad toca representar en el sonido el estado de conciencia que se trata de expresar. La fantasía es la que encarna en el sonido, como en forma plástica y sensible, lo que quiere expresar el espíritu; y en tal sentido, la producción de la palabra tiene mucho de comun con la creación de las formas imaginativas de los objetos, á que en otro lugar nos hemos referido, pero no puede confundirse con ella, sin embargo.

Con efecto; cuando la fantasía traduce el pensamiento en palabra (no sólo al hablar, sino en el lenguaje interior y fantástico á que hemos llamado *verbo*), no crea una forma representativa del objeto, sino una forma significativa ó expresiva. Al representarnos, por ejemplo, un árbol, nuestra fantasía reproduce en nuestro interior la figura del árbol con los mismos caracteres que tiene en realidad; de suerte que vemos realmente con los ojos del espíritu la imagen del árbol. Pero cuando al mismo tiempo, con el verbo interior ó con el sonido externo, pronunciamos mental ó materialmente la palabra *árbol*, damos á nuestro pensamiento de este objeto una forma que no es la imagen del árbol, pero que lo expresa y significa de tal manera, que al punto podemos representárnoslo. De suerte que el árbol tiene en nosotros dos formas: una figurativa, que reproduce exactamente las

---

poseyera facultades intelectuales superiores, que le permitiesen establecer entre los sonidos que articula y los estados de su conciencia, las relaciones que propiamente constituyen el lenguaje (como lo muestra el ejemplo de algunas aves que aprenden á hablar sin poseer realmente un lenguaje verdadero); pero también lo es que, por superior que fuera la razón humana, ninguna de las grandes creaciones de la Ciencia y del Arte, ninguna de las elevadas instituciones sociales humanas, ninguno de los portentosos progresos realizados por el hombre, hubiera sido posible si el espíritu humano careciese de este medio poderoso de manifestarse y de comunicarse con otros espíritus, á que se llama lenguaje articulado. En la posesión de la palabra, por tanto, más que en otros atributos y excelencias que sin ella serían imposibles ó al menos infundados, debe fundarse la superioridad del hombre y el especial carácter que de todos los demás seres le distingue.

formas reales del árbol, y á la que llamamos su imágen; otra significativa ó expresiva, que consiste en un conjunto de sonidos que ninguna semejanza tiene con el árbol, pero que nos representa la ideal del árbol, y suscita fácilmente en nosotros la representacion fantástica de este objeto.

La fantasía crea, pues, dos géneros de formas, á saber: formas de los objetos mismos (imágenes); formas de las ideas de los objetos (palabras). La palabra es, segun esto, un conjunto de signos representativos del pensamiento, de formas significativas de las ideas.

Pero, aunque la palabra sea la forma, el cuerpo, la encarnacion del pensamiento, es expresiva, como hemos dicho, de todos nuestros estados de conciencia, y representativa á la vez de toda la realidad exterior; en lo cual no hay contradiccion, como pudiera parecer, pues todo lo que es expresado por la palabra, ha de revestir la forma de pensamiento ó idea para que lo exprese, y en tal sentido, si la palabra representa ó significa toda la conciencia (y mediante ésta la realidad entera), lo que inmediatamente expresa, aquello de que es forma, es el pensamiento, la idea de lo que es expresado.

Así es que, aun cuando la palabra exprese, por ejemplo, un sentimiento ó una sensacion, lo hace siempre en la forma de una proposicion, de una operacion lógicá. Al decir: *siento frio, veo un árbol, amo á mi madre*, expresamos, sin duda, sensaciones ó afectos; pero revistiéndolos de la forma lógicá de una proposicion ó juicio, que en el lenguaje gramatical se llama oracion. Por eso, cuando el sentimiento, por ser muy intenso ó muy vago, no puede encerrarse en una forma lógicá, no puede convertirse en idea ó pensamiento, lo expresamos, no con palabras verdaderas, sino con gritos inarticulados ó interjecciones; por eso muchas veces, refiriéndonos á un sentimiento físico ó moral, decimos que es inefable, que nos faltan palabras para expresarlo, etc.; por eso tambien para expresar en el Arte cierto género de sentimientos vagos é indefinidos, tenemos que ápelar á la Música, por ser imponente el lenguaje literario.

De aquí se infiere fácilmente que la palabra no es signo

directo de los objetos, pero sí de la idea ó noción de éstos; ó lo que es igual, entre la idea del objeto y la palabra que lo expresa y significa establecemos una relacion tal, que al punto que pronunciamos ú oímos pronunciar dicha palabra, nos representamos el objeto.

El procedimiento para producir la palabra es, pues, el siguiente. La fantasía, representándose un conjunto cualquiera de sonidos articulados, los une á la idea de un objeto, convirtiéndolos en forma sensible, significativa de éste. Aceptada por el entendimiento y la voluntad esta asociacion entre la idea y el sonido, que es su forma, ambos elementos quedan identificados, y cada vez que el sonido es percibido, la idea se despierta en la conciencia, como igualmente, siempre que la idea es pensada, la fantasía la traduce en palabra interior, representándose el sonido que la expresa; y cuando queremos manifestar al exterior esta idea, comunicársela á los demás hombres, nuestra voluntad dispone los órganos materiales que producen la voz, en la forma adecuada para emitir dicho sonido. De esta manera la idea y la palabra llegan á constituir un todo indivisible, produciéndose simultáneamente en todas ocasiones, hasta el punto de no ser posible pensar la primera sin representarse en la fantasía la segunda, con lo cual la produccion del pensamiento se convierte en un monólogo interior, nunca interrumpido, que nos hace creer que no es posible pensar sin hablar, y nos imposibilita para concebir el pensamiento de otra manera que traducido en palabra (1).

---

(1) Tal es la fuerza del hábito, y, sin embargo, nada hay más inexacto. La prueba es que los sordo-mudos y los niños, en sus primeros años piensan sin hablar, y que en los adultos el pensamiento puede producirse sin palabra que lo exprese, como lo demuestra la creacion de palabras nuevas, á la cual precede necesariamente una idea que no tiene traduccion en el lenguaje hasta que se inventa la palabra que lo expresa. Lo que sucede es que, una vez adquirido el lenguaje, siempre estamos hablando interiormente por la fuerza del hábito, pero no pocas veces pensamos una cosa y á la vez pronunciamos mentalmente palabras incoherentes ó desprovistas de significacion, que ninguna relacion tienen con nuestro pensamiento. Esto se observa, sobre todo, en momentos de abstraccion, preocupacion ó distraccion profundas.

Ahora bien: esta creacion del lenguaje, ¿es natural ó artificial? ó en términos más claros: la correspondencia entre las ideas y los sonidos, ¿es puramente convencional y artificial, ó responde á alguna relacion real percibida por nuestras facultades creadoras? Cuando la fantasía encarna en sonidos las ideas, ¿lo hace obedeciendo á exigencias de la realidad como al concebir las imágenes de las cosas? ó lo que es igual: el lenguaje, ¿es signo, ó verdadera imagen?

El problema que aquí planteamos se relaciona estrechamente con el del origen del lenguaje, si bien la solución que se le dé, cualquiera que sea, es independiente de las que se den á aquel. Con efecto; haya sido fruto espontáneo de un dón divino ó de una facultad innata, ó resultado de largos y penosos esfuerzos, el lenguaje ha debido tener un comienzo histórico, un punto de partida, y es fuerza saber en qué ha consistido éste comienzo, cómo y por qué ha pronunciado el hombre las primeras palabras, y á qué exigencias ha obedecido al concebirlas.

La cuestion no se simplifica con decir que la palabra no es imagen de los objetos que designa, sino forma ó cuerpo de la idea ó nocion de éstos, á los cuales no representa directamente, sino en cuanto, por razon de su estrecha asociacion con la idea, al ser pronunciada despierta en el espíritu la representacion ó imagen del objeto. Aun admitido esto, siempre quedará en pié la cuestion de saber por qué, para expresar la idea de tal objeto, se usa tal combinacion de sonidos y no otra.

En el actual estado de la humanidad, la observacion da escasos datos para resolver el problema. El hombre aprende hoy á hablar como aprenden los animales que de hablar son capaces; esto es, porque se lo enseñan los demás hombres. A fuerza de ver un día y otro que á tal objeto se le designa con tal sonido, el niño establece una asociacion entre el sonido y el objeto, sin que á esta asociacion presida razonamiento alguno; la idea que del objeto se forma el niño, y el sonido con que el objeto es designado, se funden en el espíritu de aquel, y el hábito confirma esta fusion y la hace indi-

soluble, hasta el punto de que el niño ya no pueda pensar en el objeto sin representarse la palabra que lo designa. Por otra parte, las lenguas que hoy se hablan, y áun las más antiguas que conocemos, distan mucho de ser las primitivas, han sufrido numerosas trasformaciones; y por lo tanto, es muy difícil, si no imposible, hallar en ellas vestigios de relacion ó correspondencia natural entre los nombres y las cosas. Algun caso de *onomatopeyismo* es lo único que puede servirnos de indicacion para esclarecer el problema. Para resolverlo (si su solucion es posible) hay que remontarse á los orígenes, es decir, á lo que para nosotros es completamente desconocido y lo será siempre.

El exámen de las raíces ó elementos irreductibles de las palabras, y singularmente de las llamadas raíces primarias que, á no dudarlo, han sido las primeras creaciones lingüísticas del hombre, pudiera servirnos de grande auxilio, si las raíces que hoy conocemos fuesen realmente primitivas; pero por desgracia nuestro conocimiento histórico no se remonta á los verdaderos orígenes, y las raíces que hoy llamamos primarias serán probablemente muy modernas con relacion á las verdaderamente primitivas.

Sin embargo, del exámen de estas raíces deducen los filólogos algunas leyes de gran importancia, con arreglo á las cuales se han formado aquellas. Segun estas leyes, las raíces se fundan: 1.º En una relacion de semejanza entre los sonidos producidos por un objeto y los sonidos con que lo designamos en el lenguaje, como en las raíces sanscritas *Pus*, estornudar; *Pan*, dar golpes, y en otras muchas palabras onomatopéyicas. 2.º En una relacion de semejanza entre la impresion causada en el oido por el sonido y la impresion causada en el espíritu por el objeto que el sonido designa. 3.º En una relacion de analogía, que consiste en designar los objetos ó las ideas con sonidos que les son análogos; buscando, por ejemplo, sonidos suaves ó ásperos para designar objetos delicados ó rudos, afectos tiernos ó violentos, etc. Los dos últimos géneros de relacion pueden fundirse en uno, quedando reducidas, por tanto, estas relaciones, á la semejanza entre el sonido articulado y el del objeto, ú onomatope-

ya, y á la analogía entre la cualidad del sonido y la del objeto.

En cuanto cabe en esta materia, se puede afirmar que á estos procedimientos ha debido sujetarse el lenguaje en sus orígenes (1), siendo, por tanto, imitativo en el comienzo, y en la actualidad arbitrario y convencional en su mayor parte. Hoy las palabras no tienen relacion necesaria con las ideas que expresan, salvo los casos de onomatopeya que aún quedan en las lenguas; en los orígenes, tuvieron una relacion puramente material, fundada en semejanzas y analogías materiales. Cuanto se dice de misteriosas relaciones entre los sonidos y las ideas, descubiertas por una portentosa intuicion primitiva, no es otra cosa que una de tantas concepciones fantásticas, imaginadas por las escuelas idealistas para llenar con especulaciones temerarias los vacíos que en el conocimiento forzosamente reconoce la ciencia.

Lo más probable (aunque sólo á título de hipótesis deba exponerse) es que el hombre ha comenzado por designar los objetos con palabras onomatopéyicas, ora semejantes á los sonidos producidos por aquellas, ora simplemente análogas á algunas cualidades de los objetos. De esta suerte hubo de formarse un diccionario de raíces (monosilábicas, seguramente, y probablemente aisladas é inmutables) que podían bastar para las necesidades de sociedades muy rudimentarias. Más tarde, cuando los sucesivos desenvolvientos del espíritu exigieron mayor perfeccion en el lenguaje, se formarían las raíces derivadas, irían apareciendo las desinencias ó formas gramaticales, las raíces se combinarían y modificarían por la aglutinacion (como veremos al tratar de las formas de los idiomas), á las palabras onomatopéyicas irían sustituyendo otras más ó ménos convencionales por virtud de la alteracion fonética y de la renovacion dialectal, y de esta suerte las lenguas primitivas se aproximarían al estado en que se encuentran las que hoy tenemos por tales, sin serlo realmente.

---

(1) El lenguaje espontáneo de los niños ofrece aún ejemplos de esta tendencia al onomatopéyismo. Así vemos que llaman *guá-guá* á los perros, *pi-pí* á los pájaros, etc.

Pero al llegar á este punto, la cuestion que nos ocupa ofrece una nueva fase, á saber: ¿Cómo se han formado las palabras que designan objetos é ideas inmateriales, que ciertamente no pueden ser fruto de la onomatopeya? Este aspecto de la cuestion nos lleva á tratar de un elemento importante de la palabra, considerada como expresion del espíritu, á saber: del lenguaje figurado.

El espíritu humano descubre entre los objetos que conoce multitud de semejanzas y analogías, reales las más, arbitrarias y caprichosas algunas, que le permiten designar las cosas, no con su nombre propio, sino con el de otras distintas con ellas relacionadas por alguna semejanza. Este procedimiento permitió al hombre designar los objetos espirituales con los nombres propios de objetos materiales que con ellas tuvieran analogía ó semejanza (1). Esta traslacion del nombre de una cosa á otra distinta, fué, pues, el origen de todos los nombres de los objetos espirituales, y el fundamento del lenguaje figurado.

El lenguaje figurado no se limita á dar á unos objetos el nombre de otros, llamando, por ejemplo, al sol *fuelle de la luz*, ó á la juventud *primavera de la vida*, sino que atribuye á los objetos físicos cualidades propias de los espirituales y vice-versa (como cuando decimos: *la altiva palmera*, el *airado mar*, ó, por el contrario: *la negra maldad*, el *mar-mòreo corazon*); supone actos humanos en los objetos materiales (*la aurora anuncia el nuevo día ó es mensajera del sol*; *los cielos proclaman la gloria de Dios*); atribuye actos ó resultados materiales á objetos espirituales (*la sabiduria produce sazonados frutos*, *el remordimiento roe el corazon*), todo lo cual constituye el tropo ó figura llamada *metáfora*; ó designa un objeto con el nombre de otro distinto, comprendido con él en otro más extenso ó con él relacionado por vínculos de contigüidad, dependencia ó rela-

---

(1) De esto ofrecen vestigios todas las lenguas. Así el espíritu se designa con palabras que significan viento, soplo, etc., por ser éstos los objetos sensibles más parecidos á lo inmaterial; á las cualidades espirituales se aplican nombres de cualidades físicas (lo derecho, lo recto, lo inflexible. aplicado á la justicia), etc.

ción de orden (como acontece en la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metalepsis* que, en realidad, son una misma figura en diversos aspectos, y por virtud de las cuales se toman el todo por la parte, el singular por el plural, el género por la especie, la causa por el efecto, el continente por lo contenido, el antecedente por lo consiguiente, ó vice-versa, lo físico por lo moral, la materia por la obra, el instrumento por el agente que lo mueve, el lugar por la cosa que de él procede, lo abstracto por lo concreto, y el signo por lo significado).

La más importantes de todas estas formas del lenguaje figurado (llamadas *tropos* ó *figuras literarias* por los retóricos) es la *metáfora*, que establece una semejanza entre dos objetos (físicos ó espirituales ambos, ó uno físico y otro espiritual), dando al uno el nombre, ó atribuyéndole los actos y cualidades del otro. La *metáfora*, al extenderse y ampliarse, engendra multitud de formas de la expresión figurada, que detenidamente enumeran los retóricos, y de que prescindimos aquí por ser asunto de escasa importancia para nosotros. El *simil*, la *alegoría*, la *prosopopeya*, la *hipérbole* y la mayor parte de las figuras literarias, no son otra cosa que formas distintas de la *metáfora*, la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metalepsis*.

Las figuras literarias ó tropos tienen gran importancia, no sólo por constituir la materia del lenguaje poético, como en lugar oportuno veremos, sino por contribuir poderosamente al enriquecimiento y desarrollo de los idiomas, facilitando la creación de palabras nuevas, el cambio de acepción de las antiguas y la significación de los objetos espirituales y las ideas abstractas, y por ser el más vivo reflejo del carácter de cada pueblo. Con efecto; siendo el lenguaje figurado un producto de la fantasía, el grado de desarrollo de aquel está en relación íntima con el de ésta, y al conocerlo, podemos formarnos idea del carácter, cualidades y género de vida de los pueblos (1).

---

(1) Así se observa que en los pueblos primitivos, en los cuales la fantasía aventaja á la razón, el lenguaje figurado es más rico y abun-



## 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,

El lenguaje, uno en su naturaleza, es vário y multiforme en sus manifestaciones históricas. Lo que se llama lenguaje humano no existe sino á título de abstraccion: lo que en la realidad existe son las lenguas ó idiomas, esto es, los diferentes sistemas de sonidos articulados de que el hombre se sirve para expresar su pensamiento.

Cierto que estos sonidos son, con leves excepciones, los mismos en todas las lenguas, y que las leyes de la gramática general en todas se encuentran cumplidas, aunque de modos diversos; pero cada lengua tiene su gramática propia y su propio léxico ó diccionario, esto es, cada lengua es una determinacion especial, una manifestacion característica de la naturaleza general del lenguaje.

Esta rica variedad y esta unidad fundamental del lenguaje humano corresponden á la naturaleza del espíritu. Uno es tambien éste en sus rasgos fundamentales, y, sin embargo, se diversifica notablemente de individuo á individuo, de pueblo á pueblo y de raza á raza. Siendo el lenguaje expresion de la vida del espíritu, no puede sustraerse á esta ley, y por esto se determina en tantas formas ó manifestaciones particulares (idiomas) como variedades se observan en la hu-

---

dante, y se emplea con más frecuencia que en pueblos ó épocas de mayor cultura, en que las semejanzas que fundan dicho lenguaje no se perciben con tanta facilidad, acaso por ser insostenibles ante una razon más adelantada. Tambien se nota que en el carácter de las figuras se refleja el de los pueblos, siendo muy distinto el género de comparaciones y símiles de que se sirven los pueblos septentrionales y meridionales, los nómadas y los agricultores, los que habitan las montañas y los que viven en las costas, los guerreros y los comerciantes, etc.

mana naturaleza; y como quiera que el lenguaje es un organismo psico-físico, sus determinaciones varían, no sólo con arreglo á las variedades psíquicas del hombre, sino á las físicas, íntimamente unidas con aquellas.

Varía, pues, el lenguaje segun las razas y sub-razas, segun las nacionalidades, segun las divisiones y sub-divisiones de estas, y áun varía de individuo á individuo. Sin llegar á constituir verdaderos idiomas individuales, determinase, no obstante, en cada hombre, reflejando la originalidad individual, ora en el modo especial de producirse el pensamiento en la palabra (*estilo*), ora en la manera de imitarla, en el timbre de la voz, etc. (*pronunciacion*). Varía tambien, segun las localidades, notándose maneras especiales de hablar en cada una de ellas, y en cada provincia y comarca de una nacion (*provincialismos*). Estas variedades pueden constituir verdaderos idiomas locales y provinciales (*dialectos*) que, merced á circunstancias históricas, pueden convertirse en lenguas nacionales.

Una cuestion, que naturalmente ocurre al considerar esta inmensa diversidad de lenguas, es la de saber si, aparte de la unidad fundamental que á todas preside, son unas en su origen, esto es, si todas por diferentes que parezcan, proceden de una lengua madre. Esta cuestion ofrece gran interés por relacionarse estrechamente con la unidad de la especie humana, bajo cuyo punto de vista no hemos de tratarla aquí.

En el estado actual de la Ciencia, la existencia de una lengua primitiva, madre de todas las que conocemos, no puede sostenerse sino á título de hipótesis. Todos los esfuerzos hechos por varios filólogos para reducir á un origen común los grupos de lenguas que la Ciencia admite, han sido infructuosos. Las dos grandes familias de lenguas, llamadas *semítica* é *indo-europea* ó *arya* son de todo punto irreductibles, y otro tanto acontece con todos los demás grupos lingüísticos. Si ha existido una lengua madre primitiva, ninguna huella de su existencia hallamos, no sólo en las lenguas hoy existentes, sino en las más antiguas que nos es dado conocer.

¿Quiere esto decir que no haya existido lengua semejante? La Ciencia, de suyo prudente y circunspecta, cuando trata de hechos se limita á establecerlos, y, á lo sumo, llena con hipótesis razonables y legítimas los vacíos de la observación; pero nunca debe asentar lo que no se desprenda necesariamente de los hechos conocidos. Al declarar la Filología que las lenguas conocidas son absolutamente irreductibles y que no hay vestigio alguno de una lengua primitiva comun, ni afirma ni niega la existencia de esta lengua, porque para ambas cosas le faltan datos. Lo que sí puede afirmar es que, *en el terreno de la ciencia pura*, es vano empeño el de querer buscar razones y datos en apoyo de la existencia de dicha lengua, que sólo á título de hipótesis podrá sostenerse *científicamente*.

Prescindiendo, pues, de esta cuestion, y partiendo del hecho de que lo conocido por la Ciencia son numerosos grupos de lenguas irreductibles, debemos preguntarnos á qué causas se debe esta variedad de las lenguas, y á qué procedimientos y leyes se someten estas en su formacion y desarrollo. Respecto á lo primero, ya hemos indicado que el principio de individualidad, en lo físico como en lo moral, explica cumplidamente la multiplicidad de los idiomas, á la cual concurren otras varias causas que debemos exponer.

Las lenguas deben considerarse como verdaderos organismos vivientes, sometidos á leyes análogas á las que presiden al desarrollo de los demás. Pero como el lenguaje es un hecho humano, aparte de las influencias naturales que en él obran, hay que tener en cuenta las que son debidas á la acción del hombre. Este, la historia y la naturaleza, son los tres agentes que cooperan á la trasformacion y desenvolvimiento, es decir, á la vida de las lenguas.

Así es que, bajo el principio general de individualidad á que ántes nos hemos referido, y que es el fundamento que pudiéramos llamar filosófico de la variedad del lenguaje, hay que considerar otras causas de esta variedad, hijas las unas de la acción del hombre, otras de la marcha de la historia, y otras de la influencia de la naturaleza.

Como causas naturales de la variedad y modificaciones del lenguaje, deben considerarse:

1.º La *raza*, que en el sistema de sonidos articulados de que se sirve para expresar su vida espiritual, refleja necesariamente su carácter peculiar, su modo de ser, sus cualidades físicas y morales, sus tradiciones y costumbres, etc. No obstante, multitud de circunstancias históricas pueden impedir la acción de estas influencias etnográficas, por lo cual no siempre tiene cada raza una lengua propia, dándose el caso de razas distintas que hablan una misma lengua, ó de lenguas diversas habladas por una sola raza.

2.º La acción de lo que se llama en biología el *medio ambiente*, esto es, del conjunto de circunstancias y condiciones exteriores que rodean al hombre é influyen poderosamente en su manera de ser, como el *clima*, la *topografía*, las *producciones del país*, etc. El medio ambiente obra en el lenguaje, ora de un modo indirecto, por razón de las modificaciones que al hombre imprime, y que se reflejan en su lengua, ora directamente, por las alteraciones que en esta determina, si bien este género de influencia es mucho ménos frecuente que el anterior.

Las causas históricas del desarrollo del lenguaje son las siguientes:

1.ª Los hechos que determinan nuevas relaciones y mezclas de pueblos distintos, como son las emigraciones, invasiones, conquistas, guerras, comunicaciones comerciales, cambios dinásticos, etc., pues al poner á unos pueblos en contacto con otros, al mezclar las razas, al hacer que pueblos que hablan una lengua conquisten á otros que hablan otra distinta, al determinar influencias literarias, contribuyen á la alteración de las lenguas, á que los idiomas se conviertan en dialectos, y vice-versa, á que las lenguas pasen de vivas á muertas, de incultas á literarias, de literarias á incultas, y á que se introduzcan en ella nuevos elementos y formas.

2.ª La acción lenta y gradual de la ley del progreso que paso á paso va modificando las lenguas, á la vez que modifica las instituciones, creencias, costumbres, etc., de los hombres, adaptando suavemente el medio de expresión de que

estos se sirven á los nuevos estados de cultura á que llegan.

Como causas modificadoras del lenguaje, debidas á la iniciativa individual del hombre considerado en su actividad constante y regular, pueden enumerarse:

1.º Todas las modificaciones que al lenguaje imprimen lentamente los hombres, casi siempre sin darse cuenta de las razones que á ello les impulsan, alterando el valor fonético de las palabras, haciéndolas cambiar de significacion, creando palabras nuevas y desechando otras, admitiendo elementos extraños y sometiéndose á ajenas influencias; en suma, cambiando incesantemente su lenguaje.

2.º El cultivo literario del lenguaje, que unas veces obra como elemento modificador y renovador, y otras como elemento conservador de éste.

3.º La invencion de la escritura, que contribuyó á fijar las formas lingüísticas, á promover y facilitar la cultura literaria y á dar fuerza á la tradicion.

4.º La creacion de instituciones dedicadas especialmente á conservar la pureza é integridad de las lenguas, como las Academias y otras semejantes.

La accion combinada de todas estas causas, acordes entre sí unas veces, contrapuestas otras, basta á dar cumplida explicacion de los innumerables cambios que en las lenguas se observan, de la constante aparicion y desaparicion de los idiomas; en suma, de todos los complejos y variadísimos fenómenos que la historia del lenguaje ofrece.

A los ojos de la Ciencia aparecen las lenguas, segun esto, como verdaderos organismos vivientes, cuyo nacimiento, desarrollo y muerte ofrece notables semejanzas con los fenómenos que se observan en la vida de los restantes organismos. Las leyes que á las trasformaciones de las especies orgánicas presiden cúmplense en la vida de las lenguas, no ciertamente con el rigor inflexible que la naturaleza presenta (pues en las lenguas prepondera un elemento distinto, que es la libre actividad del hombre), pero sí en el grado suficiente para que pueda establecerse la comparacion. Así, á la manera que las especies orgánicas luchan por la existencia, logrando el triunfo las mejor dotadas y más favorecidas

por la naturaleza, las que mejor se adaptan á las condiciones de vida en que se hallan, nótase entre las lenguas una parecida *concurrència vital*, en que la victoria pertenece á las que por su propia valía ó por circunstancias históricas especiales se hacen dignas de ella. Así observamos que unas lenguas se imponen á las otras y las reducen á la condicion de simples dialectos, que otras veces los dialectos logran convertirse en verdaderos idiomas, que lenguas inferiores desaparecen rápidamente al contacto de las superiores, etc., verificándose por semejante modo una especie de *seleccion* análoga á la que se observa en el reino orgánico.

De igual manera, así como en éste luchan dos fuerzas contrarias, conservadora la una, modificadora la otra de los caracteres específicos, como son la *herencia* y la *adaptacion*, observamos en la vida del lenguaje la accion de elementos conservadores y modificadores, pudiendo contarse entre los primeros la *tradicion*, y entre los segundos la *alteracion fonética y significativa de las palabras*, y la *renovacion dialectal*.

Hay, con efecto, elementos que conservan y elementos que modifican y trasforman el lenguaje; y al juego concertado de ambos se debe el que las lenguas no se inmovilicen y estanquen, ni tampoco vivan en perpétua y anárquica mudanza. Cuando cualquiera de estos elementos falta, las lenguas mueren, ó por falta de sávia que las vivifique y reanime, ó por falta de consistencia que las impida fundirse en otras distintas.

La tradicion es la verdadera fuerza conservadora del lenguaje; si otros elementos no contrarrestáran su influencia, los idiomas dificilmente variarían, y á lo sumo se acrecentarian con palabras nuevas, segun las necesidades crecientes del espíritu. La tradicion adquiere nueva fuerza cuando las lenguas se fijan por medio de la escritura, cuando la cultura literaria contribuye tambien á fijarlas estableciendo lo que se llaman formas y modelos clásicos del lenguaje, y cuando instituciones especiales se encargan de velar por la pureza de éste.

Pero á la accion de estas fuerzas conservadoras se opone

la de numerosas influencias modificadoras, que antes hemos enumerado, unas lentas y graduales, otras anómalas y violentas, nacidas de muy distintas causas. Todas estas fuerzas (entre las cuales puede contarse la cultura literaria, que si en un sentido es conservadora, es renovadora tambien), obran sobre las lenguas por medio de dos procedimientos constantes: la alteracion fonética y significativa de las palabras, y la renovacion dialectal, que son causa de la creacion y desaparicion de palabras y de formas gramaticales.

Modificanse las lenguas, con efecto, merced á la alteracion de la forma y del sentido de las palabras, debida á la accion de las causas supradichas, y, en general, á la ley de constante trasformacion ó evolucion que impera en la naturaleza. Cuando la alteracion se verifica en las formas de las palabras, se llama *fonética*; cuando afecta al sentido de éstas, puede recibir el nombre de *significativa*.

La alteracion fonética se cumple por sustitucion, adiccion, fusion, sustraccion, reduplicacion y suavizacion de las letras, y otros procedimientos que la Filología estudia detenidamente.

A la alteracion fonética se debe, segun Max Müller, la aparicion de las formas gramaticales.

La alteracion del sentido de las palabras se verifica, ora por cambios en el modo de pensar de los pueblos, que introducen cambios análogos en la significacion de las palabras, ora por la adopcion de palabras extrañas, que cambian de sentido al ser importadas á otro país, ora por la accion del lenguaje figurado que, por medio de metáforas, sinédoques, etc., altera el sentido primitivo de los vocablos.

La alteracion fonética y significativa de las palabras se debe en mucha parte á la *derivacion etimológica* ó influencia de unas lenguas en otras. Con efecto; al pasar las palabras de una lengua á otra suelen experimentar graves modificaciones en su forma y en su significacion (1), mostrán-

(1) En el grupo de las lenguas indo-europeas es posible seguir el proceso de la derivacion etimológica revelado en la alteracion fonética de las palabras, sirviéndose de la ley de permutacion de consonantes, llamada ley de Grimm, por haberla descubierto este filólogo.

dose en estos cambios las siguientes leyes: 1.ª La misma palabra puede recibir formas distintas en diferentes lenguas. 2.ª La misma palabra puede tomar formas distintas dentro de una sola lengua. 3.ª Palabras diferentes toman igual forma en lenguas distintas. 4.ª Palabras diferentes toman igual forma en una misma lengua.

Para comprender lo que se entiende por renovacion dialectal, es preciso fijar el sentido de la palabra *dialecto*, que generalmente se considera como cosa distinta de las lenguas ó idiomas. El dialecto no es otra cosa que un estado especial de las lenguas, y en tal sentido toda lengua ha sido alguna vez ó puede llegar á ser dialecto, y en cierto modo lo es siempre.

El dialecto significa en general *el estado libre é inculto de las lenguas*, en que estas manifiestan con entera espontaneidad su propio carácter é incesantemente se modifican y transforman. Dentro de esta acepcion general de la palabra dialecto, caben todas las siguientes formas dialectales:

1.º Llámense dialectos en general todas las lenguas que, por causa de permanecer en el estado oral, no han llegado á fijarse y constituirse de un modo relativamente definitivo. En estas lenguas puede haber cierta cultura literaria; pero no habiendo escritura que fije en verdaderas obras los resultados de esta cultura, y no bastando la influencia de la tradicion para conservar en su integridad las formas de la lengua y evitar los estragos de la alteracion fonética y significativa, las lenguas cambian con pasmosa facilidad y engendran á cada paso nuevas variedades dialectales. Estos cambios son tan numerosos y bruscos, que la distancia de algunas leguas basta para que un mismo dialecto tenga formas diferentes, y el transcurso de algunos años para que cambie por completo.

2.º Tambien se da el nombre de dialecto á las diversas lenguas provinciales y locales de una nacion, por más que estén fijadas por la escritura y las obras literarias. Lenguas que merecieron el nombre de verdaderos idiomas, pueden convertirse en dialectos de esta especie, cuando la nacion que las hablaba se trueca en provincia dependiente de otra.



Tal aconteció con las lenguas que hablaban los pueblos sometidos á Roma, con el provenzal ó lemosin, con el catalan, el valenciano, el vasco y otras lenguas semejantes. No hay que decir que estos dialectos pueden de nuevo convertirse en idiomas si cambian las condiciones sociales y políticas de los pueblos en que se hablan.

3.º Reciben asimismo el nombre de dialectos las formas peculiares y características que reviste una misma lengua en cada localidad ó en cada clase social. En tal sentido, las lenguas literarias no son otra cosa que el dialecto especial de las clases ilustradas y superiores.

El nombre de lengua ó idioma se aplica, por tanto, á los idiomas fijados por la escritura y literariamente cultivados, que disfrutan de las consideraciones y privilegios de lenguas oficiales de una nacion. Son las lenguas de las gentes cultas, de las clases superiores y de los elementos oficiales, diversificadas en formas dialectales populares y locales, y avasalladoras de las lenguas provinciales reducidas á la condicion de dialectos.

Como es natural, los dialectos influyen constantemente en las lenguas oficiales y literarias, renovándolas, enriqueciéndolas, modificándolas y siendo juntamente elementos modificadores y conservadores; pues sí de un lado las alteran, de otro perpetúan los caracteres tradicionales de la raza, no pocas veces perturbados y aún corrompidos y olvidados por las lenguas literarias. Pero la accion de los dialectos es principalmente renovadora; gracias á ellos las lenguas literarias no se inmovilizan, y merced á su accion incesante el lenguaje es una creacion inagotable y continua.

Como de lo expuesto se desprende, los dialectos é idiomas están sujetos á cambios numerosos y constantes. Así se observa que todo dialecto puede convertirse en lengua literaria y oficial, cuando se lo permiten las circunstancias históricas, bien porque se fije por medio de la escritura, bien porque el pueblo que lo habla constituya una verdadera nacion independiente. De igual manera, toda lengua puede trasformarse en dialecto por las causas antes mencionadas.

Obsérvase también que al desaparecer una lengua que avasalló á muchas, éstas reaparecen á su muerte y se convierten en numerosas lenguas que parecen hijas de aquella, y que no son otra cosa que sus formas dialectales convertidas en lenguas independientes (1). No hay que decir cuánto influyen en estos fenómenos de la vida de los idiomas y dialectos los grandes sucesos de la historia.

Cuando las lenguas literarias dejan de ser lenguas nacionales, y son sustituidas por los dialectos, que á su vez se transforman en verdaderas lenguas, poco á poco van pasando de la categoría de vivas á muertas, ó lo que es igual, dejan de ser habladas por las muchedumbres, y se reducen á la condicion de lenguas sábias, clásicas ó aristocráticas, usadas solamente por las clases ilustradas. Por algun tiempo viven en este estado, y son la lengua de la ciencia, de la literatura y aún del poder político; pero cuando los dialectos vulgares se van imponiendo y adquiriendo cultura literaria, llega un momento en que las primeras dejan de ser el lenguaje oficial y culto, y quedan reducidas á la condicion de lenguas muertas, que nadie habla, y que, á lo sumo, son cultivadas por ciencias especiales. La historia del latin ofrece notabilísimo ejemplo de estas transformaciones.

De todos estos hechos se desprenden consecuencias importantes, á saber: que las lenguas tienden á una variedad sin límites; que si por ventura ha existido una lengua primitiva, única, debió desaparecer muy pronto, dando origen á infinidad de dialectos; que esta variedad responde á condiciones inherentes á la naturaleza humana, y que, por tanto, no hay empresa más vana é imposible que la de crear artificialmente una lengua universal, como lo han imaginado multitud de utopistas que daban claras muestras de desconocer juntamente la naturaleza del lenguaje, la del género humano y las leyes de la naturaleza y de la historia.

---

(1) Así sucedió al derrumbarse el imperio romano. De las ruinas del latin brotaron las lenguas romances, que en su principio no eran otra cosa que dialectos de éste.

## LECCION XVII.

Clasificación de las lenguas.—Bases en que puede fundarse.—Escasa importancia de la clasificación geográfica.—Imposibilidad de la etnográfica.—Clasificación genealógica: su relación con la morfológica; lenguas que presenta.—Clasificación morfológica.—Su importancia.—Lenguas monosilábicas, aglutinantes y de flexión.—Sus caracteres.—Subdivisiones de las lenguas de flexión.—Clasificación morfológico-genealógica.

Balbi, en su *Atlas etnográfico*, ha clasificado 860 lenguas y 5.000 dialectos (1), y asegura que el número de lenguas existentes no baja de 2.000. Este extraordinario número de idiomas ha sido clasificado por la Filología, con arreglo á diferentes bases, á saber: la geografía, la etnografía, la genealogía y la morfología.

La clasificación geográfica de las lenguas tiene escaso valor para la Filología, pues ningun dato importante suministra para establecer las relaciones que entre aquellas existen. La distribución de las lenguas por la superficie del globo ha obedecido á causas muy complejas, por lo general poco ó nada conocidas. De la coexistencia de distintas lenguas en un mismo pueblo, ó de la existencia de una sola en pueblos distintos, ninguna consecuencia filológica puede deducirse, dada la confusión que reina en este punto. Si á las relaciones y afinidades etnográficas de los pueblos correspondiera la distribución de los idiomas, la forma de ésta sería muy importante; pero tal correspondencia no existe en la mayoría de los casos. La distribución de las lenguas se debe casi siempre á circunstancias puramente históricas, y su conocimiento no da luz alguna para esclarecer las relaciones de los idiomas entre sí. Por esta razón, la classifica-

---

(1) Balbi entiende por dialectos las simples variedades provinciales y locales de un mismo idioma. De las lenguas que clasifica, corresponden 153 al Asia, 53 á Europa, 115 al Africa, 117 á la Oceanía y 422 á la América.

cion geográfica de las lenguas, muy importantes para el historiador y el geógrafo, es poco estimada en Filología.

La clasificacion etnográfica es de todo punto imposible. Sin duda que las razas han debido, en los comienzos de la vida humana, poseer lenguas distintas, en que reflejárán su carácter propio; pero la mezcla de las mismas razas, las mudanzas cumplidas en la vida de los pueblos por los sucesos históricos, las emigraciones, el desarrollo mismo del lenguaje, al contrarrestar la influencia de la tradicion y de la herencia, han privado á las lenguas de su carácter etnográfico. En la actualidad, la clasificacion de razas que hace la Etnografía, y la de idiomas que hace la Filología, no guardan entre sí correspondencia alguna. Una misma raza habla idiomas completamente irreductibles, y un sólo idioma puede ser hablado por diversas razas. No hay una lengua caucásica, mongólica ó etiópica; no hay relacion alguna entre las lenguas y las razas; si la hay, por ventura, suele ser entre los idiomas y esas razas, más históricas que naturales, que para la Etnografía son dudosas cuando ménos, como la raza latina, la germánica, la eslava, etc. Por esta razon, la Filología no contribuye en nada á esclarecer los problemas de la unidad ó variedad de la especie humana, de las relaciones de las razas entre sí, etc. Ni la Etnografía auxilia á la Filología, ni ésta á aquella, y por tanto, es vano todo empeño de hacer una clasificacion etnográfica de las lenguas.

La Filología, pues, necesita apelar á otras bases para hacer una clasificacion exacta de las lenguas. Estas bases son: las afinidades que permiten asignar á diferentes lenguas un origen comun y constituir con ellas un grupo natural, análogo á las familias botánicas y zoológicas; y las formas especiales de estructura que, sin establecer un origen comun, señalan, sin embargo, un procedimiento particular de formacion que establece un vínculo comun entre varios idiomas, estén ó no unidos genealógicamente. La primera clasificacion se llama *genealógica*; la segunda, *morfológica*. Ambas se completan, por cuanto todas las lenguas que constituyen una verdadera familia están necesariamente

unidas por vínculos morfológicos, de suerte que la clasificación genealógica se comprende siempre dentro de la morfológica, siendo ésta el género y aquella la especie, ó lo que es igual, la clasificación genealógica no es más que una subdivisión de la morfológica.

La clasificación morfológica expresa estados de las lenguas, formas especiales de su estructura en diversos momentos de su desarrollo; la genealógica indica comunidad de origen entre varias lenguas pertenecientes á uno de los grupos de la clasificación morfológica. Por consiguiente, aunque ambas clasificaciones son históricas en el sentido de que expresan estados distintos del desarrollo de las lenguas ó relaciones de sucesion y parentesco entre éstas, hay entre ámbas diferencias notables, que pueden reducirse á las siguientes:

1.<sup>a</sup> Las distintas lenguas comprendidas en un grupo de la clasificación genealógica están ligadas por vínculos y afinidades que permiten atribuirles á un origen comun, á una lengua-madre; pero las que se comprenden en un grupo de la clasificación morfológica, pueden, á pesar de la analogía de su estructura, ser irreductibles y proceder de orígenes muy diversos.

2.<sup>a</sup> La clasificación morfológica es completa y se aplica á todas las lenguas conocidas; la genealógica sólo comprenden algunos grupos clasificados, y deja fuera de sí diferentes lenguas, cuyas afinidades con otras son desconocidas. Es más: al paso que los tres grandes grupos de la clasificación morfológica están definitivamente fijados por la Ciencia, la clasificación genealógica experimenta constantes modificaciones, y cada filólogo la suele exponer á su manera, exceptuando dos grandes familias perfectamente determinadas y reconocidas por todos, que son la *semítica* y la *indo-europea* (1).

---

(1) Un notable ejemplo de esta inconsistencia de la clasificación genealógica ofrece el célebre grupo *turaniense*, que despues de gozar de gran boga y ser admitido por todos los filólogos (incluso el reputado Max Müller) ha caido hoy en el más completo descrédito. Véase *La Lingüística* de Abel Hovelacque.

La razon de esto es que, no habiendo llegado hasta nosotros las lenguas madres de los diferentes grupos genealógicos, no siendo posible buscar ayuda en la Etnografía para estas indagaciones, siendo muy incompletos los datos históricos y arqueológicos que pudieran esclarecer estos problemas, y pudiendo inducir á graves errores el uso inmoderado de la etimología, es extremadamente difícil precisar con la necesaria exactitud las afinidades de las lenguas y formar con ellas verdaderos grupos naturales. Los obstáculos, á veces insuperables, con que en la historia natural se tropieza al clasificar las especies, pueden dar idea de los que hallan en sus clasificaciones los filólogos.

Hay que notar, además, que el procedimiento generalmente adoptado para descubrir vínculos de parentesco entre las lenguas, esto es, la comparacion de sus elementos gramaticales (lo que se llama *gramática comparada*), se aplica difícilmente, como observa Max Müller, á las lenguas que no han poseido una cultura literaria que haya fijado sus formas; pues cuando esta cultura no se opone á las alteraciones producidas por la renovacion dialectal, el trabajo comparativo á que nos referimos presenta graves dificultades. Es más: ni siquiera la identidad de las raíces en diversas lenguas puede servir de guía para reconocer su origen comun, cuando la cultura literaria falta; pues hasta en las raíces introduce variaciones profundas la accion incesante de los dialectos. Por estas razones, sólo ha sido posible clasificar genealógicamente los grupos de lenguas literarias, reduciéndose la clasificacion, por lo que á las restantes respecta, á agrupaciones más ó ménos arbitrarias.

Pero el hecho de no constituir verdaderas familias naturales lenguas que ofrecen algunas afinidades notorias, no basta para negar la posibilidad de que tengan un origen comun. Por regla general, estas afinidades (sobre todo, cuando afectan á las formas gramaticales), denotan que, cuando ménos, esta comunidad de origen es posible, por más que el estado actual de la Ciencia no permita afirmarlo con entera seguridad.

Por consiguiente, la clasificacion de las lenguas debe

fundarse en la *morfología*, esto es, en el análisis de su estructura, y á esta clasificacion morfológica debe subordinarse la genealógica, comprendiendo en los tres grandes grupos de la primera las familias, agrupaciones y miembros aislados de la segunda, y constituyéndose así una verdadera clasificacion *morfológico-genealógica*.

Bajo el punto de vista morfológico, las lenguas se dividen en *monosilábicas* ó *aisladoras*, *aglutinantes* y *lenguas de flexion*, tambien llamadas *orgánicas*, que á su vez suelen dividirse en *sintéticas* y *analíticas* y en *objetivas* y *subjetivas*.

Diferéncianse estas tres clases de lenguas por su estructura léxica y gramatical, esto es, por el procedimiento á que obedecen en la formacion de las palabras y en la produccion de las formas gramaticales, procedimiento que se llama en las lenguas del primer grupo *monosilabismo*, *aglutinacion* en las del segundo, y *flexion* en las del tercero.

Como ya sabemos, una raíz puede ser vocablo ó elemento de vocablo; pero en las lenguas monosilábicas, raíz y vocablo son cosas idénticas, porque las raíces permanecen puras, invariables, sin modificacion de ninguna especie. En tales lenguas no hay, por consiguiente, formas gramaticales de ningun género, ni conjugaciones, ni declinaciones, ni conjunciones, ni preposiciones, ni nada que indique la menor alteracion en la forma de las palabras. Una lengua de esta especie, no es, pues, otra cosa que un conjunto de raíces monosilábicas aisladas é invariables, y á esto deben estas lenguas el nombre de monosilábicas y aisladoras. Inútil es añadir que en tales lenguas no es posible la alteracion fonética.

Estas raíces aisladas tienen una significacion muy general y vaga, no pudiendo decirse de ninguna de ellas que es nombre, verbo, adjetivo, adverbio ó preposicion; de aquí que cada palabra pueda significar multitud de cosas distintas, y ser á la vez varias partes de la oracion. Por ejemplo; la palabra china *tao*, significa arrebatarse, conseguir, cubrir, bandera, trigo, conducir y camino.

Este carácter especialísimo obliga á estas lenguas á adop-

tar un procedimiento muy singular para determinar la acentuación de cada palabra y la función que desempeña en la frase; todo lo cual se significa por la colocación de las palabras en la proposición gramatical, y también por la entonación que se les da al pronunciarlas; de modo que, en la gramática de estas lenguas, no hay en realidad más que sintaxis y prosodia: carecen de analogía (1).

Como quiera que en repetidas ocasiones necesitan estas lenguas que á una palabra acompañe en la proposición otra accesoria que determine su sentido, poco á poco estas raíces accesorias van perdiendo su significación primitiva é independiente, lo cual facilita la transición desde el monosilabismo á la aglutinación. Con efecto; nada más natural y fácil que unir á la raíz principal la accesoria que determina su sentido, perdiendo esta su valor propio y formándose así una palabra compuesta (2).

Las lenguas aglutinantes forman sus palabras mediante la yuxtaposición ó aglomeración de raíces diferentes, una de las cuales (la que representa la idea fundamental de la palabra) conserva su propio valor, significación é independencia, al paso que las restantes, que sólo son modificaciones de aquella (desinencias) pierden estas cualidades y pueden experimentar los efectos de la alteración fonética. Una raíz invariable, unida estrechamente á otras variables; tal es la forma de la palabra en las lenguas aglutinantes, que también pudieran llamarse lenguas *de desinencias y polisilábicas*.

(1) Como ejemplos de esto, podemos citar algunas locuciones de la lengua china. *Ngo ta ni*, significa yo te pego; *ni ta ngo*, significa tú me pegas; *ngo gin*, significa un mal hombre; *gin ngo* significa el hombre es malo.

Otras veces, como en el texto indicamos, la significación de una palabra se determina acompañándola de otra; así *tse*, significa siempre hijo, sin distinción de sexo, y para decir hijo ó hija, hay que servirse de las palabras *nan* (varón, masculino) y *nin* (hembra, femenino), diciendo *nan tse*, hijo; *nin tse*, hija.

(2) En la lengua china se observa ya la existencia de estas dos clases de raíces, unas principales y otras accesorias, que sólo sirven para determinar el sentido de aquellas. A las primeras llaman los chinos *palabras llenas*; y á las segundas, *palabras vacías*.



Hay, pues, en estas lenguas verdaderas formas gramaticales, y en ellas la gramática no es una simple sintáxis como en las anteriores. El género, el número, el caso, el tiempo, el modo, todos los accidentes de la declinacion y de la conjugacion se encuentran en ellas; las palabras tienen valor gramatical propio; son nombres, verbos, adverbios, etc.; hay, en suma, una enorme diferencia en sentido progresivo entre estas lenguas y las anteriores.

Pero la aglutinacion todavía difiere bastante de la flexion. Las palabras formadas por este procedimiento se descomponen fácilmente en sus elementos, notándose muy bien que las raíces accesorias han sido palabras independientes, y conservan cierto valor propio relativo. Entre las raíces que componen la palabra, no hay, pues, una verdadera compenetracion, una fusion completa que no permita separarlas, y además, siempre hay una (la raíz principal) que jamás se modifica; de suerte, que no están fundidas, sino simplemente aglomeradas ó pegadas, y de aquí el nombre que llevan estas lenguas (1).

La transicion de las lenguas aglutinantes á las de flexion es tan fácil y natural, ó acaso más, que de las monosilábicas á aquellas. Basta, con efecto, para que la aglutinacion se transforme en flexion, que la raíz invariable de la palabra formada por aglutinacion se someta á la alteracion fonética, modifique su forma, pierda su valor é independencia y se funda con las demás raíces en un compuesto orgánico, casi completamente inidivisible. Por eso dice con razon Max Müller, que la diferencia que hay entre las lenguas aglutinantes y las de flexion, es la que existe entre un mosaico mal hecho, que por todas partes descubre las junturas de las diferentes piezas que lo componen, y otro bien hecho, en que parece imposible descubrirlas.

---

(1) Como ejemplo de aglutinacion, puede citarse la conjugacion del presente de indicative del verbo turco *bakar*, que significa mirar: *bakarim*, *bakarsin*, *bakar*, *bakariz*, *bakarsiniz*, *bakarlar*.

Nótese la persistencia é inmutabilidad de la raíz *bakar*, y la facilidad de descomponer las palabras de la conjugacion, separando la raíz de las desinencias que expresan el número y la persona.

En las lenguas de flexion la raíz principal expresa las relaciones que la unen con las raíces restantes que componen la palabra, y determina, por tanto, las variaciones que en su posicion y significacion experimenta por medio de una modificacion de su propia forma, de una alteracion fonética; de suerte que las desinencias gramaticales no se expresan solamente con la yuxtaposicion de prefijos y subfijos, sino con una variacion de la forma de la raíz, sin que esto quiera decir que la yuxtaposicion referida no exista tambien en estas lenguas, pues en todas ellas se encuentra, como vestigio del estado de aglutinacion en que ante se hallaron, así como ofrecen restos de su primitivo monosilabismo. La raíz, pues, se doblega, es flexible, y de aquí el nombre de lenguas de flexion. Las raíces que expresan desinencias (prefijos y subfijos) se modifican tambien, como en las lenguas aglutinantes, y se funden con la principal. Por tales razones, es difficilísimo en estas lenguas descomponer las palabras y distinguir la raíz principal (el radical) de las raíces que significan meras desinencias, pues la alteracion fonética es en estas lenguas tan poderosa, que no pocas veces la raíz casi por completo desaparece á fuerza de modificaciones.

Las lenguas de flexion suelen dividirse en sintéticas y analíticas. Llámase sintéticas á las más antiguas, y analíticas á las modernas, y se funda esta division en que en estas últimas se observa cierta tendencia á la descomposicion en las formas gramaticales, sustituyendo los casos de la declinacion con las preposiciones y algunas voces de la conjugacion con verbos auxiliares. De esta manera la raíz recobra en cierto modo su antigua independencia, y la sintáxis su importancia, observándose una especie de *salto atrás*, ó caso de *atavismo*, una vuelta á los procedimientos del monosilabismo y de la aglutinacion; pero no obstante, las lenguas analíticas nunca pierden su carácter de lenguas de flexion. Algunos filólogos suelen llamar *objetivas* á las lenguas de flexion antiguas, y *subjetivas* á las modernas, sosteniendo que las primeras representan plásticamente los objetos externos, y las segundas sujetan la expresion de las cosas exteriores á las leyes del pensamiento: pero esta division,

más ingeniosa que exacta, no se ha generalizado ni goza de gran crédito (1).

Después de lo que queda expuesto, es fácil comprender que el monosilabismo, la aglutinación y la flexión, no son otra cosa que estados, etapas, fases sucesivas del desarrollo de las lenguas. El monosilabismo ha sido el estado primitivo de éstas; más tarde lo ha sustituido la aglutinación, y últimamente la flexión ha reemplazado á ésta; así se observan en las lenguas aglutinantes vestigios de su estado anterior monosilábico, y en las de flexión restos evidentes de la aglutinación. Toda lengua aglutinante ha sido ántes monosilábica, como toda lengua de flexión ha sido aglutinante; pero si todas las que han llegado á grados superiores de desarrollo han tenido que pasar necesariamente por los inferiores, no todas han recorrido la escala completa, habiéndose quedado algunas, aunque pocas, en el estado monosilábico, y otras en el de la aglutinación.

Hé aquí ahora la clasificación morfológico-genealógica de las lenguas, en la cual comprendemos sólo los grandes grupos y las lenguas aisladas de más importancia, sin detallar todos los idiomas comprendidos en cada clase (2).

**LENGUAS MONOSILÁBICAS.**—Se reducen á cinco, que se extienden por la China, el Tibet y la Indo-China, y son el *Chino*, el *Annamita* ó *Cochinchino*, el *Siamés*, el *Birmano* y el *Tibetano*.

**LENGUAS AGLUTINANTES.**—Mucho más numerosas y exten-

(1) A los tres grandes grupos de la clasificación morfológica, agregan algunos autores el de las lenguas *polisintéticas* ó *incorporadoras*, nombre que dan á las americanas. Llámense éstas así, porque en ellas se confunden la palabra y la frase, ó lo que es igual, porque en un sólo vocablo reúnen todas las palabras independientes que en otras lenguas constituyen una frase. Esto, que puede definirse como la composición indefinida de las palabras por medio de la síncope y la elipse, es lo que se llama *polisintetismo*. Así, en dichos idiomas, se encuentran vocablos como *amanganachquiminchi*, que en lengua algonquina significa encima de anchas hojas. En realidad, el polisintetismo no es más que la aglutinación en grande escala, como lo prueba cumplidamente en su *Lingüística* Abel Hovelacque, y no hay fundamento bastante para convertirlo en base de un nuevo grupo de lenguas.

(2) En esta clasificación seguimos á Abel Hovelacque.

didadas que las anteriores, comprenden diferentes grupos, algunas lenguas sueltas y una gran familia, bastante bien determinada.

Las lenguas aglutinantes que no se clasifican en ningún grupo, son: el *Japonés*, el idioma de los habitantes de la *Corea*, el *Pul* ó lengua de los Pulos ó Fulas (tribus del centro del Africa), el *Singalés* ó idioma de Ceilán, el *Brahui*, que se habla al N. O. del Belutchistan y el *Eúscaro* ó *Vascuence*.

Los grupos comprendidos en esta clase de lenguas son los siguientes:

1.º Las lenguas *Americanas*, llamadas también *polisin-téticas*.

2.º Las lenguas de los *negros africanos*.

3.º Las lenguas de los *Cafres*.

4.º Las lenguas de los *Hotentotes*, *Bosquimanos* y otras tribus del Africa meridional.

5.º Las lenguas de la *Nubia*.

6.º Las lenguas de los *Papús*, indígenas de la Nueva Guinea (Oceanía).

7.º Las lenguas de los indígenas de la *Australia*.

8.º Las lenguas *Malayo-polinesias* habladas por la raza malaya y divididas en tres grupos, á saber: el *Melanesio*, el *Polinesio* y el *Malayo* propiamente dicho. Extiéndense estas leguas por la Oceanía, la isla de Formosa y la de Madagascar.

9.º Las lenguas *Dravidianas*, también llamadas *Tamúlicas* ó *Malabares*, habladas en la parte Meridional de la Península cís-gangética (India oriental).

10. Las lenguas del *Cáucaso*.

11. Las lenguas *Hiperbóreas*, habladas en las regiones árticas.

12. La gran familia de las lenguas *Uralo-altàicas*, que comprende cinco grandes grupos, á saber: el *Samoyedo*, el *Finés* ó *Finlandés* (también llamado *Ugro-finés*), el *Turco* ó *Tártaro*, el *Tonguso* y el *Mongol*.

En esta familia se hallan comprendidas numerosas é importantes lenguas que se extienden por Asia y Europa, y

entre las cuales figuran el *Samoyedo*, el *Lapon*, el *Magyar* ó *Húngaro*, el *Turco*, el *Mongol*, el *Calmuco*, etc. (1).

**LINGÜAS DE FLEXIÓN.**—Comprenden tres grandes familias: la *Camítica*, la *Semítica* y la *Indo-europea*, que] también se denomina *Arya*.

*Familia Camítica.*—Las lenguas comprendidas en ella ofrecen indudables relaciones de parentesco con las semíticas, se extienden por el N. E. del Africa y se dividen en tres grupos, á saber: el *Egipcio* (que comprende el *Egipcio antiguo* y el *Copto*), el *Libico* (que comprende el antiguo *Libio* y el moderno *Bereber*), y el *Etiope*, en el cual se cuentan diferentes lenguas del Africa central en la parte que confina con el Sur del Egipto.

*Familia Semítica.*—Esta y la indo-europea son las dos familias mejor conocidas y determinadas por la Filología. La flexión se somete en ella á procedimientos y leyes distintas de las que rigen en la familia indo-europea (2), por lo cual entre ambas familias hay diferencias de estructura profundas, que unidas á la radical diversidad de sus raíces, hacen que sea imposible reducirlas á una forma comun. Estas lenguas se extienden por Arabia, Palestina y parte de la Abisinia, y se hablaron en Asiria, Mesopotamia y Siria.

Comprende esta familia tres grupos, á saber:

- 1.º El grupo *Arameo-asirio*, que abarca el *Arameo* (*Caldeo* y *Sirio*) y el *Asirio*.
- 2.º El grupo *Cananeo*, que comprende el *Hebreo* y el *Fenicio*.
- 3.º El grupo *Arabe*, que comprende el *Arabe* propiamente dicho y las lenguas de la parte meridional de la *Arabia* y de la *Abisinia*.

(1) Las lenguas uralo-altáicas unidas á las dravidianas, las malayo-polinesias y algunas monosilábicas constituyen, según algunos filólogos, la familia *turaniense*. Otros la reducen á las lenguas uralo-altáicas, y algunos comprenden en ella todas las lenguas monosilábicas y aglutinantes. Ya hemos dicho que esta teoría está hoy muy desacreditada después de los trabajos de Schleicher, Whitney y otros.

(2) Schleicher y Whitney han señalado detenidamente estas diferencias.

*Familia Indo-europea.*—Este grupo es el más importante de todos, tanto por haber sido su estudio la base principal de las investigaciones filológicas y por ser el que mejor se conoce (1), como por comprender las lenguas que más alta importancia han tenido en la historia de la civilización.

Las lenguas indo-europeas constituyen una verdadera familia, nacida de una lengua madre, hoy perdida, pero reconstituida idealmente, gracias al génio de profundos filólogos, entre los cuales merecen singular mención Schleicher y Chavée. A esta lengua primitiva dan algunos autores el nombre de *Indo-europea* y otros el de *Arya* (del sanscrito *arya* y del zendo *airya*, noble).

La familia indo-europea comprende ocho grandes grupos, á saber:

1.º Las lenguas *Indias*, divididas en lenguas *antiguas*, lenguas *modernas* y *dialectos de los Gitanos*; comprendiéndose entre las primeras el idioma *Védico* (lengua de los *Vedas*) el *Sanscrito* (lengua sagrada y literaria), el *Pracrito*, ó lengua vulgar, y el *Pali*, ó lengua sagrada del Budismo. Entre las lenguas modernas se cuentan el *Hindustani* el *Hindui*, el *Bengali*, el *Mahratta*, etc.

2.º Las lenguas *Iranias* ó *Eranias*, á las cuales pertenecen el *Zendo*, ó lengua sagrada de Zoroastro y del *Avesta*, el *Persa* antiguo, el *Armenio*, el *Parsi*, el *Huzvareco*, el *Persa* moderno y otras de ménos importancia que se han hablado ó se hablan en Persia, Armenia, Beluchistan, Afghanistan y otras comarcas vecinas á éstas.

3.º La lengua *Griega*, que comprende el *Griego* antiguo y el moderno.

4.º Las lenguas *Itálicas*, que se dividen en *antiguas* y *modernas*, comprendiéndose en las primeras el *Latín*, el *Oscó* y el *Umbriano*, y en las segundas, las lenguas llamadas *neo-latinas*, *romances* ó *románicas*, como son el *Italiano* moderno, el *Español* ó *Castellano*, el *Portugués*, el *Francés*,

---

(1) Es, en efecto, el único que tiene una verdadera gramática comparada, debida principalmente al génio de Bopp.

el *Provenzal*, el *Ladino*, *Romanche* ó *lengua de los Grisones* (hablado en el canton suizo de este nombre y en algunas comarcas italianas y austriacas), y el *Rumano* ó *lengua de la Moldo-Valaquia* ó *Rumanía*.

5.<sup>a</sup> Las lenguas *Célticas*, que se extienden por Francia y la Gran Bretaña, se dividen en dos grupos (el *Gaélico* y el *Breton* ó *Kimrico*), y comprenden diferentes idiomas, como el *Irlandés*, el *Erse* ó *Escocés*, el *Galés*, el *Córnico*, el *Breton* ó *Armoricano*, el *Galo* antiguo y el dialecto de la *isla de Man*.

6.<sup>o</sup> Las lenguas *Germánicas* que se extienden por Alemania y Escandinavia (Suecia, Noruega y Dinamarca) y se dividen en cuatro grandes grupos, á saber: el *Gótico*, el *Escandinavo*, el *Bajo-aleman* y el *Alto-aleman*. En el grupo *Escandinavo* se comprende el *Nórdico* ó *escandinavo* antiguo, el *Irlandés*, el *Noruego*, el *Sueco*, y el *Danés*; en el grupo *Bajo-aleman*, el *Frison* y el *Sajon*, que se divide en *Anglo-sajon* ó *Inglés* y *Antiguo-sajon*, dividido á su vez en *Bajo-aleman* propiamente dicho y *Neerlandés* (*Holandés* y *Flamenco* ó *Belga*). El *Alto-aleman* su llama también *Tudesco* y *Aleman* moderno.

7.<sup>o</sup> Las lenguas *Eslavas*, que se extienden por Rusia, Polonia, Sérvia, Bosnia, Herzegowina, Montenegro, Bulgaria, Bohemia, Hungría, parte de la Prusia y multitud de comarcas del Austria, no se dividen en grupos especiales. Cuéntanse entre ellas el *Eslavo eclesiástico*, el *Ruso*, el *Polaco*, el *Tcheco*, el *Servio*, el *Búlgaro*, etc.

8.<sup>o</sup> Las lenguas *Léticas*, extendidas por la costa S. O. del Báltico (extremo N. O. de la provincia alemana de Prusia Oriental y provincias rusas de Kowno y Curlandia), y reducidas al *Antiguo Prusiano* (lengua muerta), el *Lituanio* y el *Lético* ó *Lete* (1).

(1) La familia indo-europea comprende además algunas lenguas aún no clasificadas, como el *Etrusco*, el *Dacio*, el *Frigio*, el *Licio* y el *Albanés*, de las cuales sólo la última se habla todavía en la comarca á que debe su nombre.

## LECCION XVIII.

La palabra escrita.—Su influencia en las lenguas, en la literatura y en la historia.—Su desarrollo histórico.—Escrituras figurativas.—Escritura cuneiforme.—Escrituras alfabéticas.—La imprenta.—Su capital importancia.

Como dejamos dicho en lugar oportuno, el pensamiento no se trasmite sólo por medio del lenguaje oral, sino por medio de la *escritura*; y como quiera que este medio de trasmision tiene extraordinaria influencia, no sólo en la vida de las lenguas y en la Literatura, sino en la historia entera, debemos examinar aquí esta palabra artificial, debida á la inteligencia creadora y á la industria maravillosa del hombre, y cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos y cuya última y sorprendente forma, la imprenta, tantos servicios ha prestado á la causa de la civilizacion. Desde los tiempos más remotos comprendieron, sin duda, los hombres que era necesario fijar y hacer permanente la palabra, de suyo perecedera y fugitiva. El deseo de perpetuar la memoria de sus hechos, de comunicarse sus pensamientos en la ausencia, de conservar sus leyendas tradicionales, sus cantos poéticos, sus leyes religiosas y civiles, les obligó á representar en signos gráficos indestructibles, ó al ménos de larga duracion, la palabra hablada.

Pocos inventos ofrece la historia de importancia tan inmensa como el de la escritura. Gracias á ella, las lenguas pudieron fijarse y pasar de la movible condicion de dialectos á la de idiomas literarios; la tradicion, que conserva las formas características del lenguaje, pudo cobrar mayor fuerza y oponer algun dique á los estragos de la alteracion fonética; las leyes del lenguaje, las formas gramaticales que presenta, pudieron fijarse en cánones relativamente invariables, creándose así ciencias casi imposibles antes de que hubiese escritura, como la Gramática y la Filología, y los grandes monumentos literarios se conservaron como eternos



modelos que, sirviendo de pauta á las generaciones futuras, impidieran la pérdida de las buenas tradiciones y la decadencia de las lenguas.

Naturalmente, no fué menor ni ménos bienhechora la influencia de la escritura en el Arte literario. Antes de su invencion, confiado el depósito de la Literatura á la tradicion oral, alterábanse y corrompíanse las obras literarias, olvidábase el nombre de los autores, perdíase la memoria de los buenos modelos, y el Arte literario era manifestacion fugitiva del ingenio, inferior á las artes restantes que disfrutaban del privilegio de perpetuar sus producciones, privilegio entónces negado á la Literatura. La tradicion literaria difícilmente se conservaba; la enseñanza del Arte apenas era posible: su influencia extendíase á muy limitado círculo, y se extinguía en breve período de tiempo, sin que á impedirlo bastara la repeticion constante de los cantos poéticos ni la institucion de colegios de poetas que se encargaran de conservarlos. Nada ponía obstáculo insuperable á la accion demolidora del tiempo.

Pero, una vez descubierta la escritura, todo cambia por completo. Siquiera este medio de conservar las producciones literarias no ofrezca condiciones de solidez y perpetuidad como aquellos de que disponen las artes plásticas, en cambio al multiplicar los ejemplares de una sola produccion, cumplidamente compensa esta desventaja, hasta tal punto, que con ser tan frágil la materia en que consignan el poeta ó el didáctico los frutos de su ingenio, mayores garantías de duracion ofrece que la piedra, el bronce ó el hierro en que el escultor ó el pintor trazan su pensamiento; pues no hay más que un *Apolo de Belvedere* ó un *Pasmo de Sicilia*, pero *Iliadas* y *Divinas Comedias* hay muchas. Además, merced á la escritura, la obra literaria se extiende por el mundo entero y á todas partes lleva su influencia, y merced á ella tambien, la tradicion se conserva, los modelos clásicos se perpetúan y permanecen como normas constantes de la inspiracion, los renacimientos literarios son posibles, las influencias de una literatura en otra se facilitan, el Arte pierde su primitivo carácter local para hacerse universal y

humano, y la historia de la Literatura, imposible en el período oral, se convierte en una realidad, naciendo con ella la crítica, la Filosofía de la Literatura y la misma Estética en su aspecto literario; ciencias todas que difícilmente se producirían si, rota á cada paso la continuidad de la historia literaria, no pudieran el filósofo, el historiador y el crítico estudiar las manifestaciones del ingenio en su marcha progresiva, inducir del análisis histórico y experimental las leyes que los rigen, reconocer sus aciertos y sus errores, y en vista de todos estos resultados de la indagación, formular los principios invariables del Arte literario.

Inútil fuera ponderar el inmenso servicio que la escritura ha prestado á la civilización de los pueblos, ya dando á la Ciencia poderosos medios de propaganda y consignando de un modo indestructible sus descubrimientos y progresos, ya prestando análogos servicios al Arte, á la Industria y á la Religión, ya grabando en indelebles páginas los principios del Derecho y las leyes que rigen á los pueblos, ya facilitando las relaciones comerciales de éstos, ya difundiendo por doquiera la instrucción y la moralidad, ya, en suma, estableciendo todo género de íntimas y duraderas relaciones entre los hombres. Puede decirse que la invención de la escritura señala el paso del salvajismo á la civilización, de lo prehistórico á lo histórico, de la inmutabilidad al progreso, y que si el hombre no es verdaderamente tal sino porque habla, tampoco es verdaderamente social y culto sino porque escribe.

La primera forma de la escritura fué la representación gráfica del objeto designado por la palabra. Con efecto; dada la asociación constante que nuestro espíritu estableció entre la imagen sensible del objeto, representada por la fantasía, y la representación, también fantástica, de los sonidos con que lo nombramos, no era difícil comprender que así como el sonido suscita la imagen, la representación gráfica del objeto traería inmediatamente al espíritu la palabra con que éste es designado, traduciéndose en lectura (en representación de los sonidos), la contemplación de las imágenes. Por consiguientes, cuando los hombres trataron de fijar la palabra

por medio de representaciones gráficas, lo primero y lo más sencillo que se les ocurrió fué pintar el objeto mismo de que se trataba, medio muy imperfecto y difícil, tanto por la lentitud que el dibujo del objeto requiere, como por la imposibilidad de representar las ideas y objetos no sensibles. Estas dificultades inspiraron la idea de representar, no ya solamente objetos sensibles, sino ideas espirituales, y para ello, buscando las analogías existentes entre lo espiritual y lo material, se hizo al objeto sensible expresión de una idea, con la que guardaba semejanza. Por último, no bastando esto para la adecuada expresión del pensamiento, se representó por medio de ciertas figuras un sonido ó palabra de la lengua oral, con ayuda del cual pudiera reproducirse el nombre de la idea que se quería expresar. Tales son los períodos de la historia de la escritura *figurativa ó ideográfica*, también llamada *geroglífica*.

Todos estos procedimientos ofrecían, empero, graves dificultades, tanto por su lentitud como por exigir no poca inteligencia para interpretar los signos de la escritura. Por tales razones hubo de buscarse un medio más sencillo y expedito de representar la palabra, y de aquí nació, en época más adelantada, la escritura *fonética ó alfabética*, en que el signo no representa objetos ni ideas, sino las sílabas ó las letras que constituyen las palabras, sistema seguido hoy por todos los pueblos cultos.

Las escrituras figurativas que la ciencia conoce, son la de los pueblos americanos, las de los chinos, japoneses y annamitas, y la del antiguo Egipto. Hállanse también formas rudimentarias de éste género de escritura en los salvajes americanos modernos, y en algunos pueblos de la Oceanía (1).

---

(1) A la escritura figurativa han precedido en ciertos pueblos otros medios de comunicación intelectual, que son como un boceto de la escritura. Tales son, por ejemplo, las cuerdas anudadas en varillas, que por la combinación de los nudos ó de los colores, significaban ideas, procedimiento usado todavía por los *Miao*, bárbaros de las montañas del S. O. de la China, y empleado en tiempos antiguos en la misma China, en Tartaria, en el Perú, por los escandinavos y por los germanos. No faltan tampoco escritores que opinan que el *tatuaje ó pintura*

La escritura de los antiguos pueblos americanos comenzó por ser figurativa, esto es, por representar los objetos; luego fué fonético-figurativa, representando por medio de las imágenes, el sonido principal de la palabra que se trataba de expresar.

Los orígenes de la escritura china se remontan, según autoridades respetables, al siglo XXVI ó XXVII antes de J. C. Esta escritura se compuso al principio de verdaderos signos figurativos, que representaban los objetos, pero que más tarde se convirtieron en ideográficos y fonéticos. Con efecto; como la imagen no basta para representar ciertas ideas complicadas, hubo necesidad de combinar los signos y darles cierta significación convencional. Así, una puerta y una oreja significan *escuchar*, el sol y la luna significan *brillo ó resplandor*, etc. Perdiéndose poco á poco la forma primitiva de los signos, su valor figurativo se fué perdiendo, y de representar objetos pasaron á representar ideas, trocándose la escritura de figurativa en ideográfica. Por último, no bastando esto, imagináronse otros caracteres, que constan de dos elementos: uno ideográfico y otro fonético.

En estos caracteres el elemento ideográfico precisa y determina el valor del fonético. Todos los caracteres chinos pueden además usarse como fonéticos.

Esta complicación de la escritura ha obligado á los chinos á buscar claves que sirvan para la clasificación de los signos. Estas claves, á que ellos llaman *jefes de clave*, constan de 214 signos, de los cuales 169 son los ideográficos, que en los caracteres compuestos precisan el valor del elemento fonético, y los restantes son figurativos. Combinando estas claves elementales se forman todos los caracteres chinos, que asciende á 50.000, de los cuales se usan habitualmente 15.000. Los chinos escriben de arriba abajo en columnas verticales y paralelas. La escritura de los annamitas no es más que una modificación de la china.

---

del cuerpo, usado por casi todos los pueblos salvajes, es una verdadera escritura. Así lo sostienen Alfredo Maury en un estudio sobre la invención de la escritura, y Wuttke en su *Historia de Escritura*, donde dedica un capítulo especial al tatuaje.

En el siglo III de nuestra era, la escritura china se introdujo en el Japon, donde adoptó una forma intermedia entre el sistema ideográfico y el alfabético. Con efecto; la escritura japonesa ya no representa objetos é ideas, sino sílabas, lo cual constituye un gran adelanto. Esta escritura es, por consiguiente, mucho más sencilla que la china, y sus diferentes sistemas (el *Man-yo-Kana*, el *Kata-Kana* y el *Fira-Kana*) constan sólo de 47 signos. Los japoneses escriben de igual manera que los chinos.

La escritura figurativa mejor conocida y más estudiada es la del Antiguo Egipto. El estudio de esta escritura comienza desde 1799, en que se descubrió la célebre inscripcion de Roseta, escrita en caractéres hieráticos y demóticos y en griego, y se debe principalmente á Champollion. Esta escritura ha tenido tres períodos, respectivamente denominados: período de la escritura *geroglífica*, de la *hierática* y de la *demótica ó epistolográfica*.

En la escritura egipcia se observa una progresion creciente desde el sistema figurativo é ideográfico al fonético ó alfabético. Comenzaron, con efecto, los geroglíficos por representar los objetos materiales; luego representaron por traslacion los espirituales y abstractos (en lo que se llama signos ideográficos ó *ideogrammas*) (1) y más tarde representaron por medio de un signo convencional los sonidos del lenguaje. Juntábanse no pocas veces todos estos signos, y así, la imágen de una abeja, por ejemplo, podía representar la abeja misma, ó significar rey ó jefe, ó representar una letra (aquella con que comenzara su nombre en el lenguaje oral). Fácil es comprender la confusion de escritura semejante.

---

(1) En esta escritura, como en todas las de su clase, se observa que los procedimientos adoptados para expresar con signos gráficos las ideas, son los mismos que producen el lenguaje figurado. Así, para designar un combate ó un ejército se pintaban dos brazos, uno con un escudo y otro con una lanza, lo cual no es otra cosa que una sinécdoque ó una metonimia gráficamente representadas; para representar la idea de justicia una pluma de avestruz, porque los egipcios creían que todas eran iguales, lo cual es una aplicacion gráfica de la metáfora.

La escritura hierática ó sagrada y la demótica ó popular (que data del siglo VII antes de J. C., reinado de Psamético I, y dura hasta el siglo III de nuestra era, en que es sustituida por la *copta*) son derivaciones de la geroglífica y se componen de signos figurativos y fonéticos, á veces arbitrarios, que en ocasiones reproducen ligeramente el contorno de los geroglíficos ó trazos sueltos de estos.

El sistema de representar sílabas ó letras con el signo geroglífico de un objeto cuyo nombre comienza con el sonido que se trata de representar, constituye ya una transición al alfabetismo, análoga al silabismo japonés. Esta transición se observa también en la escritura llamada *cuneiforme* (en figura de cuña), usada por los imperios Persa, Asirio y Medo, á la cual precedió indudablemente una escritura figurativa, de la que no se han hallado vestigios. La escritura cuneiforme consta de signos muy complicados, que son combinaciones distintas de una sola figura, que representa una cuña ó clavo. Estos signos son 42, y en vez de representar objetos é ideas representan letras y signos ortográficos.

Parece, pues, evidente que la escritura ha recorrido en todos los pueblos el período figurativo, el ideográfico, y distintas formas complicadas del fonético (escritura fonética egípcia, escritura silábica japonesa, escritura cuneiforme), antes de llegar á la escritura alfabética propiamente dicha, en que cada letra se representa por un sólo signo. Los hechos expuestos prueban esta afirmación, y también la prueba el que las escrituras alfabéticas ofrecen con frecuencia en la forma de las letras vestigios de un período anterior figurativo, y el que en algunas lenguas semíticas las letras parecen tener á la vez valor alfabético, ideográfico y figurativo (1).

Sin entrar á dilucidar la cuestión de cuál es el alfabeto primitivo, ni de si los alfabetos modernos sin excepción son

---

(1) Varios hebraístas aseguran esto del alfabeto hebreo, cuyas letras ofrecen irrefutables señales de un estado geroglífico anterior. Véase el *Análisis hebraico* del Sr. García Blanco.

hijos del *Fenicio*, diremos que los alfabetos más importantes son, entre los semíticos, el *Hebreo*, el *Fenicio*, el *Arameo*, el *Siriaco*, el *Kúfico*, el *Himiarítico*, el *Árabe*, etc., y entre los indo-europeos el *Sanscrito*, el *Zendo*, el *Griego*, el *Gótico*, el *Escandinavo* ó *Rúnico*, el *Eslavo*, el *Latino* ó *Romano*, el *Etrusco*, etc. Las escrituras alfabéticas ofrecen muchos puntos dignos de consideracion, como el sistema de escribir (de derecha á izquierda ó vice-versa, de ambas maneras combinadas, etc.), el sistema de puntos ortográficos, el hecho de carecer algunas de letras vocales (como el hebreo, por ejemplo), ó sustituirlos con ciertos signos particulares, y otra multitud de detalles, sin duda importantes, pero cuya exposicion no cuadra á nuestros propósitos.

## LECCION XIX.

La palabra como medio de expresion del Arte literario.—Distincion 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 prosáico y poético.

Expuesta la doctrina general de la palabra, debemos examinar ahora las condiciones especiales que ésta ha de poseer para convertirse en medio de expresion del Arte literario; acerca de lo cual, lo primero que naturalmente ocurre es que la palabra, al ser órgano de un Arte bello, ha de ser artística y bella, siendo, por tanto, el lenguaje literario distinto del vulgar, que no necesita poseer tales cualidades.

El lenguaje vulgar es una produccion espontánea, y en cierto modo irreflexiva, del espíritu, en que sólo se atiende á expresar con claridad y exactitud el pensamiento; el lenguaje literario es una produccion reflexiva, subordinada á idea y fin, sometida á leyes y preceptos fijos, en una palabra, artística. Forma exterior y sensible de la obra literaria, manifestacion de un pensamiento artístico y bello, el lenguaje literario ha de ser estético, y en él, tanto como en

el fondo y en la forma interna de la composición literaria, se ha de realizar la belleza.

Para conseguir este resultado ofrece de suyo la palabra cualidades bellas naturales. Aun sin someterla á ley alguna, la palabra posee una belleza musical que le es propia; es un conjunto de bellos sonidos, que ya en su timbre, ya en su modulación, ya en el tono con que son emitidos, ostentan verdadera belleza. La *pronunciación* constituye un primer grado de belleza en el lenguaje oral (1).

La conformidad de la palabra con el pensamiento es también una condición estética muy digna de tenerse en cuenta. Esta conformidad puede ser material ó espiritual: la primera existe cuando entre el sonido y la idea hay una relación directa ó una afinidad notable; tal sucede en las palabras onomatopéyicas, y en las que, sin serlo, son adecuadas á lo que expresan, como en ciertas palabras de suave y dulce ó áspera y ruda pronunciación, que cuadran perfectamente al género de ideas ó sentimientos que con ellas se expresan. La onomatopeya, considerada en este amplio sentido, es un importante elemento de la palabra literaria, y muy singularmente del lenguaje poético.

La conformidad espiritual de la palabra con el pensamiento no pende del carácter sonoro de la palabra, sino de relaciones establecidas por el uso; pero no por eso es ménos importante, ni contribuye ménos á la belleza del lenguaje, en cuanto produce una cualidad estética, como es la armonía.

Cuando esta conformidad de la palabra con el pensamiento se extiende, no sólo á los vocablos, sino á su combinación, esto es, á la frase, al período, al discurso entero, el lenguaje expresa cumplidamente cuanto el pensamiento en-

---

(1) Este grado de la belleza de la palabra tiene especial importancia en aquellos géneros literarios que se sirven del lenguaje oral (por ejemplo, la Oratoria). Singularmente el acento y el tono, expresión fidelísima del carácter del individuo ó de la situación de su ánimo, son uno de los más importantes elementos de la belleza del lenguaje, y uno de los más poderosos recursos de que pueden servirse los precisadas géneros.



cierra, y en sus formas imita en lo posible lo que éste trata de representar. En tal caso, el lenguaje, además de ser armónico y melodioso bajo el punto de vista musical (merced á la sonoridad de los vocablos y al orden y proporcion de los períodos), además de ser propio y adecuado, es expresivo, y en cierto modo imitativo, pues siendo dulce y tierno, unas veces, severo otras, majestuoso algunas, movido, impetuoso, pintoresco, etc., según las necesidades del pensamiento, refleja con toda la posible exactitud el carácter de éste, y puede llegar á ser una verdadera pintura. A esta cualidad, que puede llamarse *expresion*, á la *propiedad*, y á la *armonía* musical ha de agregarse la *pureza*, esto es, la conformidad del lenguaje con los preceptos del idioma y los buenos modelos literarios. El lenguaje literario debe, pues, ser *puro*, *propio*, *expresivo* y *armónico*.

Aparte de estas cualidades esenciales del lenguaje literario, hállanse en él, sobre todo en el género poético, otros elementos que poderosamente contribuyen á su belleza. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos ó figuras de que en otra ocasion nos hemos ocupado y que tanto contribuyen á dar al lenguaje un carácter verdaderamente pictórico, siendo además auxiliares eficacísimos de la fantasía. Aunque en el lenguaje comun se halla á veces esta traslacion del sentido natural de las palabras, á que se llama figura ó tropo, nunca es en él tan frecuente como en el lenguaje literario, y principalmente en el poético, del cual es capitalísimo elemento. Este lenguaje figurado, que crea las *imágenes*, esto es, las representaciones fantásticas de los conceptos en la forma sensible de la palabra, y que recorre una numerosa série de grados y de formas, desde la simple comparacion á la metáfora, y de aquí á la alegoría, constituye el material más rico y variado del lenguaje literario (1) y el que le da un carácter más original y propio.

---

(1) Decimos del lenguaje literario, y no simplemente del poético porque el lenguaje figurado es tan propio de la Oratoria como de la Poesía, y aún puede usarse legítimamente en ciertas manifestaciones de la Didáctica, siquiera sea la Poesía la que con mayor frecuencia lo emplea.

Otro elemento importante del lenguaje literario es la libertad de que disfruta. A primera vista pudiera parecer que, habiendo de sujetarse este lenguaje á reglas y leyes fijas, es ménos libre que el vulgar, que de ellas prescinde (excepto de las gramaticales en su estricto sentido); pero, en este terreno, como en el de la moral, se cumple el principio de que la libertad reside principalmente en la subordinacion á la ley. Libertades en la eleccion de los vocablos, en la disposicion sintáctica del discurso, que serian intolerables ó parecerian ridículas en el lenguaje comun, son de todo punto lícitas en el literario, y sobre todo en el poético. Las numerosas elegancias que los retóricos exponen, como las llamadas licencias poéticas, son buena prueba de esta libertad del lenguaje literario.

Contribuye tambien á la belleza de éste la manera peculiar con que se produce segun el asunto que mediante él se desenvuelve, ó segun el carácter del escritor que lo maneja. Esta manera especial, que constituye lo que pudiera llamarse *carácter original* del lenguaje, es lo que se denomina *estilo*.

El estilo se determina segun el carácter de la obra, por lo cual decimos que hay estilo poético, didáctico y oratorio; estilo épico, lírico y dramático en la Poesía; estilo político, forense, en la Oratoria, etc., y hablamos tambien de la propiedad ó impropiedad del estilo con relacion al asunto.

El estilo, considerado bajo este punto de vista, puede recibir multitud de formas, y de aquí las numerosas divisiones que de él suelen hacer los preceptistas. Ninguna de ellas agota todas las formas posibles del estilo, que, en realidad, pueden ser tantas como asuntos pueden inspirar al artista. Creemos, por tanto, completamente inútil intentar clasificar el estilo ó adoptar cualquiera de las clasificaciones conocidas.

Determinase, además, el estilo segun el carácter del escritor, que en el lenguaje se revela hasta el punto de que Buffon haya podido decir que *el estilo es el hombre*, y de que muchas veces, tratándose de autores de originalidad muy poderosa, la simple lectura de uno de sus escritos baste

para conocer que son suyos. Bajo este concepto, hay tantos estilos como escritores.

Pero, además, como quiera que el artista revela en su obra, no sólo su carácter individual, sino todas las influencias que en él se determinan por virtud de las relaciones en que su personalidad se desenvuelve; y como la tradición literaria, el carácter de raza, etc., influyen notablemente en la producción del pensamiento en el lenguaje, síguese que el estilo se determina también según el pueblo y el tiempo en que la obra es producida, distinguiéndose, por lo tanto, además del estilo puramente individual, el estilo *local* propio de una ciudad ó provincia (estilo sevillano, estilo catalán), el estilo *nacional* (estilo francés, alemán), el estilo *etnográfico* ó de raza (estilo oriental, latino), y el estilo en relación al tiempo (estilo antiguo, moderno, estilo del siglo XVI). En esta relación puede el estilo ser impropio del pueblo ó de la época en que se produce; por ejemplo, en España se censura el estilo *afrancesado*, y en el actual siglo no se recibe con aceptación el estilo del siglo XVI, originándose de aquí el *anacronismo* y el *extrangerismo* del estilo (1).

Este aspecto original y característico del lenguaje contribuye á darle variedad extremada, y es, por tanto, es un elemento de belleza, como quiera que, mediante él, se manifiestan la fuerza expresiva, la flexibilidad maravillosa y la inagotable riqueza de la palabra.

Cuando el lenguaje reúne todas las cualidades que hemos enumerado, merece el nombre de bello y artístico, y es propiamente literario. Compuesto en tal caso de palabras sonoras, propias, expresivas y castizas, armónicamente concertadas y compuestas en correctas y bien trazadas frases y en proporcionados, rotundos y sonoros períodos; embellecido por figuras y elegancias bellas y oportunas; acomodado á la índole del asunto que expresa, y siendo fiel reflejo y encar-

---

(1) El estilo se determina también por razón de las escuelas literarias, pues todos los escritores que á ellas pertenecen, reflejan en sus obras las tendencias y los procedimientos de la escuela.

nacion exacta de las bellas formas de que este asunto se halla revestido por la fantasía del artista; dotado, además, de la originalidad y del carácter que le dan la naturaleza de lo que expresa y la manera especial con que el artista lo produce, el lenguaje es una verdadera creacion artística, una adecuada y hermosa vestidura del pensamiento, un órgano admirable y perfectísimo de la más bella de las Artes.

El lenguaje, cuyas cualidades hemos enumerado, sirve de órgano indistintamente (aunque con caractéres especiales en cada caso) á la Didáctica, á la Oratoria y á ciertos géneros poéticos; pero fáltale aún una condicion nueva para ser el medio de expresion más propio y perfecto de la Poesía. Cuando el lenguaje no posee otras cualidades que las expuestas, apellidase *prosáico*; para ser *poético* fáltale otra, en sumo grado importante. Tal es la sujecion á una ley musical fija y constante, que no es la ley general de sonoridad á que siempre se somete. La sujecion á esa ley, que es la del *ritmo*, constituye lo que se llama *versificacion*, forma la más adecuada de la Poesía, aunque no la única. Hay, pues, lenguaje prosáico y lenguaje poético; á exponer las condiciones de este último, que representa el más alto grado de perfeccion y belleza de la palabra, debemos consagrar la leccion siguiente.

## LECCION XX.

El lenguaje poético ó rítmico.—Sus cualidades especiales.—La versificacion.—Su concepto.—Noticia de los principales sistemas de versificacion.—Transicion al estudio de la produccion literaria.

El lenguaje literario, comun á todas las manifestaciones artísticas del pensamiento expresado en la palabra, adquiere cualidades especiales cuando es órgano de la más bella de las Artes que en la Literatura se comprenden, de la Poesía. Con efecto; siendo fin primero y predominante de ésta la realizacion de la belleza, tanto en el fondo como en la forma de sus producciones, no se contenta con el lenguaje que es

comun á las demás Artes literarias (por más que tambien pueda emplearlo, como en otro lugar veremos), sino que crea para sí un lenguaje propio, dotado de especialísimas condiciones estéticas.

A las cualidades generales que debe poseer el lenguaje literario, agrega el poético otras nuevas, además de requerir como absolutamente necesaria la posesion de otras, que no siempre son indispensables en aquél. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos ó figuras, de las imágenes, comparaciones, etc., por todo extremo indispensables en la Poesía, de cuyo lenguaje son material imprescindible, no siéndolo de igual modo del de los restantes géneros literarios.

Distínguese, además, el lenguaje poético por las numerosas libertades que le son permitidas, y á veces indispensables, y que en otros géneros rara vez se necesitan, y con frecuencia ni áun se disculpan; lo cual se debe á que es, ante todo, el lenguaje de la imaginacion, y por tanto, disfruta de la ámplia libertad que á ésta caracteriza en sus creaciones, y siempre se reviste de los vivos colores que á éstas distinguen.

Llévanse, pues, al más alto grado en el lenguaje poético las cualidades del literario. Atiende aquél, con mayor esmero que éste, á la elección de los vocablos, buscando los más sonoros, propios y onomatopéyicos, fijándose cuidadosamente en los epítetos, y concertando las palabras en armónica frase; dispone con ámplia libertad de todos los elementos del lenguaje, permitiéndose las más atrevidas licencias sintáxicas y prosódicas; traslada á cada paso el sentido de la palabra, creando todo género de figuras é imágenes; busca en el símil ó comparacion, en la hipérbole, en la alegoría, en el símbolo, en la personificacion, nuevos elementos de expresiva belleza, y de esta manera constituye un lenguaje pintoresco, lleno de color y de vida, ideal y libre, que se distingue tanto del lenguaje literario comun, ó mejor dicho, prosáico, como se distingue la creacion original y vigorosa del poeta de la que es propia de los restantes géneros literarios.

Pero á todas estas excelencias (que en suma no son otra

cosa que las del lenguaje literario, en general, elevadas á su más alto grado de perfeccion) agrega el lenguaje poético otra que le es peculiar y le da privativo carácter, á saber: la sujecion á una ley musical fija y constante, lo que se llama *ritmo ó versificación*.

Sin entrar ahora en la cuestion de si el único lenguaje propio de la Poesía es el rítmico (cuestion que tiene lugar más oportuno al estudiar en particular la Poesía), y limitándonos á consignar que, si no es el único, cuando ménos es el más adecuado, y que sólo ella puede usarlo legítimamente, indicaremos en términos sumarios cuáles son los caracteres del lenguaje rítmico, y cuáles las formas con que ha aparecido en la historia.

El lenguaje rítmico es hijo de la Música. La idea de sujetar la palabra á una ley rítmica constante (1), nació de haberla unido á la Música en los primitivos tiempos, en los cuales, no sólo la Música y la Poesía eran inseparables, sino que á ellas se agregaba constantemente el Baile. Esta union imponia á la Poesía una ley musical, la convertia en verdadera música; y cuando la separacion entre las artes mencionadas llegó, la Poesía conservó su carácter musical, y la manifestacion de este carácter fué la versificación, que (segun la acertada definicion de Hermosilla) es *la artificiosa y constante distribucion de una produccion poética en porciones simétricas de determinadas dimensiones, sujetas á ciertas medidas y denominadas versos*.

El lenguaje rítmico se ha sometido á leyes y fundamentos distintos en cada pueblo, originándose de aquí los diferentes sistemas rítmicos ó métricos. Los primeros y más sencillos se fundan en lo que se llama el *ritmo ideal*, esto es, en la correspondencia simétrica de los pensamientos, siendo, por tanto, una simple modificacion de la prosa, que no llega á constituir un verdadero ritmo musical. Tal es el *paralelismo hebreo*, que se limita á dividir la frase en dos partes iguales, conteniendo la primera el pensamiento capital, y la

---

(1) Véase en la leccion XIV la definicion del ritmo y de los demás elementos musicales de la palabra.

segunda la repetición amplificada, la antítesis ó el complemento de dicho pensamiento, como se observa en los versículos de la Biblia. Para perfeccionar este sistema se adoptaron otros varios procedimientos, como contar las sílabas de las dos partes en que se divide la frase, ó emplear acentos eufónicos para darla cierta melodía. Varios pueblos orientales, además del hebreo, emplearon este y otros sistemas análogos.

Otro procedimiento, no ménos sencillo y elemental, pero que tiene más carácter musical que el paralelismo, es la *aliteración*, que consiste en servirse de palabras que comienzan con una misma letra. La poesía primitiva de los pueblos septentrionales ofrece repetidos ejemplos de la aliteración, que tampoco fué desconocida de griegos y latinos (1).

Los sistemas rítmicos que merecen el nombre de tales, se fundan en diversos elementos, como son el *acento*, la *cantidad silábica*, el *número de sílabas* y la *rima*.

En la cantidad silábica descansa principalmente la versificación griega, hecho perfectamente explicable si se advierte que la Música y el Baile iban estrechamente unidos á la Poesía en Grecia, y que, por tanto, la medida del tiempo habia de tenerse muy en cuenta en aquel sistema de versificación. La cantidad sigue dominando en la métrica latina; pero no se conserva con tanta pureza, sobreponiéndose en cambio el acento, que va cobrando cada vez mayor importancia, hasta reemplazar á la cantidad en los primeros siglos de la Edad Media (2).

En las literaturas modernas la ley de la cantidad ha desaparecido casi por completo, aunque quedan de ella algunos

---

(1) En los refranes se halla la aliteración con mucha frecuencia, como en este tan conocido: *Quien dá pan á perro ajeno, pierde pan y pierde perro*, que ofrece también cierto paralelismo. Un ejemplo de aliteración es este conocidísimo verso latino:

*O Tite, tute Tati tibi tanta tyranne tulisti.*

(2) En el sistema rítmico griego, la unidad de tiempo, indispensable para el ritmo, estaba representada por la sílaba breve. Combinando las sílabas breves con las largas (que valían dos unidades de tiempo), y sujetándolas á una cadencia marcada por la elevación y caída de la

vestigios, siendo sustituida por el acento y el número de las sílabas, como se observa en la versificación castellana, por ejemplo.

Un nuevo elemento rítmico aparece en las modernas literaturas, y es la *rima*. La rima, adorno del verso más bien que verdadera condición musical de él, consiste en la igualdad ó semejanza de la terminación de los períodos simétricos (versos) en que se divide la composición. La igualdad de todas las últimas letras del verso, á contar desde aquella en que carga el acento, se llama *rima perfecta ó consonancia*; la igualdad de las vocales, pero no de las consonantes, se denomina *rima imperfecta ó asonancia*.

El número de sílabas, la colocación del acento, la igualdad ó semejanza de terminaciones y algún resto de la antigua ley de la cantidad silábica, constituyen, pues, las bases de los sistemas de la moderna versificación. No son, sin embargo, todos estos elementos igualmente esenciales en todas las lenguas modernas, pues en castellano, por ejemplo, se puede prescindir de la rima y componer versos sueltos, aunque sean extremadamente difíciles, por nuestra ineptitud para percibir el ritmo cuando quedamos privados del auxilio del consonante.

El acento es el elemento común á todos los sistemas rítmicos y el más importante de todos, por representar el elemento ideal ó espiritual de la versificación; los demás son cualidades musicales ó adornos del ritmo. Con gran esmero determinan gramáticos y retóricos los distintos oficios del acento (sintáxico, prosódico y musical), y lo dividen en *tónico* y *eufónico* y en *agudo*, *grave* y *circunflejo*, conviniendo todos en que representa la notación musical en la pronunciación, y distingue las sílabas en que se debe elevar la voz por ser las principales, con lo cual marca también un

---

voz (*ársis* y *tésis*), crearon los griegos el *pié*, que representaba el compás del ritmo, y se dividía en *pirriquo*, *troqueo*, *coreo*, *yambo*, *espondeo*, *dáctilo*, *anapesto*, *lesbio*, *crético*, etc. La reunión de cierto número de piés formaba el período rítmico ó *verso*. Los períodos rítmicos se combinaban á su vez formando *estrofas*, y estas se dividían en *estrofa*, *anti-estrofa* y *epodo*.



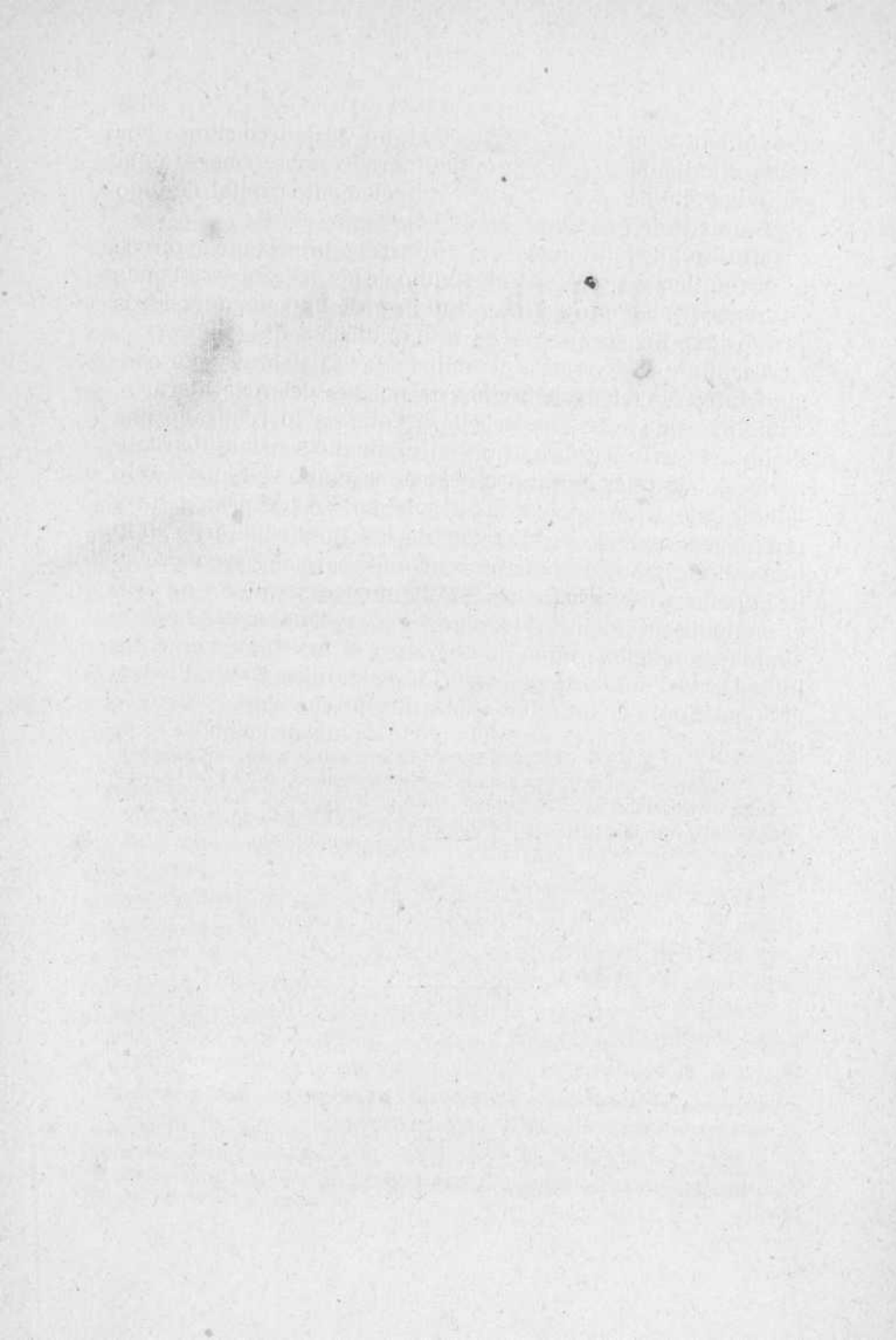
movimiento susceptible de medida, un verdadero ritmo. Por tales condiciones el acento ha logrado sobreponerse á la cantidad silábica, y convertirse en elemento capital de todo sistema rítmico.

Multitud de cuestiones de no escasa importancia ofrece al gramático y al filólogo el estudio de los diferentes sistemas rítmicos; pero como no interesan inmediatamente á nuestros propósitos, juzgamos conveniente omitirlas aquí (1).

Terminamos con esto el análisis de la palabra, y por consiguiente, el de los elementos esenciales del Arte literario. Sabido ya que éstos son la belleza, que es lo realizado por dicho arte, y la palabra, que es el medio sensible de realizarlo, debemos tratar ahora de saber cómo se realiza, ó lo que es igual, qué elementos intervienen y á qué principios y reglas se somete la producción de las obras literarias, ó lo que es lo mismo, de las realizaciones parciales y concretas de la belleza literaria. Para esto hemos de examinar, no sólo el modo de producirse las obras y los elementos de éstas, sino las condiciones que ha de poseer el artista, así como la influencia social del Arte literario, y la intervención que en él tiene el público que contempla sus producciones; todo lo cual será objeto de la segunda parte de nuestro estudio.

---

(1) Hállanse todas ámpliamente expuestas en el tomo I de la *Literatura general* del Sr. Canalejas, donde podrá estudiarlas el que así lo desee. Por nuestra parte, creemos que para el objeto que nos proponemos, basta con lo que en el texto dejamos consignado.



---

---

# PARTE SEGUNDA.

—  
TEORIA DE LA PRODUCCION LITERARIA.

~~~~~  
SECCION PRIMERA

—  
EL ARTISTA.

LECCION XXI.

8. 12. ~~12. 12.~~  
Cualidades del artista literario.—Vocacion.—Instruccion.—Educacion.  
—Facultades intelectuales y morales.—Impresionabilidad ó sensibilidad.—Inspiracion.—Habilidad técnica ó destreza artística.—Gé-  
nio.—Talento.—Gusto.—Originalidad.

Comprendiendo la Literatura géneros enteramente distintos, y siendo en unos la produccion una verdadera creacion y en otros una mera expresion en formas artísticas de cosas ajenas al Arte, es muy difícil, al ocuparse de las cualidades que debe poseer el artista literario, trazar reglas generales aplicables á todos los casos, pues es indudable que el poeta, el orador y el didáctico han de poseer aptitudes y condiciones muy distintas, siendo muy pocas las que son comunes á todos ellos. Por esta razon, al exponer el asunto de la leccion presente, nos veremos precisados á establecer á cada paso excepciones de las reglas generales que seña-  
lemos.

No todos los hombres han nacido para el Arte, ni todos los que poseen aptitudes artísticas pueden aplicarlas al Arte literario. La igualdad fundamental de los hombres no excluye las variedades individuales; la ley de la division del trabajo impera en el mundo moral como en el físico, y á cada individuo corresponde una aptitud distinta que le obliga á dedicarse á un fin determinado, y que se revela en esa tendencia constante é invencible que se llama *vocacion*.

Por consiguiente, el artista literario debe tener vocacion para su arte y mostrarla desde luego, no sólo en su aficion constante y en su propósito firme de consagrarse á él de por vida, sino en su aptitud, mostrada en toda clase de ensayos literarios. Pero la vocacion necesita, para completarse, de la educacion. El artista ha de ser educado en vista del arte que va á cultivar. Mas como quiera que el artista es ántes que todo, hombre, fuerza es tambien que su educacion sea lo primero humana más que artística, sin que pueda considerarse educado con sólo poseer la educacion especial para su arte. Muchos han sostenido, sin embargo, que el artista literario necesita únicamente génio y no educacion, fundándose en que el Arte es hijo de la pura inspiracion, y en que el artista nace y no se hace. Pero contra esto puede decirse que, si bien el génio no nace de la educacion, se perfecciona educándose, habiendo sido hombres ilustrados y cultos casi todos los grandes artistas. Por otra parte, tratándose de la Literatura, arte complejo y vasto, relacionado con todos los fines humanos y que expresa toda la realidad, es evidente que la cultura del artista facilitará no poco la adecuada expresion de la idea. Todos los géneros literarios encuentran fuente inagotable de inspiracion en la Ciencia tanto como en la vida, y no serian posibles multitud de composiciones sin poseer conocimientos científicos, como no serian tolerables en el artista errores capitales científicos en que, desprovisto de cultura, puede fácilmente incurrir. La cultura general humana, que debe darse en lo que se llama *segunda enseñanza*, y que comprende los conocimientos fundamentales de aplicacion más inmediata para la vida es, pues, absolutamente indispensable al artista literario.

Mas esto no basta: el conocer y el hacer van siempre unidos, y es tan necesario saber vivir como saber pensar. El artista literario, que se dedica á un arte eminentemente social por su carácter como por su influencia, necesita conocer la vida experimentalmente, no sólo en sí mismo, sino en sus semejantes; necesita estudiar en esa escuela de perpétua enseñanza que se llama *mundo*, única que puede despertar en el hombre vivo interés hácia sus semejantes, rectitud de juicio, delicadeza de sentimientos y arte esquisito en el obrar. El literato necesita conocer el mundo, tener experiencia de la vida para concertar en sus obras lo ideal y lo real, conocer á fondo el corazon humano y ser digno de su pueblo y de su tiempo. Por eso las grandes producciones literarias son fruto de la edad madura, y no de la juventud, como erróneamente se piensa, porque sólo en la edad madura puede la experiencia, unida á la razon, prestar claridad y rectitud de juicio á la inteligencia, templanza y pureza á los afectos del corazon, firmeza y perseverancia á la voluntad (1).

Los dos grados de educacion que dejamos expuestos tocan al artista como hombre, pero falta otro que le atañe especialmente como artista. Tal es la cultura especial técnica para su arte, que comprende tres partes: educacion teórica, práctica y teórico-práctica.

La educacion teórica del artista literario comprende el conocimiento de la Ciencia de la literatura en sus tres partes: filosófica, histórica y compuesta. Esta parte de la educacion es esencialísima, y por desgracia harto descuidada en general por los literatos. Es, en efecto, indispensable al artista literario conocer la esencia y las leyes del arte que cultiva, conocer tambien su historia, y finalmente, componer ambos conocimientos, considerando las leyes como mostradas en los hechos, y los hechos como determinados bajo las leyes.

---

(1) Singularmente en ciertos géneros literarios es de todo punto indispensable la experiencia. ¿Cómo pudieran el dramático y el novelista pintar en sus obras el corazon humano sin conocerlo profundamente, no por teorías psicológicas, sino merced á la observacion diaria y al trato social?

La educacion práctica toca especialmente al material sensible y supone el conocimiento de la palabra en su esencia y leyes fundamentales (filología y gramática general), el conocimiento de la lengua hablada por el artista y de sus lenguas afines por lo ménos; á todo lo cual ha de acompañar una série de ejercicios prácticos que le den la habilidad necesaria y el indispensable dominio del material.

Por último, la educacion teórico-práctica se adquiere con el estudio de los grandes modelos del Arte literario en todas sus manifestaciones, y principalmente en la que por el artista sea preferentemente cultivada. Este estudio no ha de llevar á una servil imitacion de los modelos, sino á una libre asimilacion de sus bellezas, no perdiendo de vista el carácter de la época y del pueblo en que el artista vive, y evitando incurrir en deplorables y perniciosos anacronismos (1).

De poco ó nada servirían, sin embargo, estas condiciones si el artista no poseyera las facultades que el Arte exige, facultades que desarrollan y perfeccionan, pero no crean la educacion y la instruccion.

Todas las facultades del espíritu cooperan á la produccion de las obras artísticas; pero hay entre ellas una que es la facultad artística por excelencia: la *imaginación ó fantasía*. Ya en otro lugar nos hemos ocupado de esta facultad singularísima, á la vez reproductora y creadora, que pinta y refleja en nuestra mente toda la realidad sensible, y combinando con plena libertad los datos que ésta le suministra, crea formas ideales que unas veces son los mismos objetos reales idealizados (libres de sus imperfecciones ó aumentados en sus excelencias), y otras, caprichosas combinaciones subjetivas de las formas reales de dichos objetos.

---

(1) Fácil es comprender que la educacion del artista literario ha de variar segun el género que cultive. Así, el didáctico se ha de educar de otro modo que el orador, y éste que el poeta; y aún dentro de cada género, ha de observarse igual variedad. El que se dedique á la novela histórica se educará de otro modo que el que se consagre á la de costumbres; el que cultive la comedia no se educará lo mismo que el que se dedique á la lírica, etc.

Esta facultad, creadora de la belleza ideal, es tambien el primero y más necesario agente de la produccion artistica.

Sin imaginacion no hay artistas; ni la razon ni el entendimiento la sustituyen. Aun en aquellos géneros en que el Arte lirerario se pone al servicio de la Ciencia, la produccion de la obra fuera imposible sin esta facultad. La primera cualidad que el artista literario necesita poseer es, por lo tanto, una viva y rica fantasía.

La imaginacion del artista ha de ser fecunda y poderosa, constituyendo lo que se l'ama *inventiva*, esto es, la facilidad de crear formas bellas ideales. En los géneros literarios en que no hay creacion de imágenes y conceptos, sino sólo de formas de expresion, la fantasía no necesita tan alto grado de inventiva como en la Poesía, donde la creacion es elemento indispensable.

La imaginacion artistica necesita del constante auxilio de la *memoria*. Como por más que el Arte idealice, siempre se alimenta de lo real, el artista necesita poseer un tesoro de observaciones acumuladas, que constituyen el material de sus obras, y que sólo puede conservar la memoria. A este tesoro, reunido laboriosamente por la observacion, recurre el artista á cada paso para hallar realidades que idealizar y encarnar en formas imaginativas.

Los datos que componen el material artistico se deben á la *sensibilidad*, pero han sido ordenados, combinados y convertidos en ideas y conocimientos por el *entendimiento* y la *razon*. Estas facultades, auxiliadas por la memoria, son las que suministran á la fantasía el conjunto de objetos é ideas (asuntos) que ella se encarga de informar. Además, como facultades discursivas y reflexivas, reguladoras de todos los actos del espíritu, han de intervenir en la produccion de las obras literarias, combinando acertadamente sus elementos, sometiendo á leyes y reglas la accion, á veces desordenada, de la fantasía, determinando la idea á que ha de someterse la composicion, y haciendo que en esta imperen el orden, la regularidad, la discrecion y el gusto. A estas facultades se debe tambien el que en ciertas obras

haya un elevado pensamiento y una tendencia trascendental (1).

A las facultades intelectuales ha de reunir el artista las que se llaman morales y sensibles ó afectivas. Sin pretender que el artista esté obligado (bajo el punto de vista del Arte) á cumplir fielmente en su vida los preceptos de la moral, cabe afirmar que, al ménos, el sentido teórico del bien no ha de faltar en él. Podrá no amoldarse en la práctica á las leyes de la moral; pero debe reconocer su valor, amar lo bueno y reflejarlo en sus obras, porque el bien, con no ser la belleza misma, es fuente de que ésta se deriva, y manantial de fecunda y elevada inspiracion. Tambien ha de poseer el artista voluntad enérgica y perseverante que le anime en el curso de la produccion.

La *sensibilidad* (entendida en su aspecto afectivo) es condicion inexcusable del artista literario, y, sobre todo, del poeta. La belleza ha de ser amada tanto como conocida, ó más si cabe, y sólo amándola se revela al espíritu en todo su esplendor. Además, los espíritus sensibles é impresionables, los que fácilmente se abren á las impresiones del sentimiento, son artistas por naturaleza, y sin gran esfuerzo descubren lo bello donde quiera que se halla. Y como, por otra parte, el sentimiento es la facultad adivinadora por excelencia, la que penetra donde á veces la razon no alcanza, es tambien facultad eminentemente artística.

Aun en su acepcion más amplia, como facultad que recibe todo género de impresiones físicas y morales, la sensibilidad es importantísima en el Arte, por cuanto contribuye poderosamente á producir en el artista lo que se llama *inspiracion*. Con efecto; la impresion recibida produce siempre en el artista una excitacion poderosa de sus facultades creadoras, que engendra una expresion de lo sentido en que lo recibido en el espíritu se reproduce y expresa enteramente modificado, creado de nuevo, por decirlo así; otras veces

---

(1) En las obras didácticas, la accion de estas facultades es la que predomina; en las poéticas suele preponderar la fantasia, pero sin anularlas.



la espontaneidad del espíritu obra sin influencia extraña alguna y por su fuerza propia, recibiendo, en un caso como en otro, el nombre de *inspiracion*. La inspiracion, es, por tanto, la espontaneidad del espíritu en la obra de la produccion. Por regla general, sin embargo, la inspiracion se despierta mediante la impresionabilidad.

La inspiracion es un estado que presta á la produccion literaria fuerza de concepcion y representacion, animacion, calor y vida, y por esto se dice que sin inspiracion no hay Arte. La impresionabilidad sin la inspiracion no produce jamás artistas.

La inspiracion puede ser natural ó verdadera, y artificial ó falsa, pudiendo en este último caso ser fruto deliberado del cálculo. Con efecto; muchas veces el artista literario se juzga inspirado sin estarlo, ó trata de aparentarlo, por lo ménos, produciéndose entónces una inspiracion de pura fantasía, afectada y artificiosa, que da lugar á los engendros más delirantes ó á las más frias producciones. Sólo cuando el espíritu está verdaderamente afectado, ó cuando posee una portentosa potencia creadora, fluye la inspiracion naturalmente, interesando todas las facultades y produciendo obras enérgicas y sentidas. El arrebató exagerado, los efectos rebuscados, la hinchazon y el amaneramiento del lenguaje, distinguen á primera vista la falsa de la verdadera inspiracion.

La inspiracion verdadera tiene varios modos que conviene exponer. Puede ser tranquila, concertada, armónica, proporcionada, nacida del concierto racional de todas las facultades, en una palabra, *serena*; puede, por el contrario, ser arrebatada, descompuesta, nacida del desequilibrio de las facultades, y, en tal caso, es *febril ó calenturienta*. Es, por último, *subjetiva ú objetiva*, segun que provenga de impresio es de lo íntimo de nosotros mismos ó de impresiones de lo exterior.

La inspiracion no es, como suele creerse, un estado de sobreexcitacion próximo á la locura, ni un fenómeno misterioso y casi sobrenatural. La inspiracion se origina naturalmente de la emocion estética, siendo fruto de la fecundi-

dad de ésta. Nazca de impresiones exteriores ó internas, nada hay en ella que no sea natural, y jamás supone un arrebatado desconcierto de nuestras facultades, sino una simple excitacion de las que cooperan principalmente á la produccion artística. Tampoco es cierto que no deba someterse á regla alguna, y que sea tanto más legítima y fecunda cuanto más desordenada. Abandonada á sí misma, y no templada y regulada por la razon y el entendimiento, fácilmente produjera mónstruos y delirios, aunque tal vez engendrara portentosas bellezas. Por eso ha de someterse á preceptos racionales, subordinándose á las exigencias de la razon y del buen gusto (1).

Dueño el artista de todas las facultades antedichas y de una poderosa inspiracion, hállese en condiciones de producir la obra literaria, siempre que á aquellas acompañen ciertas cualidades especiales, que nacen de las anteriores, y que le dan lo que se llama *poder artístico* ó dominio de los elementos del Arte. Tales son la *habilidad técnica* ó *destreza artística*, el *génio*, el *talento* y el *gusto*.

Hay en todo arte un elemento exterior más ó ménos mecánico, de suma importancia y verdaderamente insustituible. Sin el conocimiento del claro-oscuro, de la perspectiva, de la combinacion de los colores, del desnudo, etc., no es posible ser pintor, por poderosa y rica fantasía y alta idealidad que se tenga; sin el conocimiento teórico-práctico de las leyes del lenguaje, y especialmente del idioma pátrio, sin el estudio de los grandes hablistas, sin el fácil manejo de los metros y rimas poéticas, sin la destreza y facilidad en la palabra, no es posible ser poeta, didáctico ni orador. El dominio del material es, pues, un poder indispensable al artista literario.

A este dominio del material sensible, á este fácil manejo del instrumento de que se sirve el Arte, es á lo que se llama *habilidad técnica* ó *destreza artística*. Sin ella es imposible

---

(1) Los géneros literarios que principalmente requieren inspiracion, son la Poesía y la Oratoria, sobre todo la primera. En la Didáctica su esfera de accion es, por lo general, muy limitada.

la produccion de la obra artística; pero ella, por sí sola, tambien es insuficiente, pues de nada sirve manejar el instrumento propio del Arte, si no se poseen ideas que se expresen por medio de él.

En el Arte literario, la habilidad técnica consiste en el conocimiento y fácil manejo del lenguaje, y se adquiere mediante la educacion y la práctica, en lo cual la destreza se distingue del génio, que nunca es fruto de la educacion.

El génio es el poder creador del espíritu. Hállase en todas las esferas de la vida, y en todas supone lo mismo: alta idea y poderosa iniciativa; pero aplicado al Arte, es el grado máximo de fuerzas de las facultades creadoras, el poder de crear las formas sensibles é ideales de lo bello.

La alteza de la razon, la penetracion del entendimiento, la profundidad y delicadeza del sentimiento, la fecundidad, riqueza y vitalidad de la fantasía, constituyen lo que se llama génio. En él llega la inspiracion á su más alto punto; él posee maravillosas y penetrantes intuiciones, que le abren mundos de belleza desconocidos para la generalidad de las gentes; él adivina lo bello y lo reviste de impecederas y portentosas formas; él imprime á sus producciones un sello imborrable de originalidad; él, en suma, crea las obras que jamás perecen, los grandes modelos por todos imitados.

El génio es el producto de una organizacion especial, y en tal sentido se dice con razon que *nace y no se hace*. La educacion puede mejorarlo, encauzarlo, abrirle más anchos horizontes, y sobre todo, darle la habilidad técnica, que siempre es adquirida; pero no lo crea. Es más; el génio se alimenta de sí propio. Sin duda que en él influyen la tradicion y el pensamiento ajeno; sin duda que aprende y se educa, pero al punto se asimila lo que de fuera recibe y lo transforma y modifica grabando en ello el sello de su personalidad. Por eso nunca imita ni de nadie es discípulo; antes eleva y reviste de originales y nuevas formas, creándolas de nuevo, las enseñanzas de sus maestros.

Cuando el poder creador se manifiesta en reducida escala y las creaciones del artista no traspasan los límites de lo comun y ordinario, se dice que el artista solamente tiene

talento ó ingenio. Los talentos suelen limitarse á ser discípulos é imitadores de los génios, y caso de ser verdaderamente originales, más se distinguen por la discrecion que por la altura de sus obras.

El talento se entiende tambien como habilidad para desarrollar un pensamiento y componer el plan y la trama de una obra, en cuyo caso es principalmente la aplicacion del entendimiento reflexivo á la produccion artística. En tal sentido, el talento de un artista literario se manifiesta en la regularidad de sus producciones, en el gusto con que las desarrolla, en la discrecion que revela, etc.

Considerando el talento en esta última acepcion, suele ser escaso ó faltar por completo en el génio, que con frecuencia menosprecia ó conculca las reglas artísticas, peca contra el gusto y se permite licencias y extravíos que á veces rayan en extravagancias. Fácilmente se perdonan al génio estos deslices, en gracia á las excelencias en que sus obras abundan; pero no por esto han de aplaudirse, ni ménos se ha de considerar como requisito indispensable del génio, el extravío y el desórden; el génio no necesita incurrir en tales errores, y tanto más valdrá cuanto mejor sepa concertar la grandeza de su inspiracion con la discrecion y el buen gusto.

El gusto, esto es, la percepcion delicada de lo bello, es cualidad indispensable en el artista, y sólo poseyéndolo se libra de caer en graves faltas. El gusto no es innato; se adquiere con la educacion y con el estudio de los buenos modelos, y es inseparable compañero del talento.

Cuando el artista literario es un verdadero génio, ó cuando ménos, un talento distinguido, sus creaciones tienen un carácter peculiar, una fisonomía propia, que se llama *originalidad*. Refléjase ésta tanto en la manera de concebir y desempeñar el asunto, como en la de expresarlo por medio del lenguaje. En este último caso, la originalidad se manifiesta en el estilo, expresion del carácter del autor que ya hemos examinado anteriormente. La originalidad en la concepcion consiste, no tanto en tratar asuntos nuevos (lo cual suele ser difícil), como en tratarlos de un modo nuevo,

con formas propias y características, que distingan profundamente á una obra de todas las demás.

Cuando el artista literario se obstina, no sólo en decir las cosas de un modo nuevo, sino en decir nuevas cosas; cuando cifra todo su empeño en distinguirse por todos conceptos de los demás, fácilmente incurre en esa falsa y violenta originalidad á que se llama *extravagancia*. Los verdaderos géneos nunca necesitan apelar á tales recursos; el asunto más sencillo y gastado les basta para producir asombrosas creaciones. Los géneos extraviados y las medianías son los que confunden lo original con lo extravagante, creyendo que ser original es decir ó hacer lo que nadie dice ni hace, y hacerlo con las más inusitadas formas. De este afán por la originalidad nacen en la Literatura lamentables extravíos (1).

## 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.

Cuando el artista literario,—impresionado por la contemplación de la belleza, si es poeta, deseoso de expresar con bellas formas sus ideas científicas, si es didáctico, ó queriendo poner su ingenio ó su palabra al servicio de fines que estima justos, si es orador,—se resuelve á producir y manifestar en formas exteriores sensibles su idea, componiendo lo que se llama una obra literaria, lo que en realidad hace es poner en ejercicio todas sus facultades y aplicarlas

(1) El *gongorismo* ó *culteranismo* y las manifestaciones exageradas del *romanticismo* son buena prueba de ello. En cambio, Shakespeare es el más original de los dramáticos, y rara vez hizo otra cosa que tratar asuntos olvidados de puro sabidos.

á la realizacion de su propósito. El proceso intelectual que media desde que concibe el asunto hasta que lleva á término su ejecucion, es lo que aquí debemos considerar.

Las tres facultades fundamentales del espíritu: *inteligencia*, *sensibilidad* y *voluntad* (ó en otro términos: el *conocer*, el *sentir* y el *querer*) (1), ejercen una accion general y directa en la produccion de toda obra literaria, cualquiera que sea el género á que pertenezca. Desde el comienzo de la produccion, estas facultades están en ejercicio, pues aquella se debe á una idea amada y querida por el artista, y su punto de partida es un acto de la voluntad de éste: la resolucion de producir una obra.

Que toda obra literaria es producto de estas facultades es tan evidente, que no necesita demostrarse. Sin idea de lo que en la obra ha de ser realizado, sin claro conocimiento de todos los elementos que han de jugar en ella, sin sentimiento poderoso de la belleza, sin amor al asunto que en la obra se desarrolla, sin firme y perseverante voluntad de llevarla á cabo, la produccion fuera imposible. Yerran, por lo tanto, los que atribuyen la produccion de la obra literaria á una ú otra de estas facultades, suponiendo, por ejemplo, que la Poesía es hija del sentimiento y la Didáctica de la inteligencia. Sin negar que alguna de estas facultades prepondere sobre las demás ó tenga mayor importancia que ellas en cada género, fuerza es reconocer que no hay produccion literaria que no sea fruto del concurso de las tres (2).

---

(1) Como suponemos versado al lector en la Psicología, nos creemos dispensados de definir estas facultades.

(2) Y si por ventura no fuera así, la obra literaria seria imperfectísima, pues fuera fria y desanimada si al mero pensar se confiase, desordenada é irracional si se entregara al mero sentir, trabajosa y falta de vida si se debiera sólo á esfuerzo de la voluntad. La armonia de la produccion, la adecuada conformidad entre lo expresado y la expresion, todas las condiciones de la obra literaria, han de ser fruto del racional concierto de todas las facultades. Cada facultad aislada es impotente para la produccion literaria; unidas las tres orgánicamente, engendran mundos de belleza. Conseguir este resultado, armonizarlas y concertarlas, toca á la razon, como facultad suprema, reguladora y directora en la vida del espíritu.

La produccion literaria comprende diversos momentos sucesivos, en cada uno de los cuales interviene especialmente una de las facultades en que suele dividirse la inteligencia (razon, entendimiento, imaginacion, memoria). De estos momentos, unos son internos, otros interno-externos.

El primero de ellos es la concepcion general de la obra, es decir, de la idea y del asunto que han de constituir su fondo. En esta concepcion entran lo que propiamente se llama asunto de la obra, su idea ó pensamiento, el objeto que el artista se propone y el fin á que tiende al componerla. Todo esto es una funcion propia de las facultades conceptivas y reflexivas del espíritu, esto es, de la razon y del entendimiento.

Cuando la obra es puramente artística, cuando su fin único ó preponderante es realizar lo bello, sigue á esta funcion la creacion de las bellas formas sensibles en que la idea ha de individualizarse y concretarse, sean estas formas meras reproducciones de la realidad exterior, más ó ménos idealizada, sean libres creaciones del espíritu hechas con presencia de los datos que ofrece la observacion. Como el Arte es una forma pura, este momento de la produccion es el verdaderamente artístico, pues en él comienza la idea á revestir las formas propias del Arte. Esta funcion es desempeñada por la fantasía, en su cualidad de facultad reproductora y creadora de las formas sensibles é ideales.

Concebido é informado el asunto, hay que desenvolverlo y exponerlo, lo cual constituye nuevos momentos de la produccion. Uno de ellos es la composicion de la obra, esto es, el desenvolvimiento y combinacion de todos los elementos que la componen (el desarrollo y marcha de la accion en un poema épico ó dramático ó en una novela, la sucesion concertada de imágenes y pensamientos en una composicion lírica, la exposicion de argumentos y de principios en una obra oratoria ó didáctica), lo cual se hace mediante las formas expositivas del pensamiento concebido é informado (exposicion, narracion, descripcion, diálogo, etc.), correspondiendo esta funcion principalmente al entendimiento, auxiliado por la fantasía.

A la composición precede la formación del plan de la obra, y la compañía constantemente la manifestación ó expresión, por medio del lenguaje, de lo pensado y compuesto. A medida que el artista va desarrollando su pensamiento, lo traduce en el lenguaje, formado y representado interiormente por la fantasía, y exteriorizado después por medio de la palabra ó del escrito.

La fantasía, el entendimiento y la memoria desempeñan esta función, que se llama ejecución de la obra, y en la cual hay que distinguir en la mayoría de los casos, algunos momentos en que se divide, como son la formación del croquis ó bosquejo de lo que se ha de escribir (el *borrador*), la redacción del escrito y la corrección de éste.

Para aclarar esta doctrina y mostrar de una manera exacta cómo se suceden estos momentos ó funciones de la producción literaria, parécenos conveniente servirnos de un ejemplo, que será la inmortal novela de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*.

Propúsose Cervantes combatir la afición á los libros de caballería, tan desarrollada en su tiempo, y mostrar los delirios y extravíos á que podía conducir esta afición. Este es el pensamiento ó la idea de su obra, y el acto de pensarlo y concebirlo Cervantes constituye la *concepción* de aquella. Concurrieron á este acto el *conocer*, el *sentir* y el *querer*: el *conocer*, porque lo primero fué ver ó contemplar la idea; el *sentir*, porque se interesó por ella, sin lo cual no la hubiera realizado; el *querer*, porque una vez conocida y sentida, libremente se determinó á ejecutarla.

Trató después Cervantes de representar sensiblemente su idea en una *forma*, en una *imagen* fantástica y bella que vivamente la realizara, y entónces, en un momento de inspiración, creó su *fantasía* el imaginario tipo de un loco extraviado por los libros de caballería, al cual servía de contraste un tosco labriego malicioso, interesado y positivista. D. Quijote y Sancho fueron el fruto de esta segunda función de la producción, y las aventuras de ambos personajes constituyeron el asunto de la obra.

Era todavía necesario que el asunto se expresara ade-



cuadamente mediante una accion en la que se desarrollára; era necesario relatar una série de aventuras de aquellos personajes y de otros de menor importancia relacionados con ellos. Para esto hubo Cervantes de concebir nuevas ideas y crear nuevas imágenes, que *compuso* entre sí y con las anteriores en una bien trazada trama, mediante el ejercicio de su *entendimiento* y el auxilio de su *memoria*.

Hecho esto, y representada en su fantasía en continuidad con todo ello su expresion sensible en la palabra (imaginando lo que habian de decir los personajes, el modo con que habian de referirse sus aventuras, etc.), procedió Cervantes á ejecutar su obra, para lo cual probablemente la escribió primero en borrador; despues la redactó en su forma definitiva, y por último la corrigió y retocó hasta dejarla en estado de poderse dar á la imprenta.

Tal es, pues, claramente mostrado en este ejemplo, el proceso de la produccion literaria.

---

## SECCION SEGUNDA

---

### LA OBRA.

---

#### LECCION XXIII.

Elementos de la obra literaria.—El fondo.—Elementos de que éste se compone.—El fin de la obra.—Su idea y asunto.—Lo realizado, lo expresado y lo expuesto en la obra literaria.—Valor estético de estos elementos.

Al producir el artista una obra literaria, propónese expresar una idea, realizar en formas sensibles, mediante la palabra, algo que vive en su mente, bien sea representacion

fantástica, bien concepto abstracto, ora sentimiento, ora conocimiento. Esto que ha de ser expresado y realizado en la obra, que constituye la materia que ha de informar despues la fantasía y traducirse luego en palabras, es el primer elemento de la obra literaria, lo que se llama su idea ó pensamiento, y mejor aún, su *fondo*.

No es el fondo de la obra un elemento simple, sino complejo, compuesto á su vez de otros elementos. Bajo estos términos generales: fondo, idea, pensamiento, asunto de la obra, se comprenden cosas muy distintas, que debemos examinar separadamente.

Al determinarse un artista á producir una obra, al contemplar, antes de componerla, esto que se llama pensamiento ó fondo de ella, verificase en él un acto triple de conocimiento, sentimiento y voluntad, en el cual van envueltos el fin inmediato y concreto que al producir la obra se propone, el fin último y general á que la encamina, la idea ó sentimiento que en ella va á desarrollar y el asunto de que va á tratar. Todos estos elementos reunidos contribuyen á formar el fondo de la obra, su sustancia ó materia formable.

El fin general de la obra es lógicamente el primero de estos elementos, pues la actividad no se despierta nunca ni se mueve en un sentido determinado (siendo consciente) sin un fin preconcebido á que se dirija. En tal concepto, el fin es juntamente fin y motivo, y sólo cuando tal acontece es puro y recto, como claramente lo muestra en todas las esferas de la vida la Ética ó ciencia de las costumbres.

Pero el fin rara vez es simple en el Arte; por punto general, reúnen en el fin artístico diferentes fines de importancia diversa, que deben enlazarse entre sí, subordinándose los de ménos valor y los más subjetivos á los más objetivos y de mayor y más general importancia.

El fin supremo y fundamental del Arte bello es la realización de la belleza, y en tal sentido, el Arte literario por excelencia es aquel en que este fin, si no es el único, prepondera sobre los restantes, ó lo que es igual, la Poesía. Los demás géneros literarios tienen, por esto, ménos valor y legitimidad,

y no son en rigor más que formas artísticas de fines extraños al Arte, por cuanto en ellos este fin queda subordinado á otros distintos, como la manifestacion y propagacion de la verdad científica en la Didáctica, la defensa de la justicia, de la fé ó del bien público en la Oratoria.

Pero á este fin pueden acompañar otros. El artista, además de realizar la belleza, puede proponerse moralizar, inspirar ciertos sentimientos elevados, servir á determinados intereses, mostrar verdades, dilucidar problemas, etc. Todos estos fines son legítimos en el Arte, pero á condicion de subordinarlos al fin fundamental, á la realizacion de lo bello, cuando el Arte que se cultiva es la Poesía; á la expresion de la verdad ó á la defensa de la justicia en los demás (1).

Al lado de estos fines objetivos, propónese el artista otros subjetivos que le son personales, como el deseo de obtener aplausos y gloria, el de lucrarse con su trabajo, etc. Cuando á estos fines sacrifica el artista los que son propios del Arte, cuando, por ejemplo, adula el mal gusto del público ó escribe inmoralmente por obtener ganancia, estos fines dejan de ser legítimos y el artista se rebaja y prostituye, rebajando á la vez el Arte mismo. Pero nada hay de censurable en ellos si los subordina á los propiamente artísticos.

Toda obra artística (y por tanto, toda obra literaria) es producto de una idea ó pensamiento que en ella se manifiesta. Esta idea ha de responder siempre á uno de los fines generales que el Arte literario se propone; pero muy bien puede no llevar consigo ningun fin determinado y concreto (en

---

(1) Estos fines particulares constituyen el objeto peculiar de cada obra, que muy bien puede no tener ninguno, cuando es poética. Con efecto; el poeta puede no proponerse otra cosa que realizar lo bello, sin cuidarse de probar nada. Los partidarios del arte doctante niegan esto y sostienen que toda obra poética debe tener trascendencia y encerrar alguna enseñanza; pero si bien es cierto que esto es una perfeccion más en la Poesía, dista mucho de ser requisito indispensable para su belleza. La belleza es una forma con valor propio, y el Arte lo mismo, y fuera negar la sustantividad de ambos y cerrar los ojos á la evidencia el sostener que sólo valen en cuanto encierran trascendentales pensamientos. Una égloga de Garcilaso nada enseña ni prueba, y, sin embargo, es bella y artística por todos conceptos.

la Poesía, se entiende). La existencia de semejante fin, no es, con efecto, condicion indispensable en las producciones puramente estéticas.

Por idea ó pensamiento de la obra se entiende aquí el concepto que en ella domina y en ella se expresa, sea realmente un pensamiento, sea un sentimiento, pues todo lo que al artista puede inspirar, todo lo que puede ser objeto de sus obras, necesariamente se convierte en idea para ser expresado. La idea y su concepcion preceden á todo otro elemento de la obra; pero á la idea precede el fin que el artista se propone, sea general, sea particular, si bien en este último caso la consideracion del fin entra á formar parte de la idea.

Además de la idea que en ella domina, hay que considerar en toda obra literaria el asunto ó materia de que trata, ó lo que es igual, su objeto. En algunas ocasiones, la idea y el asunto se identifican, por no ser la obra otra cosa que la simple expresion directa de aquella; tal acontece en la mayor parte de las composiciones líricas, que se reducen á expresar una idea ó un sentimiento del autor. Pero en casi todas las obras literarias, el artista se propone, no sólo expresar su idea, sino exponer una materia determinada (por ejemplo, una ciencia cualquiera), narrar un hecho, describir ó pintar un objeto, desarrollar una accion, etc. En tales casos, la ciencia expuesta, el hecho narrado, el objeto descrito, la accion desenvuelta, constituyen el asunto de la obra. Así, el fin general del *Quijote* es realizar la belleza, y el fin particular condenar y ridiculizar los libros de caballería; su idea ó pensamiento es que el idealismo exagerado es una locura, y su asunto son las aventuras de D. Quijote y Sancho Panza.

Del exámen de todos estos elementos (fin, idea y asunto), que constituyen lo que se llama el fondo de la obra literaria, se desprende fácilmente que en toda producción de este género hay que distinguir lo realizado, lo expresado y lo expuesto en aquella. La obra realiza un fin general (la belleza, la verdad, el bien, etc.) y un fin particular (aunque no siempre); expresa una idea ó un sentimiento representado en forma de idea, y expone un asunto ó una materia dada (un es-

ta lo psicológico, un hecho, un principio científico, una tesis jurídica, etc.)

La expresion de la idea y la exposicion del asunto producen la realizacion del fin ó fines de la obra que, si preceden en la concepcion á aquellas, las siguen en el resultado efectivo, ó lo que es igual, son á la vez sus móviles y sus resultantes. La idea y el asunto identificanse y confúndense á veces, como ya hemos dicho, y en todo caso, ora se identifiquen, ora no, el asunto siempre envuelve la expresion de la idea. Con efecto; al exponer y desarrollar el orador y el didáctico la tesis religiosa, el teorema científico, ¿qué hacen, en último resultado, sino expresar sus ideas y sentimientos en estas materias? Al cantar el poeta épico los hechos heróicos, al llevar á la escena el dramático las luchas de la vida humana, ¿qué hacen, sino expresar sus ideas, sus emociones, el estado de su conciencia; qué hacen, sino traducir al exterior las formas ideales con que concibieron aquellos hechos y aquellos dramas?

El hombre jamás sale de sí mismo. Encerrado eternamente dentro de su conciencia, nunca se comunica inmediatamente con lo exterior, ni directamente puede expresarlo en sus obras. Podemos, por consiguiente, afirmar con entera seguridad, por extraño que á primera vista parezca, que, cualquiera que sea el asunto que el artista desarrolle, en toda obra literaria *lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.*

Parece aventurada, sin embargo, esta afirmacion, si se atiende á lo que nos dice la historia de la Literatura. Hallamos en ella, con efecto, multitud de producciones en que, al parecer, no somos nosotros lo expresado, sino objetos exteriores, naturales, humanos ó divinos. Cuando Dante refiere los tormentos de los condenados en el infierno, cuando Virgilio describe los trabajos del campo, cuando Herrera canta la victoria de Lepanto, cuando Tácito narra los hechos de la historia romana, cuando Ciceron revela al Senado los criminales propósitos de Catilina, no parece que lo expresado en las obras de estos autores sean Dante, Virgilio, Herrera, Tácito ó Ciceron, sino objetos enteramente exteriores á

ellos. Veamos, pues, si es posible, resolver esta grave dificultad.

En primer lugar, es fácil notar en los mismos ejemplos citados, que *inmediatamente* expresa Dante *su idea* del infierno, Virgilio *su conocimiento* de las labores agrícolas, Herrera *su entusiasmo* por las glorias de la armada española, Tácito *su ciencia* histórica, y Ciceron *su indignacion* contra Catilina. Lo inmediatamente expresado en estos ejemplos es, pues, *un estado psicológico* de los mencionados autores.

No por esto hemos de negar que esta expresion no es igual á la que hallamos, por ejemplo, en Ovidio, cuando expresa su dolor y desesperacion en los *Tristes*, ó en Tibulo, cuando exhala sus quejas amorosas en sus *Elegías*. Lo cual nos indica que, si bien lo inmediatamente expresado en la obra literaria somos siempre nosotros mismos, cabe expresar tambien *mediatamente* (mediante nosotros) lo que nos es extraño y exterior, esto es, todos los demás objetos de la realidad, como en los ejemplos anteriores; ó expresar únicamente el estado de nuestra conciencia, como en estos ejemplos de Ovidio y Tibulo. Dedúcese de aquí que hay dos modos fundamentales de expresion, que originan, como en su lugar veremos, géneros distintos en el Arte literario.

Pero al expresar lo que nos es extraño, lo que no somos nosotros, ¿cómo lo expresamos, sino en cuanto es recibido en nosotros, en cuanto constituye un estado de nuestra conciencia? Lo que inmediatamente expresamos en este caso no es lo exterior, sino nosotros en nuestra relacion con ello. El artista expresa lo exterior en cuanto lo recibe en sí (como pensado ó sentido); concibiéndolo libremente en su razon, representándolo en su fantasía y reproduciéndolo en lo exterior sensible, no tal como es en sí, sino tal como en el artista es recibido, concebido, representado y reproducido. El artista recibe el mundo exterior, y lo reproduce transformado, idealizado, *nuevamente creado* por su fantasía imprimiendo y encarnando su idea en lo sensible, mediante el poder que sobre ello tiene.

Lo expresado, por tanto, en toda obra literaria, ora sea-

mos nosotros su asunto, ora lo sea la realidad exterior, es siempre nuestra idea ó nuestro sentimiento, esto es, nuestros estados de conciencia. Lo que despues resulta realizado mediante la obra, es ya exterior á nosotros, es objetivo; pero en el fondo de ello no hay otra cosa que una idea que ha tomado cuerpo y se ha encarnado en formas sensibles. Realizamos, pues, la belleza, la verdad ó el bien en la obra literaria, exponemos asuntos diversos, interiores y subjetivos los unos, objetivos y exteriores los otros; pero nunca expresamos otra cosa que nuestra idea, ó lo que es igual, lo expresado en el Arte literario (como en todo arte), somos siempre nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.

Los elementos hasta aquí expuestos, que constituyen el fondo de la obra literaria, no son, en sí mismos, elementos artísticos. Aunque la concepcion del fondo de la obra es un momento de la produccion, la creacion artística no comienza sino al concebir la forma en que se ha de encarnar la idea.

Esta, y el asunto de la obra, son materia que para ser artística requiere forma estética, y que con otra forma seria cosa distinta. Así como con un mismo pedazo de mármol puede hacerse una estatua admirable ó una tosca losa, una misma idea puede producir una obra bella ó un engendro absurdo, y lo mismo puede suministrar asunto para una produccion poética que para un árido trabajo didáctico. No quiere decir esto que la idea y el asunto no deban ofrecer condiciones de belleza, ni que su eleccion sea indiferente, ántes al contrario; pero aparte de que un asunto que nada de particular ofrece puede adquirir notable belleza, gracias á la forma, es lo cierto que de nada sirve la perfeccion y excelencia de la idea si la forma no es estética. Esto se observa, sobre todo, en la Poesía, donde la verdad ó belleza de la idea significan muy poco, si la forma es defectuosa, salvándose, en cambio, una idea mezquina, y aún falsa, si la forma es bella. En la Oratoria y la Didáctica, la idea es lo que más importa; pero esto se debe á que tales géneros tienen, en realidad, muy poco de artísticos (sobre todo el segundo) por no ser su fin la realizacion de la belleza.

## LECCION XXIV.

Elementos de la obra literaria.—La forma.—Su respectivo valor en los distintos géneros literarios.—Sus clases.—Formas conceptivas ó imaginativas.—Formas expositivas —Formas expresivas ó significativas.—Valor estético de estos diversos géneros de formas.

Como hemos indicado en repetidas ocasiones, el Arte no es otra cosa que creacion de formas. Las ideas que expresa, los asuntos que expone, son su materia; pero esta materia no adquiere cualidad artística mientras no se encarna en formas sensibles. La concepcion de la forma es, por tanto, el primer momento de la produccion artística; la forma es el verdadero elemento artístico de la obra literaria.

No quiere decir esto que la belleza resida sólo en la forma. La idea y el asunto de una obra pueden ser bellos, y por eso su eleccion no es indiferente, sobre todo en la Poesía; pero su belleza no es artística, no es creacion del Arte, sino belleza natural ó real. Cuando el artista trata de producir belleza puede inspirarse en asuntos y expresar ideas bellas; pero la belleza que él quiere crear reside en la forma que da á estos asuntos é ideas, forma propia, original, nueva, producto de su fantasía. La naturaleza es bella en sí misma; pero cuando el artista se inspira en ella para producir su obra, la belleza que ésta ofrece no tanto es la belleza real de la naturaleza, como la que se origina del modo especial con que el artista concibe y representa la realidad.

La importancia y el carácter de la forma varían notablemente en cada género literario. Cuando el fin primero del artista no es producir belleza (como acontece en la Oratoria y la Didáctica), la forma no es más que una bella vestidura de la idea, un simple medio para expresar el pensamiento y exponer un asunto de un modo agradable y artístico. Pero cuando el artista es poeta, cuando no subordina el Arte á fines extraños, la forma es el elemento fundamental de la obra y



casi siempre se convierte en asunto de ésta (1), reduciéndose el fondo á la idea ó el pensamiento que el artista quiere desarrollar. Entre el pensamiento que expresan y el asunto que ventilan el orador ó el didáctico y la forma exterior y sensible en que los traducen, no media nada; las composiciones de este género no tienen de artístico otra cosa que su estructura arquitectónica, su estilo y lenguaje, y en la Oratoria los bellos sentimientos que manifiesta y los patéticos recursos á que apela el orador. Pero en la obra poética no sucede lo mismo. En ella la idea, el pensamiento, reviste en la mayoría de los casos una forma imaginativa ideal, se encarna en una imagen, en una figura, en un hecho, en algo que no tiene realidad exterior efectiva, que se convierte en materia ó asunto de la composición, y que luego se reviste de las formas expositivas y expresivas, que son comunes á todos los géneros.

Si analizamos cualquier discurso de Ciceron ó examinamos un escrito místico de Fray Luis de Granada, por ejemplo, observaremos que uno y otro exponen directamente su pensamiento, sin revestirlo de forma fantástica alguna, sino limitándose á concertar y combinar en una bella construcción los argumentos y las razones que pueden alegar en pró de su causa el primero, y de sus doctrinas el segundo, y vertiendo todo lo que piensan en bello y artístico lenguaje. A estas formas expositivas y expresivas se reduce el elemento artístico de su trabajo, que en su fondo no contiene una verdadera concepción estética.

Pero si nos fijamos en el *Quijote* de Cervantes, en la *Divina comedia* del Dante, ó en *La vida es sueño* de Calderon, advertiremos que al concebir el primero la idea de que la literatura caballeresca es absurda y el ideal en que se inspira falso; al querer exponer el segundo la concepción cristiana de la inmortalidad, combinada con el ideal político del partido gibelino, y al tratar de demostrar el tercero que la

---

(1) Afirmamos este hecho en éste y los siguientes pasajes sólo como regla general, y sin darle un valor absoluto, porque en las composiciones líricas es muy frecuente que el pensamiento se exprese directamente y constituya el verdadero asunto de la obra.

vida es al modo de sueño fugaz y mentido, del cual nos hacen despertar á cada paso el desengaño y la duda,—no se han limitado á desarrollar estos pensamientos en una série de argumentos científicos ó por medio de una mera exposicion, sino que, desechos de realizar bellezas, los han revestido de formas ideales y fantásticas, imaginando acciones y sucesos ficticios en que se personifiquen, representen y pongan en accion tales ideas; narrando el primero las aventuras de un loco extraviado por la lectura de los libros caballerescos, relatando el segundo un imaginario viaje á las regiones infernales y celestes, llevando á la escena el tercero la personificacion ideal de su pensamiento, encarnado en Segismundo. Ahora bien; las aventuras de D. Quijote, el viaje del Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, la accion dramática de *La vida es sueño*, ¿qué son sino formas fantásticas del pensamiento de Cervantes, Dante y Calderon? Y estas formas, ¿por ventura no constituyen el asunto de tales obras?

De suerte, que al paso que en las obras didácticas y oratorias, la forma artística sólo se muestra en la exposicion del pensamiento y en su expresion por medio del lenguaje, en las obras poéticas la forma lo abarca todo, incluso la concepcion, el asunto de la obra, limitándose casi siempre el fondo de ésta al fin que se propone y á la idea que expresa y desarrolla el autor. En la obra poética, el mismo asunto, la materia misma, son ya una forma, por regla general, y la Poesía, por tanto, en cierto modo es forma pura. La forma artística, simple medio en la Oratoria y la Didáctica, es en la Poesía el elemento fundamental, y, hasta cierto punto, el fondo de la composicion.

Tanto es así, que no pocas veces, despojada de la forma la obra poética, queda reducida á un pensamiento vulgar é insignificante, cosa que nunca acontece en los demás géneros. Lo que se llama el fondo, la idea ó el pensamiento de muchas composiciones poéticas, suele ser una nimiedad; la forma en que se encarna es lo que en ellas vale. Las anacreónticas, los madrigales, los idilios y otras composiciones ligeras, rara vez encierran un pensamiento de importancia, y, sin embargo, son bellas por su forma.

De aquí que, al paso que en las obras didácticas lo que principalmente interesa es el fondo, en las poéticas sucede lo contrario. La idea más profunda y sublime pierde todo su valor en poesía, si la forma en que se encarna no es bella; en cambio, como dejamos dicho, la forma basta para dar valor al más frívolo pensamiento. Es más; la forma presta belleza muchas veces á ideas y objetos que por sí no la poseen, como lo muestra el ejemplo ya citado del Dante. Con efecto; si la concepcion del paraíso es bella por sí misma, la del infierno es todo lo contrario, y sin embargo, en la *Divina comedia*, gracias á la forma, el canto consagrado al infierno quizá aventaja en belleza, con ser tan horrible su objeto, al que versa sobre los esplendores del paraíso.

Síguese de lo que dejamos expuesto que la forma es de varias clases, ó que toda obra literaria es una sucesion de formas. Estas formas son:

1.º Las formas *conceptivas* ó *imaginativas*, ó lo que es igual, las concepciones y representaciones ideales en que se concreta y realiza la idea ó pensamiento de la obra. Estas formas constituyen la verdadera creacion artistica, lo que se llama *invencion poética*, y son exclusivamente propias de la Poesía (1).

Pertenecen á estas formas las imágenes de que se sirve el poeta para expresar su idea, los símbolos y las alegorías en que la encarna, las acciones épicas, dramáticas y novelescas, los personajes y tipos (ficticios ó reales idealizados), que imagina, etc. Estas formas constituyen, por lo general, el asunto de las obras de imaginacion, aunque el fondo lo constituya la idea que en ellas se encarna.

---

(1) Con efecto; según hemos dicho, en la Oratoria y la Didáctica no hay verdadera creacion de formas, no hay invencion. El orador y el didáctico exponen lisa y llanamente su pensamiento sin encarnarlo en formas ficticias; á lo sumo emplean imágenes y figuras para expresarlo; pero nunca imaginan una concepcion poética como el novelista ó el dramático. La construccion arquitectónica del discurso ó de la obra científica es lo único que pudiera semejararse á la forma conceptiva; pero esa construccion, obra reflexiva de la razon y del entendimiento, no es una verdadera forme ideal, no es una creacion artistica. En rigor, las únicas formas de dichos géneros son las expositivas y las expresivas ó significativas.

Las formas conceptivas ó imaginativas son producto de la fantasía que las crea en vista de los datos de la realidad, ora reproduciendo ésta idealizada ó embellecida, ora combinando á su capricho los elementos reales y componiendo con ellos formas arbitrarias que en la realidad no existen. La produccion de estas formas constituye la realizacion ó corporizacion exterior y sensible de la belleza ideal (que de este modo se trueca en belleza real artística), cuando son traducidas al exterior sirviéndose el artista del medio sensible de expresion propio de su arte (de la palabra en el Arte literario). Estas formas pudieran recibir el nombre de *internas*.

2.º Las formas *expositivas*, por medio de las cuales se combinan y desarrollan las anteriores, constituyendo la trama ó contenido de la obra.

Estas formas son la *enunciativa*, *expositiva* ó *directa*, en la cual el artista expone su pensamiento directamente, pinta sus afectos, enuncia las imágenes que en su fantasía se representa, etc.; la *narrativa*, en que relata hechos reales ó ficticios; la *descriptiva*, en que enumera las partes, caracteres, condiciones, etc., de los objetos, pintándolos con exactos y vivos colores; la *dialogada*, en que desaparece la personalidad del artista y el pensamiento se expone por medio de un diálogo ficticio entre personajes imaginados por aquel; la *epistolar*, en que el artista supone que escribe una carta en la que expresa sus pensamientos ó finge una correspondencia entre varios personajes. Estas formas pueden denominarse *interno-externas*.

3.º Las formas *expresivas* ó *significativas*, ó lo que es igual, el lenguaje, por medio del cual el artista comunica exteriormente su pensamiento.

El lenguaje es la forma de todas las anteriores, es el último grado de exteriorizacion y concrecion del pensamiento, es la forma plástica que toman todas las demás para hecerse inteligibles y comunicables.

El lenguaje, como hemos visto en otro lugar, puede tener diferentes formas, como son la *directa* y la *figurada*, la *poética* ó *ritmica* y la *prosáica*. Todas son comunes á los

distintos géneros literarios, excepto la rítmica, que es propia de la Poesía únicamente.

Para mostrar en un ejemplo la distincion entre estas formas, podemos decir que en el *Quijote* la forma conceptiva está constituida por los personajes de la novela y por la accion de que son factores; la expositiva, por la narracion que de las aventuras de aquellos hace Cervantes, en la cual se incluyen diálogos, descripciones y enunciaciones directas de los pensamientos del autor; y la expresiva por el lenguaje prosáico de que éste se sirve para hacer su narracion.

Todas estas formas tienen importante valor estético, y todas concurren al éxito de la obra; pero no cabe duda de que hay entre su valor respectivo notables diferencias. Las que más interesan, las que mayores excelencias deben poseer son las conceptivas, pues en ellas reside la verdadera creacion artística. Un escrito admirable, cuya concepcion estética tenga escaso valor, nunca alcanzará fama duradera; en cambio, la belleza y grandiosidad de la concepcion compensan no pocas veces las imperfecciones de las formas externas (expositivas y expresivas). Podrán un drama, una novela, una composicion épica ó lírica, estar gallarda y elegantemente escritas; pero si la accion que en estas producciones se desarrolla no es bella, si los pensamientos son vulgares, las imágenes impropias, y la concepcion pobre ó falta de originalidad, difícilmente lograrán la estima del público. Por el contrario, perdónanse sin grave inconveniente los defectos que en la narracion ó en el lenguaje comete un autor, cuando el génio palpita en su concepcion vigorosa, cuando ha creado verdaderas bellezas.

No quiere decir esto que las formas expositivas y expresivas carezcan de importancia; pues si se disculpan sus imperfecciones, cuando las disimula la belleza de las formas conceptivas, es á condicion de que aquellas no sean muy graves, pues por hermosa que sea la concepcion estética de una obra, si no está bien desarrollada y expuesta ni escrita en lenguaje correcto cuando menos, no basta á salvarla de merecida condena. Lo que sí puede asegurarse, es que, aventajando en importancia las formas conceptivas á las demás;

el artista no debe ceñirse á cultivar estas últimas y creer por ejemplo, que para ser poeta basta ser hábil versificador. Si así fuera, el Arte literario se convertiría en una forma especial de la Música.

Terminaremos manifestando que al hablar de la forma de las obras artísticas (sobre todo al ocuparse de las literarias), conviene precisar cuidadosamente los términos, no circunscribiendo el nombre de forma á las expositivas y expresivas y dando el de fondo á las conceptivas, cosa muy frecuente áun entre personas cultas.

La mayor parte de las cuestiones que se agitan acerca del fondo y la forma de las obras literarias nace de esta confusión de términos. Para evitarla es fuerza no olvidar que, en las obras poéticas singularmente, todo (excepto el fin y propósito que las inspira y la idea ó pensamiento fundamental que encierran) es pura forma, incluso lo que suele llamarse asunto (la acción en las novelas, dramas y poemas épicos) (1). Y debe tenerse en cuenta que lo importante en la producción poética es que su concepción estética (su forma ideal conceptiva) sea bella, con cuyo requisito cumple con la ley artística, sin que su mérito literario disminuya porque el pensamiento ó la idea á que responde carezca de importancia. Lo imperdonable es que esa forma conceptiva sea nula ó poco artística y el autor pretenda disimular su falta á fuerza de galas y primores de lenguaje.

Pero donde quiera que exista una concepción estética de verdadero valor, cualquiera que sea la idea que en ella tome cuerpo, las condiciones del Arte están cumplidas y la obra merece el dictado de bella. En cambio, la idea más profunda y trascendental, encarnada en formas imperfectas bajo el punto de vista artístico, no basta á impedir que la obra en que se exprese sea condenable. Para esclarecer esta y otras cuestiones análogas, importa mucho, por lo tanto, fijar con precisión el concepto de la forma literaria y no confundirla con la idea de la obra ó reducirla á la forma de expresión en

---

(1) Como en otro lugar hemos dicho, en la Poesía lírica no suele suceder esto, por ser expresión directa del pensamiento del artista.

el lenguaje, de lo pensado, concebido y representado en formas imaginativas por el artista.

## LECCION XXV.

Cualidades de la obra literaria.—Cualidades relativas á la belleza.—  
Cualidades relativas á la verdad y al bien.—Otras cualidades accidentales.

Examinados los elementos de la obra literaria, debemos ahora exponer las cualidades que han de adornarla, si ha de llenar las condiciones y cumplir los fines que le son propios. Pero antes conviene advertir que, si bien hay cualidades comunes á todas las obras literarias, hay otras que sólo son propias de determinados géneros, por lo cual nos veremos obligados á señalar no pocas excepciones de los principios que establezcamos.

Siendo la Literatura un Arte bello, y dándose el nombre de producciones literarias á aquellas en que el autor se propone realizar esencial ó accidentalmente la belleza por medio de la palabra, síguese que la primera é inexcusable cualidad que ha de poseer la obra literaria es la de ser *bella*; pero como la belleza no es una cualidad simple, sino compleja, que resulta del concurso de varias cualidades, debemos enumerar las que la obra necesita para poder llamarse bella.

La primera cualidad de toda obra literaria es la *unidad*, igualmente necesaria en el fondo y en la forma de ella. La obra ha de ser una en todos sus elementos; ha de expresar una sola idea fundamental; ha de versar sobre un solo asunto; ha de someterse en su concepcion y composicion á un solo plan; ha de reflejar esta unidad en su estilo y en su lenguaje; ha de aparecer como resultado de una inspiracion única, y no como combinacion trabajosa de mal concertados elementos.

Pero esta unidad puede y debe encerrar una *ámplia* y

rica *variedad*. Así, el poeta lírico reflejará el sentimiento que le anima en multitud de variados aspectos; el épico, el dramático, el novelista, ofrecerán una acción rica en personajes y episodios; el orador expondrá su tesis con variados argumentos y multiplicados recursos; el didáctico desenvolverá su doctrina con no menor riqueza. Pero todos estos elementos habrán de concertarse orgánicamente y mostrarse como expresión de una unidad superior que á todos los contenga: unidad de pensamiento, de plan, de acción, etc.

La íntima unión de la variedad con la unidad producirá la *armonía*, condición fundamental de la belleza, que se reflejará en la debida proporción de las partes de la obra, en su conveniente distribución y colocación, en la regularidad del plan, etc. En tal sentido, el *orden*, la *proporción*, la *regularidad*, y en ciertos casos la *simetría*, deben considerarse como cualidades de la obra literaria.

Pero como la armonía por sí sola no es la belleza, la obra literaria debe poseer aquellas cualidades que se refieren á la manifestación de la vida y de la fuerza, cualidades que animan á la armonía, la dan expresión, y hacen que el objeto bello sea una *armonía viviente*.

La obra literaria ha de tener, por tanto, *vida*, *expresión* y *carácter*. Lo que se llama inspiración ha de penetrarla toda, infundiendo animación, energía y colorido á todos sus elementos. La fuerza y energía de la concepción, la plasticidad y riqueza de las formas imaginativas, el relieve de las figuras é imágenes, el movimiento de la acción, la viveza y colorido del estilo y del lenguaje, son otras tantas manifestaciones de la vida en los diferentes géneros literarios. Esta condición es importantísima, pues por mucho que valga la idea de una obra, por interesante que sea su asunto, por grande que sea la regularidad de la composición, por más que el estilo y lenguaje ofrezcan relevantes dotes de corrección y pureza, todo esto supondrá bien poco si la obra es fría, lánguida, incolora, falta de vida. Es más: así como en los objetos reales la vida y la expresión disimulan muchas imperfecciones, la fuerza, la expresión, el color de una



obra, bastan frecuentemente para oscurecer no pocos defectos (1).

La vida supone la expresion. La obra literaria será más viva cuanto más expresiva sea. Es menester que la idea que la anime, los afectos que en ella se reflejen, se revelen con gran fuerza en toda ella. Así, en el discurso oratorio, los afectos que agitan al orador, las ideas que lo impulsan, se han de retratar vivamente en sus frases, y otro tanto ha de acontecer en la composicion poética. En los versos del lírico ha de palpar vigorosamente su sentimiento; en los poemas épicos y dramáticos y en las novelas, el carácter y el estado de los personajes se han de reflejar con vivo relieve en sus palabras como en sus hechos.

El carácter es tambien poderoso signo de la vida. La obra literaria ha de tener un carácter propio muy señalado; ha de ser una verdadera individualidad, dotada de muy especial fisonomía. Es menester que la obra no se confunda con ninguna otra; que en ella esté impreso el sello de su autor de un modo indeleble y auténtico. La obra, por tanto, ha de ser *original y nueva*, tanto en su concepcion y composicion, como en su ejecucion. El estilo, en cuanto manifestacion del carácter del autor y de las condiciones y relaciones en que éste se halla, contribuye, en parte no pequeña, á dar á la obra individualidad y carácter (2).

La existencia de estas cualidades, unida á la destreza del artista en la elaboracion y composicion de la obra, dan á ésta una cualidad muy importante: el *interés*. Si la obra ha de producir una profunda emocion, si su contemplacion ha de suspender el ánimo, es fuerza que sea interesante.

Para esto es necesario:

- 1.º Que la idea de la obra llame la atencion por su tras-

---

(1) Esto tiene más aplicacion á la Poesía y á la Oratoria que á la Didáctica, pues el asunto de ésta puede exigir cierta frialdad en la exposicion. La vida, en las composiciones de esta clase, apenas se manifiesta de otra suerte que en el estilo.

(2) En la Didáctica esta condicion no es tan fácil de cumplir ni tan necesaria como en otros géneros, salvo en el estilo. La novedad y la originalidad son muy difíciles en la Ciencia.

endencia, por su novedad, por su interés de actualidad ó por cualquiera otra circunstancia análoga. Si esta idea responde á una necesidad de la vida, á un estado importante de nuestro espíritu, si suspende, por lo que en ella hay de inusitado ó peregrino, la obra interesa, porque excita en el contemplador ideas ó sentimientos que le preocupan y llaman su atención. Esta cualidad, sin embargo, puede ser sustituida por la excelencia de la forma, que da valor y realce á una idea insignificante, de escaso interés (1).

2.º Que las formas imaginativas de que la idea se reviste, bien por su verdad, plasticidad y relieve, bien por su novedad, bien por su belleza intrínseca, impresionen vivamente á la fantasía, suspendan la atención y causen en el ánimo vivo deleite. Esta condición sólo se cumple en las producciones poéticas.

3.º Que en la exposición del asunto, la atención del espectador se vaya excitando cada vez más poderosamente, por medio de la *graduación de los efectos*, exponiendo argumentos cada vez más fuertes y decisivos en la obra oratoria ó didáctica, desarrollando imágenes cada vez más bellas y sentimientos más acendrados en la composición lírica, haciendo cada vez más complicada y conmovedora la acción en la épica, la dramática y la novela.

4.º Que la creciente vivacidad, riqueza y colorido del lenguaje, contribuyan también al mismo resultado.

En resumen: unidad con variedad (armonía), y, como su

---

(1) A que la obra literaria posea esta condición, contribuye poderosamente el que haya en ella algo verdaderamente universal y humano, común á todos los tiempos y pueblos. Esto importa principalmente en las producciones poéticas, pues las obras didácticas tienen un interés permanente, y las oratorias pueden tenerlo con facilidad; pero la obra poética que no haga vibrar en todos los tiempos y lugares las fibras del que la contemple, la que encierre un mero interés de actualidad ó de localidad, difícilmente prevalecerá, á menos que la salve del olvido la excelencia de la forma. Si *Don Quijote* no fuera más que una sátira de los libros de caballería, con ellos hubiera perecido, ó, á lo menos, salvado sólo por su forma, únicamente interesaría á los eruditos; pero como en él se halla representada (probablemente sin que de ello tuviera conciencia Cervantes) la eterna lucha entre el idealismo y el positivismo, encierra un interés palpitante y verdaderamente humano, que es causa de su popularidad.

consecuencia, orden, proporcion y regularidad; vida, expresion, carácter, originalidad é interés: tales son las cualidades que la obra literaria ha de reunir para llamarse bella.

A estas cualidades agregan algunos autores otras, relativamente secundarias, como la *simplicidad* ó *sencillez*, la *facilidad* y la *claridad*. Recomendable la primera, en cuanto la belleza fácilmente se alía con ella, no es exigible, sin embargo, pues la riqueza y exuberancia de formas muchas veces favorece, y áun puede ser requisito indispensable en ciertas obras. Mayor importancia tiene la facilidad, que nace de la espontaneidad é inspiracion del artista y presta á sus obras singular encanto; pero en no pocas ocasiones la facilidad no existe, la obra revela claramente el penoso esfuerzo á que es debida, y no por eso carece de relevantes cualidades estéticas (1). La claridad es más necesaria, sobre todo, en las composiciones oratorias y didácticas, pues el contemplador no aprende verdades que no entiende, ni se decide á resoluciones cuyos móviles y fundamentos no vé claros; en las composiciones poéticas puede haber cierta oscuridad relativa (sobre todo cuando se emplean formas alegóricas); pero si es demasiada, anula el interés y no da lugar á la emocion. Por eso las obras poéticas que necesitan interpretaciones y comentarios, nunca son populares. Pero la claridad no ha de confundirse con la vulgaridad, como tampoco la facilidad con el desaliño, y la sencillez con la pobreza de las formas.

Además de ser bella, la obra literaria debe ser, á juicio de la mayoría de los preceptistas, *verdadera* y *moral* ó *buen*. Lo primero es exacto, tratándose de obras didácticas ú oratorias, consagradas á la exposicion y defensa de la verdad; pero de las producciones poéticas no puede afirmarse sin restricciones, pues la verdad no es el fin del Arte bello, y la ficcion ideal tiene en él legitima cabida. Cuando la obra poética tiene por asunto las acciones humanas, lo que en

---

(1) En las composiciones oratorias la facilidad es indispensable, sin embargo. Un discurso, fatigosamente concebido y pronunciado, causa siempre deplorable efecto.

ella se exige es la *verosimilitud*, lo que pudiera llamarse *verdad posible*, es decir, la conformidad con las leyes de la naturaleza humana; cuando expone principios ó dilucida problemas, exígesele verdad estricta; cuando manifiesta sentimientos, la verdad bien puede modificarse y alterarse por medio del lenguaje figurado y aún de ciertas exageracion ideal; cuando el poeta se mueve en las regiones de lo puramente fantástico, nada tiene que ver con la verdad.

No sucede lo mismo con la moralidad y el bien. Conformarse con la primera es precepto á que ha de someterse toda produccion literaria, pero de distinto modo, segun el género á que pertenezca; encaminarse al segundo sólo puede ser obligatorio en las obras oratorias y en las producciones didácticas que al órden de las ciencias morales pertenezcan. La sumision á la ley moral ha de ser incondicional en la produccion oratoria y en la obra didáctica que verse sobre materias de carácter moral; la moralidad en tales obras ha de mostrarse, no sólo en el fin, sino tambien en los medios. Pero en las composiciones poéticas no sucede lo mismo; ni el poeta está obligado á moralizar, ni le está prohibido pintar el mal en todos sus aspectos, siempre que sean artísticos. Lo único que no le es lícito es servirse del Arte como de medio corruptor, y enaltecer el vicio en sus obras, esto es, ejercer una accion inmoral, directa y positiva. Tampoco ha de pintar el mal con simpáticos y halagüeños colores; pero dentro de esta limitacion bien puede emplearlo como elemento estético (ora en forma de contraste, ora poniendo de relieve las cualidades buenas que pueden acompañarlo); y nunca ha de considerarse obligado á convertir sus obras en monótona pintura de virtudes ni en cátedra moral (1).

Otras cualidades puede reunir la obra literaria que, por nacer de las circunstancias especiales en que aparece, pudieran llamarse accidentales. Tal es, por ejemplo, la *oportunidad*, es decir, la relacion de conformidad entre el fin de la obra y las circunstancias históricas en que se produce,

---

(1) Véanse, acerca de las cuestiones que aquí se indican, las doctrinas que dejamos expuestas en las lecciones relativas á la belleza.

como se observa en el *Quijote*, en la *Comedia nueva ó el café* de Moratin, en muchas comedias de Aristófanes, etc. Tales son su *importancia social*, esto es la trascendencia que encierre, ó la influencia que pueda ejercer en un determinado momento histórico, ó acaso en la vida entera de la humanidad; su *valor literario*, si señala un movimiento, inicia un progreso ó funda una escuela literaria; y otras cualidades análogas, que se refieren más á la idea ó fondo que á la forma literaria de la produccion.

## LECCION XXVI.

Carácter social de la obra literaria.—Su influencia 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.—Transicion al estudio del público como elemento activo de la produccion literaria.

220 Toda obra literaria constituye un hecho social á la par que artístico, por estar destinada á comunicar á los demás hombres la idea del artista y á ejercer en ellos señalada influencia. Cúmplese esto principalmente en la Oratoria y la Didáctica, por ser estos géneros medios artísticos de realizar fines sociales de la más alta importancia (la Ciencia, el Derecho, la Religion), por lo cual es inútil insistir en el carácter social que los distingue y en la influencia que ejercen; pero tambien se observa en la Poesía, por más que el fin capital de ésta se reduzca á la realizacion de la belleza.

La influencia de toda obra literaria es de dos clases. Producese, con efecto, la obra, no sólo para el público que inmediatamente la contempla (para el público contemporáneo), sino para la humanidad entera. El artista mira á la posteridad tanto como á sus coetáneos; anhela la aprobacion de aquella y aspira á ejercer influencia duradera y permanente en la sociedad, y por tanto, además de influir de un modo inmediato y directo en el círculo reducido que con-

templa su obra, influye (ó cuando ménos así lo intenta), en la sociedad entera. Cierto es que no todas las producciones literarias llenan tan ámplios fines, bien sea por la escasa importancia de su idea, ora por su falta de mérito; pero las que son producto el verdadero génio, rara vez dejan de conseguir tan vasto resultado.

El valor y alcance de esta influencia social de la obra literaria varia notablemente segun el género á que ésta pertenece. Por lo que á la Didáctica respecta, debe tenerse en cuenta que sus producciones influyen, no tanto en el concepto de obras literarias como en el de científicas. Rara vez, con efecto, se debe esta influencia á la brillantez de su forma ni se ejerce obrando sobre la imaginacion del público, sino que es debida al fondo doctrinal de la obra y es, por tanto, fruto de la Ciencia y no del Arte. Importa notar tambien que, por lo general, la accion de la obra didáctica es más profunda y decisiva que la de otros géneros; pero en cambio es más lenta en resultados, pues la Ciencia se dirige á un número reducido de personas y tarda mucho en popularizarse y entrar en la corriente general de la opinion, necesitando casi siempre para conseguirlo del auxilio de la Oratoria y de la Poesía.\*

La obra oratoria, por razon de su manera especial de producirse y de los recursos que emplea, influye de un modo más directo, inmediato y eficaz que la didáctica; pero su accion es ménos duradera (1). Débese esto, tanto á que la palabra hablada pasa rápidamente sin dejar huella, como á que la Oratoria suele tener un carácter de actualidad que la priva de un interés permanente y universal: La cuestion concreta que el orador ventila, con frecuencia no interesa

---

(1) A esto se podrá objetar que los discursos se escriben despues de pronunciados; pero sabido es que un discurso escrito no es más que el esqueleto de un discurso. El tono, la voz, la accion del orador, lo que constituye el alma del discurso, lo que mayor influencia ejerció en el ánimo de los que lo escucharon, es precisamente lo que se pierde, y tal es su importancia, que no pocas veces en ello reside el principal mérito del discurso que, leído, quizá no parece digno del aplauso que se le dispensó.

más que á sus contemporáneos, por lo cual lo único que de sus discursos queda es la forma. Un diálogo de Platon interesa á los hombres de todos los tiempos; un discurso de Demóstenes no ofrece para nosotros otro interés que el puramente artístico.

La influencia y acción de la obra poética presenta muy especiales caracteres. Hay que distinguir en ella dos aspectos distintos: el puramente artístico, y el que pudiéramos llamar social; advirtiendo que el primero existe siempre, y el segundo no.

Con efecto; toda obra poética influye inmediatamente en el público que la contempla (sea éste contemporáneo del autor ó no), por cuanto al realizar la belleza produce en él la emoción estética, y al producirla, depura sus sentimientos, levanta su espíritu á regiones ideales, y ejerce, por tanto, en él una acción verdaderamente educadora. Pero además, si la obra encierra un fin trascendental no estético, si aspira á plantear graves problemas sociales, si entraña elevadas y fecundas enseñanzas, si canta un ideal, su acción traspasa los límites de lo puramente artístico y se extiende á todas las esferas de la vida. La obra poética puede, en tal sentido, ser didáctica ó trascendente; será lo primero si, prescindiendo del fin estético ó subordinándolo á otros fines, se convierte en expositora fiel de la verdad; será lo segundo si, conservando íntegra su finalidad artística, canta ideales ó formula problemas de gran trascendencia, no en la forma rigurosa de la exposición didáctica, sino en la que es propia de la obra de arte.

De esta manera puede convertirse la obra poética (y de hecho se convierte), en portentoso y eficaz vehículo de las ideas; porque al presentarlas bajo su aspecto bello, al hacerlas objeto de inspirado cántico, de narración viva y palpitante ó de interesante y patético drama, al despojarlas de la aridez científica y vestir las con el hermoso ropaje de la creación poética, al darlas relieve, colorido y claridad luminosa, fácilmente las populariza y difunde por doquiera y las trueca, de patrimonio de privilegiadas inteligencias, en alimento de las muchedumbres. Por eso, antes de convertirse

en hecho el ideal científico, es fuerza que el poeta lo cante y el orador lo difunda, pues sólo ellos pueden determinar al hombre de acción á que lo lleve al terreno de la práctica.

Así ejerce la obra poética, aparte de su influencia estética, una influencia religiosa, política, etc., y, sobre todo, una señalada influencia moral, ora satirizando los vicios sociales, ora ofreciendo ejemplos de virtud, ora anatematizando la injusticia, el error y el crimen doquiera los descubre. No ha de creerse, sin embargo, que esta acción es tan eficaz que al punto produzca frutos. Los intereses y las preocupaciones sociales no se dejan vencer tan fácilmente; lejos de eso, oponen al poeta tan tenaz resistencia como al legislador y al moralista, y no pocas veces la acción de aquel es completamente inútil para el bien. En cambio suele ser poderosa para el mal; lo cual se debe, más que á culpas de la Poesía, al instinto perverso del hombre, que se complace en todo lo que tienda á halagar sus malas pasiones, tanto como rechaza cuanto se encamine á refrenarlas.

Es, pues, evidente que la obra literaria, de cualquier género que sea, ejerce una influencia social poderosa, sea en el bien, sea en el mal, y que es, por tanto, verdaderamente educadora. Pero no lo es ménos que á su vez recibe influencia eficacísimas del estado social en que se produce, y aún del de épocas anteriores, en cuanto el artista, no sólo trabaja para el público contemporáneo y para la posteridad, sino que se inspira en la tradición.

Como repetidas veces hemos dicho, el artista literario no crea el ideal, sino la forma artística de éste. El didáctico y el orador parecen exceptuarse de esta regla; pero es fácil reconocer lo contrario si se tiene en cuenta que no son artistas al concebir, sino sólo al dar forma exterior sensible á su concepción. El poeta, verdadero creador, tampoco crea el ideal; lo toma de esferas extrañas al Arte (de la Ciencia, de la Religión, de la Historia, etc.) y lo que crea son las formas de que lo reviste.

Y como quiera que el ideal en que el artista se inspira no puede ser otro que el de su pueblo y de su tiempo, y á lo sumo el ideal de una sociedad pasada (si es un artista arcáico-



co), ó un ideal futuro que sólo se presente, nunca le es posible hacer otra cosa que inspirarse en la sociedad que le rodea, y cuyas ideas y sentimientos refleja en su obra, aun cuando cante ideales pasados ó futuros, que de algun modo (como recuerdos ó esperanzas) viven en esa misma sociedad. Por eso se dice con razon que la Literatura es el reflejo, la representacion fidelísima del estado social.

Ahora bien: si la obra literaria no es otra cosa que la expresion del estado de la sociedad, ¿cómo influye en esta, cómo la educa? ¿Qué nueva enseñanza puede ofrecerla, si no hace más que reproducir las ideas y las sentimientos que la animan? ¿Cómo puede el Arte ser iniciador y educador, dadas estas condiciones?

Esta cuestion sólo puede referirse á la Poesía. La Oratoria y la Didáctica crean é imponen ideas é ideales, sobre todo la segunda; su accion iniciadora é impulsora no puede desconocerse, por tanto. Pero ¿cabe decir lo mismo de las obras poéticas.

Para resolver este problema conviene advertir, en primer término, que al reflejar la obra poética el estado é ideal sociales, no refleja siempre un solo ideal por todos admitido, ni un estado único, sino una variedad de estados é ideales. Por punto general, en cada época y en cada pueblo luchan diferentes ideales, unos que prevalecen en el presente, otros que pasaron, otros que representan lo porvenir; y siendo así, ¿quién duda de que, reflejando este estado la obra poética é inspirándose en uno ú otro de estos ideales, puede ejercer accion é influencia, segun que intente encaminar á la sociedad por uno de los distintos caminos á que estos ideales pretenden empujarla? (1).

Puede además el poeta reflejar en su obra el estado social, sin que esto signifique que con él se conforma; antes bien, protestando contra él y oponiéndole un ideal más per-

---

(1) *La Divina Comedia* del Dante refleja fielmente el estado de la sociedad en que aparece; pero á la vez influye en ella y pretende llevarla por nuevos caminos, haciendo prevalecer el ideal gibelino sobre el güelfo. El *Quijote* es pintura acabada del estado social de nuestro pueblo, y es á la par eminentemente educador.

fecto, mision que cumplen no pocas veces los dramáticos, los satíricos y los novelistas. Puede tambien adivinar el ideal, gracias á esa intuicion del génio que es causa de que los antiguos llamaran *vate* (profeta ó adivino) al poeta verdaderamente inspirado; y de esta suerte, anticiparse á la ciencia misma y convertir la obra poética en precursora de la diláctica. Reflejar el estado social no es someterse ciegamente á él; el artista puede ser superior á su siglo y á su pueblo, y de esta suerte educar y guiar á la sociedad en vez de dejarse guiar por ella, aunque en sus obras la retrate.

No debe olvidarse, además, que la influencia de la obra poética pende en mucha parte del prestigio de la forma. Una idea vulgar, un principio conocidísimo, adquieren á veces extraordinario valor por el simple hecho de revestirse de una forma poética. De esta suerte, sin hacer otra cosa que manifestar lo que está en la mente de todos, puede el poeta producir grandes resultados. Al escribir Cervantes su *Quijote*, no hizo más reflejar una idea de muchas inteligencias, repetidas veces manifestada por multitud de escritores, y, sin embargo, gracias á la forma en que la expuso, logró lo que nadie hasta él habia conseguido. El poeta crea la forma en que ha de ser eficaz una idea preexistente, y al crearla da á esta idea una vida y una fuerza que antes no tuvo.

Por eso, sin inventar nada más que formas, sin crear nada, limitándose á reflejar un estado general de las conciencias, puede el poeta ejercer accion é influencia poderosísimas. Por consiguiente, la afirmacion de que la literatura es el reflejo fiel del estado social y la de que en éste ejerce influencia educadora,—con ser inconciliables á primera vista, por parecer que la una da al Arte literario un carácter meramente receptivo, y un carácter activo la otra,—pueden armonizarse perfectamente, reconociendo que la literatura es *receptivo-activa*, y que, si de la sociedad recibe el fondo de ideas y sentimientos que expresa, al darlos nueva forma, al ponerse al servicio de unos ideales contra otros, al adivinar no pocas veces un nuevo ideal, anticipándose á la Cien-

## PARTE SEGUNDA.

cia, al emplear sus poderosos medios de accion en señalar á la sociedad los derroteros que debe seguir en condenar sus errores y vicios y en satirizar sus ridiculeces, ejerce sobre ella una influencia tanto más poderosa, cuanto más vivos son los recursos que emplea y mayor la popularidad que alcanzan sus obras.

Pero si la obra literaria ejerce esta influencia, tambien la recibe á su vez, no sólo de la vida social en general, sino inmediatamente del público que la contempla. El público es, por tanto, no sólo receptivo y pasivo, sino activo, y como tal constituye un importante elemento de la produccion literaria, por cuya razon debemos considerarlo con especialidad, examinando atentamente la accion é influencia que en aquella ejerce.

---

# 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.

429  
Aunque á primera vista parezca que el público es meramente pasivo y no interviene, por lo tanto, directamente en la produccion literaria, una reflexion más atenta muestra todo lo contrario, y enseña que el público es un elemento

activo de la producción, por cuanto, siendo el objeto de todo artista ofrecer á la contemplación de aquel sus creaciones y solicitar su aprobación, es evidente que á fin semejante ha de encaminar todos sus esfuerzos, y que el juicio del público ha de tener una influencia decisiva, por consiguiente, en la producción literaria.

Considerado el público en su estricto sentido y en la acepción que se le da habitualmente, no es otra cosa que el conjunto de individuos ante quienes el artista produce su obra y que inmediatamente han de conocerla y juzgarla.

Este público, que puede llamarse *contemporáneo* (como antes hemos dicho), es el que ejerce una influencia más directa y decisiva sobre el artista, al manifestarle su aprobación ó censura y acaso imponerle sus gustos y aficiones; pero además de este público influye en la producción literaria la posteridad, lo que puede llamarse el público futuro, por cuanto para ella produce el artista tanto como para los hombres que le rodean. A esto hay que añadir que el artista no produce sólo para su pueblo sino para todos los demás.

El Arte, con efecto, no es solamente una obra local y temporal, sino que ha de extender su acción á la humanidad y á la historia enteras. El verdadero artista, el que desea para su obra aquella importancia social, aquella duradera influencia á que en la lección anterior nos hemos referido, produce, no sólo para su pueblo, sino para toda la humanidad culta, no sólo para sus contemporáneos, sino para la posteridad, teniendo á la vez en cuenta los juicios del pasado.

Inspírase para ello en las tradiciones del pasado, especialmente en las nacionales, y al mismo tiempo en los ideales del presente, y no pocas veces, en los del porvenir; busca los aplausos de los contemporáneos y aspira á los de la posteridad, y refleja en su obra lo que es propio del momento histórico en que vive, y á la vez lo que es común á todos los tiempos.

De esta manera, enlazando la historia pasada con la presente, anticipando en idea la futura, siendo verdadera-

mente humano y eterno, aunque sin dejar por esto de ser hijo de su tiempo y de su pueblo, puede el artista conseguir el lauro y la inmortalidad que acompañan á todo lo que es realmente universal y humano. Necesita para esto inspirarse, no sólo en lo accidental y pasajero, sino en lo permanente, abarcar con igual amor todo lo que es bello, bueno y verdadero en todo tiempo y pueblo, sin perder por esto su propia originalidad ni romper sus relaciones particulares, pero tratando de ver y expresar aun en lo más determinado lo que es universal é imperecedero.

Fácil es ahora comprender que aun el mismo público futuro influye en la produccion literaria, por cuanto en vista de él, tanto como del contemporáneo, determina el artista la direccion de su ingenio, movido de la noble ambicion de ser digno del aplauso de la posteridad. No hay que decir despues de esto, cuánta será la influencia que en la produccion literaria ejercerá el público contemporáneo.

Dividese este en *culto*, *aficionado* (*dilettante*) é *inculto*, segun que conoce los principios y las leyes suficientes para pronunciar juicio razonado sobre la obra, ó simplemente tiene amor y simpatía al Arte literario, pero careciendo de principios, ó es enteramente falto de una como de otra cualidad, y sólo ve en la obra de arte un entretenimiento como otro cualquiera.

Adviértese desde luego que el artista produce su obra para todos estos linajes de público, cuyo juicio estima, sin duda, en diverso grado, prefiriendo el aplauso del culto al del aficionado y el de éste al del inculto, y dirigiéndose más á los primeros que al último. Suele suceder, sin embargo, que un mal entendido afan de popularidad ó un mezquino deseo de lucro impulsan al artista á doblegarse al gusto y exigencias del público inculto, que es el más numeroso, exponiéndose en cambio á los anatemas de la crítica y de la opinion ilustrada. Pero estas son debilidades censurables que no deben erigirse en regla, sino condenarse severamente.

La influencia que el público contemporáneo ejerce en la Literatura es extraordinaria. Esta influencia es de dos géne-

ros, pues se ejerce sobre cada autor en particular y sobre la marcha general del Arte literario. El público, al aprobar ó desaprobar las obras literarias, modifica no pocas veces el génio y las tendencias del autor, suele imponerle determinadas direcciones, le hace amoldarse á sus gustos, y, si en ocasiones lo corrompe y extravía, en otras lo mejora. Es cierto que (como dijimos en la lección anterior) el artista influye á su vez en el público y logra imponérsele, cambiando sus aficiones y gustos; pero esta influencia está contrapesada con la que acabamos de exponer.

Crea además el público verdaderas corrientes en la vida general del Arte literario, y unas veces dirigido por los ingenios, otras por su propio impulso, lleva á cabo revoluciones importantes. La creacion de nuestro teatro nacional en el siglo XVI, contra las tendencias de la poesía erudita, el movimiento romántico del presente siglo y otros hechos semejantes, son obra espontánea del instinto popular, sin duda coadyuvado por génios eminentes, y prueba terminante de la verdad de estas afirmaciones. Estos movimientos suelen ser provechosos ó funestos, pues á veces el público corrompe y pervierte el gusto literario, sobre todo si encuentra en los artistas, no directores ilustrados, sino cortesanos complacientes.

El público ejerce esta influencia, dando su fallo sobre las obras que á su contemplacion ofrecen los artistas. Este fallo es resultado del ejercicio de una facultad especial, que se llama *gusto*.

El gusto es una facultad que resulta del ejercicio combinado de las facultades intelectuales y de la sensibilidad, y que consiste en sentir y apreciar la belleza ó el agrado de las cosas. Aplícase á todo género de objetos, y se extiende á todas las esferas de la vida, pero principalmente suele referirse á la apreciacion de los objetos sensibles.

La base del gusto es un instinto inconsciente y subjetivo, perfeccionado más tarde por la educacion. Cuando el gusto se refiere á lo puramente sensual (como acontece en el sentido que se llama del gusto), jamás se funda en razon alguna, sino en movimientos instintivos, pero se hace más delicado

con la educacion. Cuando se refiere á objetos que producen emociones más elevadas, el gusto adquiere un carácter reflexivo y entran en él elementos intelectuales, pero conservando siempre una base subjetiva, afectiva é instintiva, en cierto modo. Así, en la apreciacion de los objetos que la vista ó el oido perciben, el gusto tiene fundamentos más objetivos que en la de los que afectan á los sentidos inferiores.

Referido á los objetos que causan una emocion estética, el gusto se denomina *artístico*. Este género de gusto es el más elevado y perfecto, pero nunca pierde por completo los caracteres indicados. Hay siempre en él algo de instintivo é inconsciente, algo de inmotivado é involuntario, siendo por esto muy general que la mayor parte de las gentes no sepan fundarlo en principio alguno.

Un acto instintivo de adhesion á lo bello, nacido inmediatamente de la emocion estética, es el comienzo histórico del gusto artístico. Más tarde, el hábito de contemplar objetos bellos y distinguirlos de los feos (esto es, de distinguir los que agradan de los que desagradan), va depurando y educando el gusto, y despojándolo en parte de su carácter instintivo; pero rara vez lo pierde por completo, y por mucho que sea lo que gane en cultura, nunca es otra cosa que *la manifestacion espontánea, en forma de juicio, de la emocion estética*.

El gusto es, segun esto, un juicio derivado de un sentimiento, y no de un principio, y es, por lo tanto, necesariamente subjetivo. De aquí que dependa de multitud de circunstancias puramente individuales, como la organizacion general del individuo, su educacion, sus ideas especiales, el medio en que vive, etc. De aquí tambien que con dificultad pueda ser base de juicios objetivos y universales.

Tan cierto es esto, que no pocas veces, en un mismo individuo, sus gustos acerca de un objeto, y sus juicios objetivos respecto del mismo, están en desacuerdo, ora afirmando de una cosa que es bella, pero que no le gusta, ora diciendo lo contrario. Una relacion de sentimiento (el amor,

por ejemplo), puede bastar para producir esta contradicción (1).

Este carácter subjetivo del gusto, es causa de su variedad y de su frecuente inconsecuencia. El juicio objetivo y racional acerca de la belleza de un objeto nunca varía; el gusto cambia á cada paso, y se sujeta no pocas veces al imperio de la moda. Asimismo, el juicio objetivo es igual en todos los hombres (una vez formulado y reconocido por éstos), y el gusto varía de pueblo á pueblo y de individuo á individuo.

Nace de aquí una cuestión harto difícil, cual es la de la universalidad del gusto. Esta cuestión ofrece, al parecer, una verdadera antinomia formulada en estas dos proposiciones contradictorias, aceptadas á cada paso por el uso común, á saber: *á todos gusta lo bueno; sobre gustos no hay disputa, ó de gustos no hay nada escrito*. La primera de estas máximas afirma terminantemente la universalidad del gusto; la segunda, proclama su carácter variable y subjetivo.

La cuestión, á primera vista insoluble, no ofrece dificultad, planteándola en sus verdaderos términos. Que lo bueno (y en el caso presente lo bello) gusta á todos, es exacto, si por gusto se entiende el reconocimiento de sus excelencias; no lo es si se entiende el placer y adhesión subjetivos, á que suele llamarse gusto, pues es muy frecuente que, reconociendo la belleza de una cosa, se declare que no nos gusta, sin embargo, y vice-versa. Es más: aquí se confunde el juicio objetivo con el gusto, pues no es cierto tampoco que lo bello guste á todos, ni todos lo tengan por tal. En cierto grado de incultura, el hombre, ó no es capaz de apreciar lo bello, ó se equivoca grandemente en su apreciación. ¿Cómo se ha de aplicar, por ejemplo, la máxima antedicha, al salvaje que considera feo el rostro que no está tatuado ó que no es negro?

Que el gusto es subjetivo, es cierto, entendiéndolo como lo entendemos aquí; pero esta subjetividad del gusto, no im-

---

(1) Así, dice el proverbio vulgar: *Quien feo ama, hermoso le parece.*



pide que pueda haber juicios generales, ya que no universales, acerca de la belleza de los objetos. Hay ciertas bellezas tan evidentes y luminosas, que no hay quien pueda negarlas, á ménos de no estar en su sano juicio; el mismo salvaje, antes citado, no afirma jamás que es feo el sol; pero, aparte de esto, con ser el gusto subjetivo, cabe conformidad entre el de gran número de individuos, sobre todo si está depurado por la educacion y completado con el juicio objetivo de lo bello. Entre varios hombres, todos conocedores de los principios de la Estética, habrá conformidad de gustos en multitud de casos, sobre todo, tratándose de bellezas perfectas; así, no hay hombre ilustrado, que no reconozca la belleza del *Quijote*, cualquiera que sea su gusto individual.

Universalízase el gusto, y se trueca de subjetivo en objetivo, con efecto, cuando á la emocion estética se agrega el juicio objetivo de lo bello, mediante el conocimiento de la idea de éste. En tal caso el objeto gusta, y es declarado bello por razon de su conformidad con la idea de belleza, por la apreciacion de sus cualidades estéticas. El gusto, en este caso, es *la manifestacion reflexiva, no de la emocion estética, sino del conocimiento racional de lo bello*, y puede ser el fundamento de la *Crítica*.

El juicio del público inculto y del aficionado nunca es otra cosa que un juicio subjetivo, fundado en el gusto, ó á lo sumo, en un somero análisis de la obra, pero no en principios científicos. Este género de público declara que la obra es buena, porque le gusta, y no que le gusta porque es buena, y se deja llevar de su impresion, sin tener en cuenta para nada los principios. De aquí que, si á veces tiene en sus juicios grandes aciertos, otras incurre en equivocaciones lamentables; de aquí el carácter inconstante y voluble de sus opiniones, y de aquí tambien la funesta influencia que suele ejercer en el Arte, sustituyendo á los principios racionales de la sana crítica los arbitrarios caprichos de su gusto, los irreflexivos resultados de sus impresiones.

No habria, por tanto, regla segura ni criterio fijo para el juicio de las obras de arte, ni norma para los autores, si el gusto del público fuera el único juez. Por esto es necesario

que se formulen juicios reflexivos, fundados á la vez en el gusto y en los principios de la Ciencia; de formular estos juicios, que son la más elevada manifestacion del gusto, se encarga el público ilustrado, y especialmente los que se dedican al ministerio de la Crítica, cuyo exámen será objeto de la leccion siguiente.

## LECCION XXVIII.

La crítica literaria.—Su concepto.—Cualidades que debe reunir el crítico.—Su educacion.—Condiciones y clases de la crítica.—Su influencia en la produccion literaria.

Entiéndese por Crítica, en general, *el juicio que el espíritu humano forma acerca de las cualidades y circunstancias de cualquier objeto*. Dentro de esta amplia definicion se comprenden diferentes géneros de crítica, como la crítica *histórica*, que juzga de la verdad, importancia, valor moral, etc., de los hechos; la *social ó moral*, que juzga de las costumbres; la *filosófica*, la *religiosa*, la *jurídica*, etc. Todos los objetos reales y todas las manifestaciones de la actividad humana pueden ser analizados y juzgados por la crítica.

La crítica *artística* es *el juicio de las bellezas y defectos y el exámen de las circunstancias que concurren en las obras de Arte*. La crítica *literaria* es la crítica artística aplicada al juicio de las producciones literarias.

La crítica, cualquiera que sea, es un arte fundado en los principios de una ciencia. El crítico juzga en vista de los principios, comparándolos con los hechos y declarando la conformidad ó desavenencia entre éstos y aquellos. En tal sentido, la ciencia general, á que se da el nombre de *Filosofía de la historia* (entendiendo la palabra *historia* en su más amplio sentido), no es otra cosa que una verdadera crítica.

La base de toda crítica, la condicion primera que el crítico debe poseer, es, por lo tanto, el conocimiento profundo

de la materia á que se refiere la cosa juzgada. Pero en la crítica artística, á este conocimiento se une la facultad de sentir y apreciar la belleza, á que se da el nombre de gusto.

La crítica artística, no es, con efecto, un acto meramente intelectual, un simple juicio, sino la resultante de la union del juicio con el sentimiento, de la ciencia con el gusto. Como su objeto es juzgar lo bello, y lo bello causa, ante todo, una emocion, si ésta no entra en el juicio como elemento capital, el juicio resulta incompleto, y á veces falso. Pero como la belleza no es sólo objeto del sentimiento, sino del conocimiento, y afecta á la inteligencia al par que á la sensibilidad; como la produccion de la obra de arte se ha de sujetar á ciertos principios, de cuya realizacion pende su buen ó mal éxito, el juicio del crítico tambien se extraviaría fácilmente si sólo se fundára en el sentimiento, participaria del carácter movible y subjetivo del gusto, y se confundiria con el juicio irreflexivo y poco seguro del vulgo.

Necesita, pues, el crítico, poseer ciertas cualidades, sin las que no puede merecer el nombre de tal. Estas cualidades pueden reducirse á cuatro: *ciencia, sentimiento artistico, buen gusto, é imparcialidad.*

El crítico debe ser juntamente un científico y un artista, puesto que su mision es juzgar las obras de arte con arreglo á principios, y descubrir las bellezas y defectos que contienen. Ha de conocer á fondo, por tanto, los principios fundamentales de lo bello y las reglas y leyes del arte sobre que versan sus juicios; pero además ha de sentir lo bello, ha de saber colocarse en las condiciones en que el artista se halla al concebirlo y producirlo, ha de inspirarse como éste en la belleza, pues sólo así podrá apreciar las obras, interesarse por sus méritos, penetrarse de la idea y del sentimiento que las animan, y adquirir la capacidad necesaria para juzgarlas con justicia.

El sentimiento de lo bello y el buen gusto son, por consiguiente, tan necesarios al crítico como el conocimiento de los principios que forman la base científica de su juicio. Sentir intensamente lo bello y saber descubrirlo delicadamente donde quiera que se halle, poseer un gusto depurado y es-

quisito, dotado de un carácter objetivo, merced al auxilio de la Ciencia, ser verdadero artista, no en el sentido de saber producir obras, pero sí de conocer á fondo el modo de producirlas y de sentir todo lo que sienten los que la producen; hé aquí las cualidades que el crítico ha de reunir necesariamente.

El vulgo suele pensar que el crítico está obligado á saber realizar lo mismo que juzga, ó, lo que es igual, á ser artista activo y creador. Este es un error gravísimo. El crítico es artista, pero pasivo; su actividad versa siempre sobre lo que otro crea, pero él no crea por sí mismo, ni para nada lo necesita. Bástale con poseer el sentimiento artístico y conocer la naturaleza de los procedimientos de que el artista se sirve; y una vez dueño de estas cualidades, puede juzgar con acierto, por más que no sea capaz de ejecutar lo que juzga. La capacidad de juzgar los actos humanos, no requiere nunca la de llevarlos á cabo; de otra suerte, los juicios serian imposibles para la mayoría de las personas. Lo necesario es el conocimiento teórico de la ley de estos actos, del proceso á que obedecen, de los medios de ejecutarlos y del estado psicológico á que responden; esto es, de todos los factores de que los actos son resultantes.

Es más: por regla general, y como quiera que las facultades intuitivas y creadoras, y las reflexivas y críticas se desarrollan las unas á expensas de las otras, suele suceder que no hay peores críticos que los artistas, ni peores artistas que los críticos; quizá porque la inspiracion impide en aquellos el ejercicio regular de la reflexion, y en éstos el análisis y el razonamiento ahogan ó enfrian la inspiracion. Además, el hábito constante del análisis, el repetido rebuscamiento de los defectos, harian al crítico ser tan exigente consigo mismo, y tan meticuloso al producir sus obras, que muy fácilmente le privarian de la libertad y holgura de que la inspiracion necesita para crear.

Por lo demás, para que sea legítima la critica, no es necesario que el crítico predique con el ejemplo. Importa poco que sea ó no capaz de hacer lo mismo que censura; lo que interesa es ver si tiene razon al censurarlo. Si la tiene, su

juicio es legítimo, por más que su incapacidad para crear sea absoluta.

La imparcialidad es condicion inexcusable de toda sana crítica. Por imparcialidad se entiende que el crítico haga cumplida justicia á la obra que juzga, sin dejarse llevar de móviles que perturben, extravíen ó corrompan su juicio.

La imparcialidad supone que ninguna pasion debe mover al crítico y perturbar la serenidad de su juicio, pero no implica frialdad é indiferencia, como piensan algunos. El crítico debe amar la belleza con calor y pasion; debe interesarse por el Arte y consagrarse con afan á su fin, sin lo cual fuera la crítica fria, escéptica y verdaderamente infecunda. Pero no ha de dar oídos á la pasion y la preocupacion, ni ménos dejarse llevar de la vulgar idea que identifica la crítica con la sátira, y supone que la mision del crítico se reduce á rebuscar defectos y ocultar bellezas en las obras. El crítico no ha de ser clemente, pero tampoco despiadado; ha de ser juez severo, justo y apasionado sólo por la belleza y por el Arte.

Para adquirir todas estas cualidades, el crítico debe poseer una educacion especial, aparte de la que es comun á todo artista. Esta educacion ha de tender, por una parte, á la adquisicion de la Ciencia, y por otra, á la del sentimiento artístico y del gusto, y ser, por consiguiente, á la vez teórica y práctica.

La educacion teórica del crítico ha de comprender el estudio profundo de la Ciencia de lo bello (Estética) y de cuantas con ella se relacionan íntimamente, el de los principios fundamentales del arte, cuyas producciones se dedica á juzgar, como tambien de su historia, y el de los procedimientos técnicos y del medio sensible de expresion, propios de este arte. Segun esto, la Estética, los Principios generales y la Historia de la Literatura, la Gramática, la Filología, la Retórica, la Poética y la Métrica, deberán ser (aparte de los estudios generales, filosóficos é históricos), objeto preferente de la atencion del crítico literario.

El atento y constante estudio de los modelos artísticos, la

frecuente contemplacion y análisis de la realidad bella (principalmente de aquella en que se inspire el arte á que se consagra), constituirán la educacion práctica, que dará al crítico buen gusto y esquisito sentimiento de lo bello. No poco contribuirán á este resultado la experiencia de la vida y el conocimiento práctico del corazon humano, pues el crítico necesita, tanto ó más que el artista, acudir á cada paso á esta inagotable fuente de inspiracion y de cultura. El sábio de gabinete, el crítico que sólo se inspira en los libros, y entre ellos se encierra, difícilmente adquiere el delicado gusto y el vivo sentimiento que son necesarios para que la crítica sea algo más que un árido, descarnado y pedantesco juicio de bellezas, que no se comprenden ni juzgan bien sin sentir las vivamente, y sin conocer á fondo la realidad en que se inspira el que las concibió.

Cuando el crítico reúne estas cualidades, la crítica no es un juicio meramente subjetivo y arbitrario, sino una funcion de la más elevada importancia. Mas para serlo, la crítica ha de reunir condiciones especiales, que son las siguientes:

1.<sup>a</sup> La crítica, además de ser justa é imparcial, y de reflejar el buen gusto y sentimiento artístico de su autor, ha de estar fundada en principios científicos, á cuya luz aprecie las obras sobre que verse.

2.<sup>a</sup> La crítica no ha de limitarse á un simple juicio sintético de las obras, sino á un detenido análisis de las mismas, en que se estudien atentamente todas las partes de la composicion, dando á cada una su valor respectivo.

3.<sup>a</sup> La crítica ha de apreciar, no sólo el mérito absoluto, sino el relativo de la obra juzgada, y considerarla bajo todas sus relaciones y en todos sus aspectos, comparándola con otras de su género ó de su mismo autor, etc., apreciando su importancia social, su representacion en el movimiento literario, sus orígenes y filiacion, el sentido que entraña, el espíritu á que responde, etc.

4.<sup>a</sup> La crítica no ha de limitarse á señalar los defectos de las obras, sino que ha de cuidar muy especialmente de descubrir sus bellezas, estableciendo la proporcion debida en-

tre éstas y aquellos, y teniendo en cuenta para el fallo el valor respectivo de unos y de otras.

5.<sup>a</sup> La crítica, al juzgar una obra, no ha de perder de vista las condiciones, carácter y aptitudes de su autor, ni las influencias del medio social en que se produce, pues el juicio de una obra, abstractamente considerada como una entidad que no tiene raíces en todo el conjunto de circunstancias personales y locales que la determinan, difícilmente es justo y acertado.

6.<sup>a</sup> La crítica ha de mantenerse apartada de las influencias y preocupaciones del público, no erigiendo en criterio el gusto tornadizo de éste, sino los principios inmutables de lo bello; pero tampoco ha de prescindir por completo de los fallos de la opinión, sino que debe tenerlos en cuenta, ver qué hay en ellos de legítimo y razonable, y ejercer su acción educadora, tanto en el público como en el autor.

7.<sup>a</sup> La crítica no debe confundirse con la sátira ni tomar un carácter personal. En ciertas ocasiones podrá usar el arma del ridículo, pero con mucha prudencia y parsimonia y cuidando de que éste recaiga sobre la obra y no sobre el autor. La personalidad de éste siempre ha de quedar á salvo de sus ataques, y cuando haya de ocuparse de ella ha de hacerlo con el mayor decoro y respeto. *Parcere personas, dicere de vitiis*, debe ser la regla constante de la crítica.

8.<sup>a</sup> El lenguaje de la crítica ha de ser mesurado, digno, severo sin acritud, enérgico sin violencia, reflejándose en él de un modo adecuado la alteza de la misión que el crítico desempeña.

Llenando estas condiciones, la crítica constituye un elevado magisterio, y puede ejercer una provechosa influencia en el desarrollo progresivo del Arte literario. Faltando á ellas siendo injusta, apasionada, incompleta, frívola, pedantesca, personal, adulando á las muchedumbres indoctas, poniéndose al servicio de torpes pasiones ó siendo gárrula manifestación de la ignorancia atrevida y temeraria, la crítica puede ser funesta y peligrosa, y contribuir en parte no pequeña á la corrupción del gusto y á la decadencia de las letras.

La crítica literaria ofrece el carácter especial de que rara vez es puramente artística. Con efecto; como las obras literarias, ó son expresion de fines ajenos al Arte, ó al ménos de ideales científicos, religiosos, sociales, que en ellas se reflejan, á la crítica artística de sus f6rmas se une necesariamente la crítica científica ó moral de su fondo. Así, el crítico que se ocupa de una produccion dramática, no sólo examina sus bellezas literarias, sino la moralidad que encierra ó el fin social á que responde, lo cual es ciertamente ajeno á la crítica artística. Esta especial circunstancia, nacida del carácter propio de la Literatura, da á la crítica literaria una extraordinaria complejidad y requiere en el crítico cualidades singulares, no tan necesarias al que de otras Artes se ocupa.

La crítica literaria, como toda crítica, puede ser filos6fica, histórica ó compuesta.

La crítica filos6fica, considerando la obra como un individuo en su género, y no ocupándose de las condiciones y circunstancias en que aparece, la juzga con arreglo al ideal que á este género traza la Filosofía de la Literatura, haciendo abstraccion del tiempo y del espacio. La crítica histórica juzga la obra en relacion á la tradicion literaria del pueblo, y tiempo en que aparece, y á su autor mismo, considerándola como un hecho de la historia literaria más bien que como una determinacion de un género abstractamente considerado. La crítica compuesta ó filos6fico-histórica, juzga la obra á la luz del ideal eterno, y á la vez en relacion con la historia, juicio sin duda más justo y completo, pues lo que absolutamente considerado puede tener poco valor, acaso lo tiene mucho con relacion á su tiempo, y señala un gran progreso en la historia.

La crítica filos6fica puede ofrecer graves inconvenientes cuando, inspirándose en un estrecho criterio de escuela, prescindiendo del sentimiento y sometiendo á las exigencias de un sistema el libre vuelo del espíritu humano, se obstina en no reconocer mérito alguno á las obras que se apartan de la pauta que traza á la inspiracion, y en poner trabas al movimiento progresivo del Arte.



Para evitar estos inconvenientes, es fuerza que el crítico, sin renunciar á sus principios, tenga un ámplio espíritu de tolerancia y se encuentre dispuesto, merced á su buen gusto y sentimiento artístico, á reconocer lo bello donde quiera que lo encuentre, por más que la obra en que se produzca la belleza no encaje por completo en el molde de sus doctrinas. Si el crítico, á la par que hombre de escuela, es verdadero artista, fácilmente se librá de este error, cuyo funesto influjo harto evidencia la historia de la crítica literaria en el período de la dominacion del neo-clasicismo francés. El cultivo de la crítica histórica contribuirá poderosamente tambien á evitar estos extravíos, pues el contacto con la realidad viviente, la observacion atenta de los hechos, son el mejor correctivo de los excesos de la especulacion, y los mayores enemigos del dogmatismo escolástico.

La influencia de la crítica en la produccion literaria es tan grande como eficaz. El escritor de conciencia, el que al provecho del momento, al triunfo effimero y al aplauso del vulgo antepone los fueros del Arte y el amor de una gloria duradera y legítima, anhela y teme los fallos de una crítica justa y severa, y á ella amolda gustoso sus producciones. El público, á su vez, escucha con respeto las opiniones de la crítica, y con frecuencia regula por ella su propio criterio y se somete á su influencia educadora. En tal sentido, la crítica es elemento activo y poderoso de la produccion literaria.

Cumple la crítica alta mision manteniendo incólumes los sanos principios contra los extravíos del público y de los autores, encauzando la inspiracion de éstos, educando y dirigiendo el gusto y aficiones de aquel, favoreciendo la continuidad de la tradicion literaria, y promoviendo el desarrollo y progreso de las letras. A tales resultados contribuye, no sólo dictando su fallo sobre las obras que diariamente se ofrecen al público, sino extendiendo su accion á toda la historia literaria.

La crítica, con efecto, se ha dedicado en estos últimos tiempos á las estudios históricos, y al hacerlo, ha prestado inestimable servicio á las bellas letras; porque,—sobre dar

sentido y unidad é interpretar debidamente y con alto espíritu científico y artístico los datos de la historia literaria,— al seguir paso á paso la tradicion, al estudiar las influencias que en la vida literaria se determinan, al establecer relaciones entre autores, pueblos, géneros y escuelas, ha hecho posible la crítica histórica de las obras literarias, muy descuidada en otras épocas, ha puesto diques á las exageraciones escolásticas, y ha contribuido poderosamente á la educacion artística del espíritu público. Si á esto se agregan los progresos hechos en el orden de los estudios literarios puramente especulativos, sustituyendo á los preceptos rutinarios de una Retórica empírica los elevados conceptos de la Estética moderna, facil es comprender cuán grande es la mision que á la crítica toca desempeñar, y cuán eficaz y provechosa su influencia cuando está rectamente dirigida.

---

---

---

# PARTE TERCERA.

—

## LOS GÉNEROS LITERARIOS.

~~~~~

### SECCION PRIMERA

—

#### LA POESIA.

#### LECCION XXIX.

Concepto de la Poesía.—De la realizacion de la belleza en este género.  
—Caractéres de la creacion poética.—Excelencia de la Poesía.

En repetidos pasajes de este libro hemos manifestado que la Poesía es el Arte literario por excelencia, el que de los demás géneros se distingue por obedecer á un fin puramente artístico, el que realiza plenamente la belleza, como fin esencial y primero, y no accidental y subordinado.

Recordando estas indicaciones, así como las doctrinas expuestas acerca de la naturaleza del Arte bello, fácil nos será definir la Poesía como *el Arte cuyo fin esencial es la realizacion de la belleza por medio de la palabra.*

La Poesía, con efecto, no tiene otro fin inmediato y primero que la realizacion de la belleza. Sin duda que, por razon de su fondo y de su carácter expresivo, puede proponer-

se otros fines que no sean puramente artísticos, como la exposicion de la verdad, la realizacion del bien, la difusion de determinados ideales religiosos, políticos, científicos, etc.; pero todo esto constituye en ella un fin subordinado al estético; y las composiciones poéticas en que estos fines preponderan, degeneran en una especie de transicion á la Didáctica. El verdadero fin de la obra poética es convertir en realidad sensible, por medio de la palabra, la belleza concebida por el poeta, es realizar y objetivar la belleza ideal y subjetiva, con objeto de producir la emocion estética. en el ánimo de los que la contemplan (1).

Pero la Poesía no es simplemente la realizacion de la belleza. Con decir esto, declaramos la finalidad y el resultado efectivo de la Poesía, mas no toda su naturaleza. La Poesía es un arte representativo y expresivo, el más expresivo de todos, é importa, por tanto, saber qué es lo que representa y expresa para realizar exteriormente la belleza; cuestion fácil de resolver, si se recuerdan las teorías antes expuestas acerca de la naturaleza del Arte bello y de la produccion literaria.

Todo artista, al producir su obra, hace á la vez tres cosas: representa en formas sensibles lo que su mente concibe, expresa sus ideas y sentimientos, y realiza, mediante esta expresion y representacion, la belleza ideal y subjetiva que sólo tenia vida dentro de su espíritu. Esto mismo hace el poeta, con una diferencia respecto á todos los demás artistas, y es que, sirviéndose del medio sensible de expresion más universal y expresivo que se conoce, la expresion en sus obras supera á los elementos y aventaja á la de todas las otras Artes.

El poeta representa siempre en formas sensibles, me-

---

(1) En tal sentido, poesia es sinónimo de belleza realizada y sensible, y por eso, ampliando metafóricamente su acepcion estricta, el uso comun extiende el nombre de *poesia* y de *poético* á todo lo que es bello, á todo lo que produce emocion estética. Asi se dice: *¡Qué poético paisaje!* *¡Cuánta poesia hay en este bosque!* y frases semejantes, con que se da á entender que los objetos que á tales palabras se aplican producen en el alma una impresion poética, esto es, estética.

diante la palabra, algo real ántes representado en su fantasía, y expresa algun estado de su conciencia; no hay poesía sin idea y sin representacion de algo objetivo. Veamos cómo procede el poeta para llevar á cabo esta expresion y esta representacion.

Toda poesía es objetiva, ó subjetiva, y mejor aún, ambas cosas á la vez. O el poeta se inspira en la contemplacion de la realidad exterior, ó en la de su propia conciencia, siendo lo más frecuente que ambas juntamente le inspiren: en el primer caso la poesía es objetiva, subjetiva en el segundo.

Contempla el poeta la realidad exterior, sea cual fuere (la Naturaleza; lo Divino, la Historia, etc.), y advertido de la belleza que en ella existe por la emocion que al contemplarla experimenta y á la que acompaña el conocimiento de dicha belleza, siéntese impulsado por la excitacion de sus facultades creadoras á reproducirla en formas artísticas libremente, é idealizándola segun su ideal. Representada aquella realidad en su fantasía, ésta la elabora, modifica y trasforma, creándola en cierto modo de nuevo, por virtud de procedimientos que en otra ocasion hemos explicado, y produce una imágen, una libre representacion, una forma ideal de la realidad que inspiró al poeta, forma conceptiva ó imaginativa, que constituye la primera vestidura artística del objeto cantado, y que, traducida sensiblemente á lo exterior por medio del lenguaje, viene á ser una representacion artística, una nueva creacion, en formas diversas, de la realidad.

Pero este elemento representativo no es en la Poesía tan perfecto é importante como en otras artes. Las Artes plásticas y gráficas reproducen fielmente los objetos; la Poesía, por más que haya sido considerada como una especie de pintura, nunca puede hacerlo. Usa un lenguaje de signos, y estos signos no representan los objetos, sino que se limitan á despertar en el ánimo la imágen de éstos. El poeta narra sucesos, describe objetos, retrata personajes; pero estas narraciones, descripciones y retratos nunca equivalen á lo que pueden hacer la Estatuaria ó la Pintura.

La viveza, el colorido, la exactitud de una narracion ó

descripcion poéticas, no bastan para representar sensiblemente los objetos; lo que hacen, es provocar en la fantasía del que contempla la produccion poética la representacion gráfica de aquellos. Cuando la Poesía quiere llevar la representacion objetiva al más alto grado posible, tiene que apelar á otras artes que le permitan convertir en cuadro real y vivo lo que en ella concibe, y entonces aparece el Arte *escénico* ó *dramático*.

Por objetiva y representativa que quiera ser la Poesía, nunca desaparece en ella el elemento expresivo y subjetivo. El poeta que se inspira en la realidad exterior, por más que haga, no deja de expresar su propia interioridad. Al fin y al cabo, lo que inmediatamente contempla y reproduce no es otra cosa que un estado de su conciencia (pues el hombre jamás sale de sí mismo á lo exterior), y la objetividad que representa, siempre es modificada libremente por él segun sus propias ideas. Rara v z reproduce el poeta la realidad efectiva y concreta; lo frecuente es que en ella se inspire para crear á su gusto todo género de formas nuevas de esa misma realidad, que se convierte de este modo en pretexto, motivo y base para la creacion poética. El épico no narra á la manera del historiador, sino tejiendo la verdad con la ficcion; el dramático no lleva á la escena los sucesos que realmente se han verificado, sino hechos ficticios, y caso de buscar sus asuntos en la historia, los altera y trastorna, por lo general, á su capricho; el novelista hace otro tanto, y el didáctico expone las verdades de la Ciencia sin sujetarse al rigorismo metódico del científico ni abstenerse de libertades que en la ciencia pura no serian tolerables. La realidad objetiva es casi siempre para el poeta lo que el tema ó motivo para el músico: un pretexto para ejecutar todo género de libres y caprichosas variaciones.

No quiere decir esto, sin embargo, que el poeta pueda y deba prescindir por completo de la realidad y alterarla á su arbitrio. Los principios y reglas expuestos en lugar oportuno cuando nos ocupamos del realismo é idealismo en el Arte, tienen aquí cabal aplicacion; lo que queremos decir es que el poeta, sin salirse del campo de lo real (salvo en cier-

tos y contados casos, como en las composiciones de carácter puramente fantástico), no se limita á la reproduccion de la realidad efectiva, sino que puede inventar todo lo que quepa dentro de lo verosímil y posible. Así, tomando por base un hecho real, pudo Camoens forjar todo género de ficciones en sus *Lusiadas*, y lo mismo hicieron Ercilla, Klopstock y la mayor parte de los épicos. Y sin necesidad de hechos verdaderos que le sirvan de base, inventa el poeta todo género de sucesos ficticios, pero posibles en lo humano, inspirándose, no en una realidad histórica, sino en la realidad general de las cosas, en las leyes constantes de la naturaleza (1).

Pero la poesía verdaderamente expresiva es la subjetiva. En ésta, la fuente de inspiracion del poeta es su propio espíritu. Lo que en ella canta son sus ideas y sentimientos, son los estados de su conciencia. Si por ventura parece que su objeto es cantar algo exterior, pronto se advierte que no es así, y que lo exterior no es otra cosa que un pretexto para manifestar sus sentimientos, ó que si en ello se inspira, no es para representarlo en forma artística, sino para expresar la impresion que en su ánimo produce. No es, pues, la belleza exterior la que en este caso trata de realizar, creándola de nuevo, sino la de su propia conciencia, la de los efectos que le agitan ó de las ideas que concibe.

Al expresar sus ideas y sentimientos ó al representar en formas sensibles la realidad exterior, el poeta realiza belleza, ora reproduciendo en formas ideales y artísticas la belleza real contemplada por él, esto es, creando una nueva representacion de dicha belleza, ora produciendo á lo exterior la belleza de sus estados de conciencia, ora, en fin, dando, por medio de las formas que crea su fantasía, belleza á objetos ó ideas que no la tienen. Hay, pues, en la Poesía

---

(1) Estas dos maneras generales de produccion, propias de la poesía objetiva, se manifiestan: la primera en la mayor parte de los poemas épicos y en las novelas y dramas históricos; la segunda en los poemas épicos de carácter filosófico (como el *Fausto* de Göethe) y en las composiciones dramáticas y novelescas que no se fundan en ningun hecho real, pero que representan ó narran hechos posibles en lo humano.

una verdadera creacion de belleza, y esta creacion reside únicamente en la forma; pues si el fondo que inspira al poeta (la idea que expresa ó la realidad que representa) posee por sí belleza, lo que aquel crea es sólo la belleza de la forma fantástica y sensible en que lo representa ó expresa; y si de belleza carece el fondo, lo que de bello hay en la obra no es más que la forma creada por el poeta.

Es, por tanto, la Poesía una pura forma, y á la creacion de formas está reducida. El poeta no crea nunca el fondo de su obra, que le está dado siempre en la realidad externa ó interna. Cuando la Poesía es objetiva, no hace otra cosa que reproducir en formas nuevas y mediante todo género de combinaciones formales, objetos conocidísimos. Si es expresiva, subjetiva ó ideal, necesariamente se alimenta de ideas y sentimientos preexistentes á su concepcion, ó acude á pedir inspiracion á fines extraños al Arte, como la Religion y la Ciencia. A veces, sin embargo, parece que el poeta concibe ideas nuevas ó crea objetos que en la realidad no existen; pero en el primer caso, ó el poeta es á la vez hombre de ciencia, y en tal concepto, y no como poeta, se produce, ó lo que hace es dar á las ideas formas tan peregrinas, que parecen ideas nuevas; y en el segundo, su aparente inventiva se reduce á forjar extrañas combinaciones de elementos reales, es decir, meras formas.

Además de la belleza que la Poesía realiza al crear las formas expresivas ó representativas de la realidad externa ó interna en que se inspira, la naturaleza del medio de expresion que emplea le da condiciones para realizar una belleza especial, independiente de la que en la concepcion de sus obras se muestra. Tal es la *belleza musical del lenguaje*, cuyos elementos hemos expuesto en otro lugar, y que, asimilando en cierto modo la Poesía á la Música, la engalana con las condiciones estéticas propias de este arte. Con efecto; independientemente de la belleza de la concepcion, y aún de la expresion misma, las obras poéticas escritas en verso producen en el contemplador la emocion estética que el ritmo origina; emocion independiente de los pensamientos expresados en la palabra, y cuya accion se ejerce prin-



cialmente en la fantasía. Este elemento musical da gran realce á la belleza de la obra poética, en cuanto se adapta á lo expresado y representado en ésta; pero considerado en sí mismo, constituye un grado muy inferior de belleza. Obras poéticas hay, sin embargo, en que toda la belleza se encuentra concentrada en el ritmo, y que, por tanto, más tienen de musicales que de poéticas. No pocas veces, en obras tales, la riqueza rítmica está encargada de ocultar la pobreza de la concepcion, reduciéndose en ellas de esta suerte la Poesía á una combinacion de sonidos agradables sin valor expresivo de ningun género. Los que esto hacen, pecan gravemente contra las leyes de la Poesía, que está obligada á ser algo más que una nueva forma del Arte musical.

Vemos, pues, que la Poesía realiza la belleza creando las formas ideales ó imaginativas de los objetos que representa, ó de las ideas y los sentimientos que expresa, y produciendo, mediante la palabra rítmica (cuando ésta es la que emplea), una belleza análoga á la que es propia de la Música. La belleza, por tanto, ha de penetrar toda la obra poética, pues no sólo han de ser bellas la concepcion y la palabra, sino que en las formas expositivas del asunto (narracion, descripcion, exposicion, etc.) ha de haber belleza, máxime en aquellos géneros en que estas formas son expresion directa ó inmediata del pensamiento, y no maneras de desarrollar una forma imaginaria preexistente (1).

La creacion poética ofrece caractéres muy dignos de tenerse en cuenta. Obsérvase en ella, ante todo, que no es producto reflexivo de un análisis minucioso de la realidad, sino de una intuicion viva y poderosa, hija de la imaginacion y del sentimiento. La inspiracion poética tiene un ca-

---

(1) En los géneros poéticos objetivos (épica, dramática, novela, etc.), la forma inmediata y primera del fondo (la forma conceptiva) es un conjunto de hechos y personajes, una accion ficticia, y en este caso la narracion, la descripcion, el diálogo, etc., son meras formas expositivas de esta forma primera, que en cierto modo se convierte en fondo de la obra. Pero en la Poesía subjetiva suele acontecer que la forma expositiva es la primera, pues el poeta no hace otra cosa que exponer directamente el estado de su alma, ó enunciar un pensamiento determinado.

rácter eminentemente sintético y comprensivo. El poeta abarca en rápida ojeada la realidad (interna ó externa) que le inspira; y sin analizarla ni descomponerla, sino mirándola en su conjunto, la vacía de un golpe en los moldes de su imaginación, y la encarna en una forma viva y luminosa que adecuadamente la exprese y represente.

De aquí que el poeta considere y exprese las cosas de modo muy distinto que el científico. Si éste quiere expresar una idea, la analiza y descompone en todos sus elementos minuciosa y detalladamente, y la expone con toda fidelidad y precisión, y obedeciendo á un orden lógico y riguroso. El poeta, por el contrario, se fija en los puntos salientes de la idea, y principalmente en su aspecto estético, y encarnándola, por lo general, en una imágen, ó formulándola en una frase gráfica y pintoresca, la presenta, no como fruto de un análisis laborioso, sino como resultado de una viva y rápida intuición. De igual manera, el científico describe detenidamente y analiza con riguroso método los objetos reales que contempla, fijándose, no sólo en sus formas y aspectos exteriores, sino en lo más íntimo de su contenido, y aspirando, ante todo, á que su descripción ó narración sea verdadera; mientras que el poeta atiende sólo á lo que pueda haber de bello, interesante ó conmovedor en el objeto, se fija principalmente en la forma de éste, en el valor simbólico ó metafórico que puede dársele, en sus relaciones con el estado de conciencia del que lo contempla, etc., y al describir ó narrar, ántes se cuida de la belleza pictórica que de la fidelidad y exactitud de su descripción ó relato. A la obra científica preside siempre una concepción racional y metódica; á la poética, una concepción imaginativa; aquella es el fruto de la reflexión; ésta, de la intuición (1).

---

(1) Fácil sería mostrar con numerosos ejemplos la verdad de estas afirmaciones. La manera distinta con que consideran la realidad el científico y el poeta, es evidente. La idea de la relatividad del conocimiento inspirará al filósofo un minucioso análisis psicológico y crítico, cuyo resultado será una fórmula árida y descarnada, semejante á ésta: *Todo conocimiento es relativo, y varía según las condiciones características de*

El sentimiento, ausente casi por completo de la concepcion científica, es factor principalísimo de la Poesía. Ciertamente que nunca se expresa en ésta, sino en forma de imagen ó de idea, porque así lo exigen de consuno la naturaleza de la concepcion poética, siempre basada en una representacion fantástica, y la del medio de expresion de la Poesía, que todo lo significa en la forma lógica de la proposicion; pero el sentimiento es la principal fuente de inspiracion del poeta. Salvo en la Poesía puramente didáctica, el poeta aspira siempre á hacer sentir, tanto ó más que á hacer pensar; y si, por ventura, desarrolla pensamientos verdaderamente profundos y trascendentales, siempre procura hacerlo de manera que causen emocion. Si un filósofo plantea el problema crítico y pone en duda la realidad objetiva del conocimiento, no se mostrará conmovido por ello, ni hará otra cosa que exponer detalladamente todos los aspectos del problema; pero si en este asunto se inspira un poeta, cuidará, ante todo, de poner de manifiesto en patéticas frases el vacío y desconsuelo que tal concepcion deja en el alma, las amarguras de la duda que engendra, todo lo que hay en el problema de terrible y pavoroso. Es, pues, el sentimiento el alma de la Poesía, como la imaginacion es su elemento activo de más importancia, y lo que se llama inspiracion no es

---

*cada inteligencia individual.* La misma idea, convertida en pintoresca imagen por el poeta, le inspirará esta breve y gráfica sentencia:

En este mundo traidor  
nada es verdad ni mentira;  
todo es segun el color  
del cristal con que se mira.

El científico, examinando una flor, hará una descripción detallada de todos sus órganos, y declarará friamente que es bella ó huele bien; el poeta, sin descuidarse de describirla, ensalzará la delicadeza de su aroma, la belleza de sus colores, y buscando relaciones y analogías que el científico no advierte, verá en ella una imagen de la brevedad de la vida, imaginará que el sonrosado de sus hojas es un símbolo del pudor, la comparará con una virgen tímida, si es una violeta. ó con una orgullosa hermosura si es una camelia, etc. Un historiador, al relatar un hecho, se cuidará, ante todo, de exponerlo fielmente en todos sus detalles; un poeta lo modificará segun exigencias estéticas, y sólo buscará en él lo que tenga de dramático.

otra cosa que una excitacion extraordinaria de estas facultades.

No quiere decir esto, sin embargo, que en la creacion poética para nada intervenga el elemento racional y reflexivo. Ciertó que lo son la reflexion y el análisis los que engendran la concepcion del poeta, pero no por eso dejan de contribuir á su produccion. Con frecuencia (sobre todo si la obra obedece á un intento docente), la eleccion de la idea y del asunto son producto del entendimiento, y en todo caso, éste ha de presidir á la creacion de las formas, impidiendo que una inspiracion desordenada arrastre al poeta á la extravagancia y al delirio. Si el sentimiento y la imaginacion dominan en la Poesía, si á despertar el primero y deleitar á la segunda encamina sus esfuerzos el poeta, no por eso ha de desdeñar á la inteligencia ni dejarla sin intervencion en sus creaciones. No hubiera enlace ni concierto en la composicion, plan en el desarrollo del asunto, discrecion en la expresion, propiedad en el lenguaje, verosimilitud en las ficciones, ni acierto en la eleccion de los objetos que al poeta inspiran, si éste prescindiera del concurso de sus facultades reflexivas. Lo que queremos decir, es que la creacion poética ha de ser hija de la inspiracion, y un laborioso producto del entendimiento, como lo es la obra científica; pero no negamos el carácter racional que debe distinguirla.

En realidad, aunque predominando en ella la imaginacion y el sentimiento, la obra poética ha de ser producto sintético de todas las facultades del espíritu, y á todas tambien ha de dirigirse. Para ser perfecta, á un tiempo ha de despertar ideas en el entendimiento, emociones en la sensibilidad, en la voluntad nobles impulsos, y en la fantasía bellas y fascinadoras imágenes, pudiendo tambien deleitar á los sentidos con el ritmo y sonoridad de la palabra. Pero si todas estas condiciones no pueden reunirse en la obra, el poeta deberá dar la preferencia á la fantasía y al sentimiento, y procurar que el contemplador goce y sienta, ya que no le sea dado hacerle pensar.

Carácter distintivo de la creacion poética es la libertad. La facultad de idealizar se ejerce en este arte más que en

otro alguno; y aunque ha de encerrarse en ciertos límites infranqueables que la realidad le impone, sobre todo en las obras de carácter objetivo y representativo, todavía dentro de ellos dispone el poeta de libertad amplísima. El campo de la realidad entera ofrece al poeta inagotable variedad de asuntos, que libremente elige, y por si esto no le bastara, todavía puede remontarse á fantásticas regiones, é imaginar lo que traspasa los límites de la experiencia. La ficcion poética y el lenguaje figurado son instrumentos poderosos de que dispone para dar rienda á la libertad de su espíritu. Él presta afectos espirituales á los objetos inanimados, señala entre estos y los inteligentes todo género de caprichosas analogías y semejanzas, descubre relaciones vedadas al científico, combina á su sabor todas las formas posibles de lo real, y en vez de ceñirse á la realidad efectiva é histórica, se esplaya á sus anchas por el mundo vastísimo de lo puramente posible, y aun por el de lo imaginario y desconocido. Con igual libertad maneja el pensamiento y el lenguaje, y siendo en él lícito y plausible lo que en otros fuera censurable y temerario, apenas encuentra límites á la acción espontánea y desembarazada de sus facultades creadoras.

Una limitacion, sin embargo, impone al poeta el medio de expresion de que se sirve. La palabra no permite la representacion de nada simultáneo ó coexistente. El pintor y el escultor presentan un conjunto de objetos agrupados en una unidad de espacio; al poeta el espacio le está negado, y todo debe representarlo sucesivamente. Por eso sus descripciones y sus relatos dificilmente son verdaderos cuadros; pero en cambio de esta desventaja, dispone á su sabor del tiempo, cosa vedada á las Artes plásticas y gráficas, reducidas á la representacion de un momento único.

La libertad de que el poeta goza y la naturaleza del medio de expresion que emplea, dan á la Poesía una condicion importantísima; la extension indefinida de su acción. La Poesía lo expresa todo; la realidad entera, vedada en alguna de sus partes á todas las demás Artes bellas, es el dominio de la Poesía, que se extiende además, como hemos visto, á lo que está fuera de la misma realidad. Qué grado de superioridad

dan á la Poesía las condiciones que acabamos exponer, no es menester decirlo; su simple enumeracion basta para que en ella reconozcamos la más perfecta y universal de las Artes, el Arte por excelencia.

### 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.

La mayor parte de las cuestiones comprendidas en la presente leccion, han sido tratadas en lecciones anteriores al exponer la teoría general de la produccion literaria, y al ocuparnos en el estudio de la palabra, por lo cual sólo indicaremos aquí las especiales condiciones que respecto á cada uno de los puntos que tratemos ofrece la Poesía.

El fondo de toda obra poética es siempre una idea; pues, ora manifieste el poeta sus estados de conciencia, ora cante la realidad exterior, tratando de prescindir de su propia persona, todo lo que le inspira, externo ó interno, reviste la forma de una representacion, de una idea ó de un pensamiento. Y como por más que quiera olvidarse de sí propio é identificarse con lo objetivo, nunca lo consigue por completo; como por más que trate de expresar lo que le es extraño, siempre expresa los estados de su conciencia (pues tales son las mismas representaciones de la realidad), bien puede asegurarse que lo expresado en la obra poética es siempre el poeta, que el fondo de aquella es constantemente la conciencia del poeta, puesta ó no en relacion con lo real.

Por lo que á las formas de la obra poética atañe, remitimos al lector á lo dicho anteriormente al tratar en general de las formas de toda produccion literaria. Únicamente debemos advertir, que siendo la obra poética una concepcion artística completa, con propia finalidad, penetrada en todos sus elementos por la idea y el sentimiento de lo bello, las

formas poéticas no se reducen á las meramente externas y expresivas, ni siquiera á las expositivas, sino que constituyen, como ántes hemos dicho, una verdadera creacion en la cual se encarna por completo la idea que constituye el fondo de la obra.

Tal importancia tiene la forma en la Poesía, que, por lo general, la forma conceptiva ó imaginativa, la accion ficticia, la representacion alegórica; la imágen fantástica que el poeta crea, se convierten en asunto de la obra, viniendo á trocarse, por lo tanto, la forma en fondo, singularmente en las producciones de carácter objetivo y representativo, como las dramáticas, épicas y novelescas.

Las formas conceptivas ó imaginativas de la Poesía pueden reducirse á las siguientes:

1.<sup>a</sup> Las imágenes en que el poeta lírico encarna sus pensamientos y sus afectos.

2.<sup>a</sup> Las acciones dramáticas humanas, divinas, humano-divinas, etc., y los sucesos de diversa índole, reales, ficticios ó mixtos, que son asunto de las composiciones épicas, dramáticas y novelescas.

3.<sup>a</sup> Los cuadros pictórico-descriptivos de objetos naturales y á veces de afectos humanos.

4.<sup>a</sup> Los símbolos y alegorías en que personifica sus ideas el poeta.

Todas estas formas, que constituyen la verdadera concepcion poética, se exponen y desenvuelven por medio de las formas expositivas, que son la *exposicion*, la *narracion*, la *descripcion*, el *diálogo*, y la *epístola*. A estas formas, comunes á todas las producciones literarias, hay que agregar una de carácter especialísimo y nacida de la alianza de la Poesía con otras Artes (la *Declamacion*, la *Mimica*, y las que componen el llamado *Arte escénico*), cual es la *representacion*, exclusivamente propia del género dramático.

Con respecto á las formas expresivas externas, esto es, al *estilo* y al *lenguaje*, poco hay que añadir á lo ya expuesto acerca del lenguaje poético, cuando nos ocupamos de la Palabra. Dar reglas generales acerca del estilo poético fuera imposible en este lugar, pues las formas del estilo varían se-

gun los géneros, y sólo al ocuparnos de cada uno de éstos podemos indicarlás. Lo único que cabe decir, es que al estilo poético caracterizan en la mayoría de los géneros la *idealidad*, la *riqueza* y la *libertad*, y que la *originalidad* del estilo es más necesaria é importante en la Poesía que en los restantes géneros literarios.

Por lo que al lenguaje respecta, una vez conocidos los caracteres que distinguen al que se denomina *poético ó rítmico*, esto es, á la versificación, lo único que nos importa aquí es declarar si este lenguaje es esencial en la Poesía y debe ser el que en ella se emplee exclusivamente, ó si el uso de la prosa estética es también legítimo en el género que aquí nos ocupa.

Corre, con efecto, muy generalizada la opinion de que no hay Poesía donde no hay ritmo, y que la versificación es el único lenguaje que á la Poesía cuadra.

Ninguna razon sólida y fundada alegan los que tal sostienen, á no ser la de que la Poesía es un arte total, que expresa la totalidad del espíritu y á todas las facultades se dirige, y la expresion poética ha de ser total también; la de que hay más idealidad en el lenguaje rítmico que en el prosáico, y otras semejantes, nacidas en su mayor parte de una exagerada tendencia idealista; que lleva á los que tal dicen á separar el Arte y la Poesía de todo lo que sea real.

Que el lenguaje rítmico constituya una expresion de carácter total y el prosáico no, es cosa, cuando ménos, discutible. Si el primero puede á la vez dirigirse á la inteligencia, al sentimiento, á la fantasía y á los sentidos, el segundo es capaz de otro tanto, bien manejado. Creer que la prosa es un lenguaje puramente intelectual y didáctico, es un error contradicho por la experiencia. Una página de Cervantes ó de Fray Luis de Leon, no sólo afectan á la inteligencia, sino que producen emocion profunda en la sensibilidad, deleitan á la fantasía y causan placer al sentido con la armonía de sus rotundos y musicales períodos. Cierto que la prosa que el poeta use no ha de ser igual á la que emplea el didáctico, y que esta prosa ha de ser verdaderamente poética y musical, abundando en figuras, imágenes, etc., y ostentando sonori-



dad en sus períodos (aunque no siempre es posible ni necesario esto); pero una vez cumplidas estas condiciones, no puede negarse que la prosa puede ser una expresión tan total como el verso.

No pretendemos negar que la versificación, si no es esencial á la Poesía, cuando ménos es su lenguaje más adecuado y propio. Es más: ciertos géneros poéticos, como la Lírica y la Épica, no se conciben sin este lenguaje; y los ensayos hechos en contrario nunca han dado resultados felices. Pero en ciertos géneros la prosa es legítima, en ocasiones preferible al verso, y á veces insustituible por éste.

Tiene el lenguaje rítmico sobre el prosáico la ventaja de ser más libre, más ideal, más armonioso é indudablemente más bello. Cuadra, por lo tanto, principalmente á aquellos géneros poéticos en que la libre idealidad del espíritu impera (como la Lírica), ó que se cuidan poco de representar fielmente lo real (como la Épica). Pero en aquellos otros que aspiran á ser la viva y verdadera representación de la realidad, y principalmente de la vida humana, como la Dramática y la Novela, el verso, por su misma idealidad, daña no poco á la verdad y naturalidad de la expresión, llegando á ser imposible su uso en géneros como la Novela, donde la animada narración de los sucesos, la minuciosa y fiel pintura de lugares y personajes, la llaneza y naturalidad del diálogo, la frecuente vulgaridad de los hechos narrados, y el análisis de los caracteres y pasiones, por ningun concepto se avienen con la idealidad del ritmo.

Los que sostienen la doctrina que combatimos no tienen en cuenta que la experiencia, piedra de toque de todas las teorías, desmiente la suya, y que la lógica les obliga á incurrir en el error de expulsar del campo de la Poesía á géneros y producciones cuyo carácter poético es imposible negar. Empero ninguno de los que esto dicen se atreve á excluir de la Poesía á composiciones dramáticas escritas en prosa, y á inventar con ellas un género especial, y sin embargo, ésta sería una consecuencia lógica de sus principios.

Fuerza les ha sido á los que esto han afirmado excluir de

la Poesía á la Novela, constituyendo con ella un género de transicion entre aquella y la Oratoria y Didáctica, á pesar de que la Novela cumple todas las condiciones del género poético, excepto la de servirse del lenguaje rítmico. Y, sin embargo, ¿hay concepcion más poética que el *Quijote*? ¿Se puede decir en sério que esa obra, considerada por no pocos críticos como verdadera epopeya, no cabe dentro de la Poesía porque no se escribió en verso, al mismo tiempo que como poéticas se consideran otras, como la *Cirujía rimada* de Diego de Cobos, sólo porque no se sirven del lenguaje prosáico, á pesar de carecer de toda condicion poética? Teoría que á tan absurdas consecuencias lleva, no puede resistir el empuje de la crítica.

No es, pues, esencial la versificacion á la Poesía. Es, sí, su más propio y perfecto lenguaje, es el único posible en ciertos géneros; pero la prosa estética, la que posee verdaderas condiciones artísticas, es lícita en muchos géneros y de todo punto necesaria en la Novela.

Considerados los elementos de la obra poética, debiéramos exponer las condiciones que deben adornarla; pero siendo en general las mismas que son comunes á todas las producciones literarias, nos remitimos á lo dicho en otro lugar acerca de este asunto. Unicamente advertiremos que, por razon del fin que la Poesía se propone, la obra poética está más obligada que otra alguna á poseer las condiciones que han de concurrir para que resulte bella, debiendo tener en cuenta además que la libertad é idealidad propias de este género, son causa de que en las obras poéticas la variedad sea muy rica y la unidad ménos rigurosa, siendo tambien en ellas condiciones importantísimas la originalidad y el interés.

## 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.

Aunque el fin primero y capital de la Poesía es la realización de lo bello, como arte eminentemente expresivo puede, á la vez que lo realiza, cumplir otros fines diversos, exponiendo y cantado el ideal religioso, científico y social de los pueblos, planteando graves problemas de la ciencia y de la vida, difundiendo la verdad, excitando los sentimientos religiosos, nacionales, etc., de los hombres, condenando sus vicios, satirizando sus ridiculeces, poniéndose al servicio de la Religión, de la Ciencia, y de todos los demás fines sociales.

No es ciertamente obligación de la Poesía hacer todo esto, como piensan los partidarios del Arte docente; pero no es posible negar que lo hace, y que el hacerlo supone en ella una perfección más, que si no contribuye á aumentar su valor estético, redundando en pro de su importancia social. Pero todos estos fines trascendentales de la Poesía han de subordinarse á su fin estético, y han de ser desempeñados conforme al carácter propio de este arte.

Salvo cuando es didáctica (esto es, cuando pierde su independencia y su finalidad propia), la Poesía no enseña, moraliza ni educa al modo que lo hacen la Ciencia, la Moral y la Religión. El método sistemático y riguroso, la exposición didáctica propia de la Ciencia, le son extraños y repulsivos; pues dirigiéndose principalmente á la fantasía y al sentimiento, y aspirando ante todo á realizar belleza, los principios científicos, religiosos ó morales, toman en ella las formas propias del Arte, y en vez de ser áridos teoremas ó abstractos razonamientos, se truecan en bellas imágenes y animadas ficciones. El dramático y el novelista exponen un problema social ó psicológico, no desarrollándolo en forma de razonamientos, sino representándolo en una acción ani-

mada y viva. El lírico expone sus ideas en gráficas y pintorescas imágenes; el épico canta los grandes ideales con inspirados acentos, ó refiere en grandioso relato los heróicos hechos de su patria.

La Poesía no enseña, pues, directamente. Nadie que de científico se precie, aprende teología en el Dante, cosmología en Lucrecio, historia en Homero ó moral en Horacio. La obra trascendental y educadora del poeta no consiste en enseñar principios, sino en poner de relieve las bellezas del ideal, prestar á lo verdadero y á lo bueno el prestigio de lo bello, hacerlo amable y atractivo y robustecer la conviccion que el científico infunde, la fé que propaga el teólogo ó la pasion que suscita el político, con el entusiasmo, el sentimiento y la emocion calurosa y profunda que en el ánimo despiertan los acentos de la Poesía.

El poeta busca, por tanto, sus ideales en fuentes que al Arte son extrañas; y penetrado de su verdad, de su bondad, y, sobre todo, de su belleza, los canta entusiasmado, los propaga, defiende y populariza, los encarna en brillantes imágenes, que se graban profundamente en el corazon y la fantasía de las muchedumbres (pues la Poesía es un arte en sumo grado popular), y de esta suerte coopera de un modo efficacísimo, no á la instruccion, pero sí á la educacion de los hombres. Presta la Poesía sus acentos á la Religion, para que cante las grandezas de la Divinidad y eleve hasta ella sus plegarias; encarna en luminosas fórmulas y representa en interesantes relatos ó dramáticas acciones las enseñanzas de la Moral y de la Ciencia; canta las glorias de la patria y populariza y conserva los grandes recuerdos históricos; anima con sus bélicos acentos á los guerreros que defienden sus hogares contra el invasor, ó pelean por las grandes ideas de patria, religion y libertad; y uniendo su voz á todo lo que hay de noble y grandioso en la vida de los hombres, poniéndose al servicio de todos los grandes fines de la vida, cantando todas las ideas y todos los afectos, concurre poderosamente á la obra social, y es importantísimo y valioso instrumento de educacion, de progreso y de cultura.

Aun sin cumplir ninguno de estos fines, limitándose sim-

plemente á la pura expresion de la belleza, cantando los más sencillos afectos del alma ó describiendo las bellezas naturales, la Poesía es educadora, porque la contemplacion de lo bello educa y dignifica, produciendo en el espíritu puras y nobles emociones, y ofreciéndole el espectáculo de lo ideal y lo perfecto. La importancia social de la Poesía, aún no siendo ésta trascendental ó docente, no puede desconocerse, por lo tanto.

La Poesía (como todos los géneros literarios) se desarrolla al compás de la humanidad y refleja fielmente las ideas, sentimientos, creencias, instituciones, costumbres y vida de los pueblos. Buscar su origen histórico es imposible, pues para ello nos faltan datos. Lo único que podemos afirmar, es que ha debido ser un producto espontáneo de la imaginacion exaltada por la contemplacion de la belleza objetiva, y que ha tardado mucho tiempo en tener vida propia, hallándose estrechamente unida en los comienzos á la Ciencia y á la Religion.

A juzgar por los documentos históricos que conocemos, la Poesía ha sido en el principio puramente objetiva ó épica, y ha expresado las ideas y los sentimientos de la tribu ó de la raza, más que del individuo. Cantos guerreros y religiosos de carácter épico, han sido las primeras manifestaciones de la Poesía, que ha formado parte integrante del culto en casi todos los pueblos. Cuando los hombres han comenzado á reflexionar sobre la naturaleza de las cosas y á formular sus pensamientos en máximas, proverbios, apólogos, parábolas, etc., la Poesía didáctica ha aparecido, quizá como un medio de conservar en la memoria las sentencias de los sábios. El origen de la Métrica fué probablemente la Mnemotécnica, y los primeros versos desempeñaron un papel análogo al que hoy desempeña la versificacion en la enseñanza de los niños. La Poesía épica en todas sus formas (heróica, religiosa, didáctica), ha sido, pues, la primera que ha aparecido en la historia, cosa perfectamente acorde con el desarrollo de la conciencia humana que, ántes de replegarse sobre sí misma, vive por largo tiempo absorta y distraida en la contemplacion de la realidad exterior.

Al desarrollo épico con que comienza la Poesía, sigue la aparición de la Lírica, la Dramática, la Sátira, la Bucólica y la Novela, comenzando todas (excepto la Novela) por manifestaciones de carácter popular. La Lírica se va separando lentamente de la Épica, con la que aparece unida en un principio (en los cantos guerreros y religiosos), y no pocas veces se queda sin completo desarrollo, por razón de las tendencias objetivas de algunos pueblos. La Dramática presenta también formas épicas en sus comienzos, y otro tanto acontece con la Novela, propia únicamente de pueblos de elevada cultura y vida social muy variada é intensa. Estos géneros (excepto el épico) no en todos los pueblos existen. En muchos, no aparecen la Dramática y la Novela, y en muchos, también, no existe la Lírica, propiamente hablando, ó su desarrollo es muy escaso.

En sus comienzos, la Poesía es espontánea, y surge naturalmente de la inspiración popular. Más tarde, cuando la cultura se va desarrollando y extendiendo, la Poesía se torna en reflexiva y artística, y se hace erudita, siendo cultivada por las gentes doctas y las clases superiores. Cuando esto sucede, suele divorciarse de la inspiración popular, y convertirse en amanerada y artificiosa. Otras veces, por el contrario, procura imitar los primitivos cantos populares. Por punto general, á este divorcio sigue una fusión de la poesía popular y la erudita, que pierden su independencia, degradándose y convirtiéndose en vulgares los elementos de la primera, que se obstinan en vivir por separado.

Muchos y singulares fenómenos ofrece el desenvolvimiento histórico de la Poesía. Tales son, por ejemplo:

1.º Los *renacimientos poéticos*, esto es, la reaparición de un ideal poético y de géneros y formas que por largo tiempo estuvieron olvidados, y vuelven á la vida transformando por completo las condiciones de la Poesía.

2.º Las *emigraciones* de los ideales poéticos, de los mitos, leyendas, etc., que van pasando sucesivamente de un pueblo á otro, adoptando en cada uno formas diferentes, pero en las cuales hay siempre algo que es común á todas.

3.º Las *transformaciones* de los géneros y formas poéticas,

que suelen cambiar de significacion al pasar de unas literaturas á otras. Así aconteció con la *elegía* y el *epigrama*, erótica la primera, filosófico y sentencioso el segundo, entre los antiguos, y que hoy son, aquella patética y fúnebre, y éste satírico y festivo.

4.º La *influencia* que en la manera de ser y en el desarrollo de la Poesía ejercen las condiciones etnográficas y geográficas de los pueblos, su género de vida, etc. La Poesía, en efecto, se determina constantemente segun estas condiciones, variando por completo en su fondo y en su forma en los pueblos de raza distinta, siendo diversa en los septentrionales y meridionales, en los montañeses, ribereños y habitantes del llano, en los pescadores, cazadores, pastores y agricultores, etc. A estas influencias se unen las determinadas por la vida histórica de los pueblos, por sus instituciones y creencias, por sus costumbres y organizacion familiar y social, y muy principalmente por el carácter de las lenguas, cuyas alteraciones y mudanzas influyen de un modo decisivo en el modo de ser de este género literario.

La Poesía vive en íntima y constante relacion con todas las demás artes y con todos los fines de la vida. No pocas veces las producciones artísticas no literarias la ofrecen motivos de inspiracion, y no pocas tambien se une con otras artes en estrecha alianza, ora utilizándolas como auxiliares, ora poniéndose á su servicio. Con la que más íntimas relaciones establece es con la Música. Confundióse con ella en un principio, y en ella basó las leyes rítmicas de su lenguaje. Música y Poesía fueron hermanas inseparables en los tiempos primitivos; y, aunque independientes hoy, todavía conservan estrechas relaciones, en que, por regla general, la Poesía se sujeta á las exigencias de la Música, como se observa en las composiciones líricas, épicas y dramáticas destinadas al canto. En cambio, la Poesía se sirve como de artes auxiliares para la representacion de las obras dramáticas, de la Declamacion, de la Mímica, de la Pintura, de la Arquitectura, de la Escultura, de las Artes suntuarias, del Baile, y á veces de la Música tambien.

Con respecto á la relacion de la Poesía con los fines de la

vida ajenos al Arte, mostrada queda cumplidamente en anteriores consideraciones. Esta relacion es recíproca, pues si la Poesía presta su concurso á aquellos, en ellos busca tambien su inspiracion, y de ellos se alimenta. Entre estos fines, los que mayor relacion tienen y han tenido con la Poesía, son la Ciencia y la Religion, con las cuales vive confundida en los comienzos de su historia, pues Ciencia, Religion, Poesía (y aún Arte bello, en general) fueron por mucho tiempo términos idénticos. Más tarde, y por virtud de la ley de division del trabajo, que tan poderosamente influye en la vida humana, todos estos fines fueron adquiriendo vida propia y separándose paulatinamente; pero la Poesía ha seguido unida por largo tiempo á la Religion, aún despues de separada de la Ciencia, y todavía busca en ambas elementos de inspiracion, notándose hoy en ella una señalada tendencia á unirse de nuevo con la segunda.

No falta quien piensa que la Poesía está destinada á desaparecer, porque es patrimonio exclusivo de la edad juvenil de los individuos y de la humanidad, y porque los progresos de las ciencias la hacen inútil. Este error se funda en una observacion inexacta y en un concepto equivocado de la Poesía. Es inexacto, en efecto, que la Poesía sea propia únicamente de la juventud, pues la contemplacion de lo bello, la inspiracion que en el alma despierta, y el poder de reproducirlo en bellas formas, son cosas que se avienen con todas las edades, como cumplidamente lo prueba la experiencia. Lejos de ser así, el mayor grado de perfeccion de las facultades poéticas coincide precisamente con la edad madura de los individuos y de los pueblos, por regla general, y los ensayos propios de la juventud, si acaso aventajan en frescura y espontaneidad á las producciones de la edad viril, les son muy inferiores en profundidad y perfeccion. Tampoco es exacto que los progresos de las ciencias hagan inútil la Poesía, ni que el carácter prosáico de la época presente anuncie en esta irremediable decadencia y muerte pronta. Si la Poesía fuera una simple forma de la Didáctica, si su mision fuera enseñar, dicho aserto sería verdadero, pues la Ciencia le sustituye con ventaja en ese ministerio. Si la Poe-



sía se fundára únicamente en lo pintoresco de la vida, quizá fuera cierto tambien que su muerte estaba próxima; pero ambas afirmaciones son de todo punto falsas. Mientras la belleza y la fantasía existan, la Poesía existirá, y ninguna de ambas cosas dejará de existir miéntras aliente el género humano. Cuando lo pintoresco desaparezca de la vida (y nunca sucederá esto por completo), la Poesía subsistirá, porque nunca desaparecerán las pasiones humanas, las grandes ideas y los hermosos espectáculos de la naturaleza, fuente perenne de inspiracion para el poeta. Podrán, sin duda, modificarse profundamente las formas artísticas de la Poesía, podrán desaparecer géneros enteros (como ya ha sucedido), podrá cambiar el rumbo de la inspiracion poética; pero la Poesía subsistirá miéntras haya sentidos que contemplen lo bello, corazones que lo sientan, inteligencias que lo conciban, imaginaciones que le den forma y lenguas que lo canten. Suprimir la Poesía sería mutilar el espíritu humano, arrebatar todo elemento ideal á la vida, y concluir con toda civilizacion. Que esto es imposible, la razon lo dice; y al decirlo, declara terminantemente que la Poesía no desaparecerá miéntras exista el género humano.

## LECCION XXXII.

Division de la Poesía en géneros.—Base de esta division.—Géneros fundamentales simples.—Géneros compuestos.

La Poesía se divide en géneros, como la Literatura, y esta division no se funda en formas exteriores, sino en la naturaleza de la concepcion poética, basada en la del orden de la realidad que al poeta inspira. Es, por tanto, esta division natural y filosófica y no arbitraria é inexacta, cual lo sería la que se fundara en formas exteriores de suyo variables, y que con frecuencia no son comunes á todas las literaturas.

Como repetidas veces hemos dicho, el poeta comienza la

obra de la produccion por inspirarse en determinados objetos ó ideas que le ofrecen asunto adecuado para su canto. Ora encuentre en lo que le inspire verdadera belleza que quiera reproducir en formas artísticas, ora halle en ello materia apropiada para crear nuevas bellezas, es lo cierto que el primer momento de la produccion artística es aquel en que el poeta se siente inspirado por los objetos que contempla ó por las ideas y sentimientos que le agitan, y que constituyen la idea y asunto de su composicion (1).

Un poeta contempla la majestad de los mares, la bóveda de los cielos ó la armonía de un bello y tranquilo paisaje; la contemplacion de la hermosura que en estos objetos resplandece excita sus facultades creadoras y le mueve á cantar tantas perfecciones. Otras veces, los sentimientos agradables ó penosos que agitan su alma, los problemas que preocupan su inteligencia, los ideales que excitan su entusiasmo, le impulsan á expresar los primeros, plantear los segundos y cantar los terceros. Otras, en fin, excítanse su fantasía y su sentimiento ante el espectáculo de los hechos históricos ó de las dramáticas luchas de la vida, é inspirado por la grandeza de los primeros y el patético interés de las segundas, decídese á narrar, describir ó representar viva y gráficamente estos hechos. Estos modos distintos y estas fuentes diversas de inspiracion son las que dan origen á los diferentes géneros poéticos.

Con efecto; si nos fijamos en lo que hemos expuesto, hallaremos que todo lo que puede ser fuente de inspiracion para el poeta, todo lo que puede suministrarle asunto para su obra, se reduce á dos términos: ó es una realidad exterior al poeta, ó es algo que vive dentro del poeta mismo. Lo cual

---

(1) No hay que confundir esta idea y asunto puramente artísticos con el fin moral que el poeta puede proponerse. Aparte de que la idea moral ó trascendente no es absolutamente necesaria en la obra poética, su concepcion puede ser motivo determinante, pero no primer momento de la produccion artística. La eleccion de una tésis que se quiera probar por medio de una accion dramática ó novelesca, no es todavía un acto de produccion artística; ésta comienza al concebirse el pensamiento dramático (la idea general de la accion) de cuyo planteamiento y desarrollo ha de deducirse la demostracion de la tésis moral.

vale tanto como decir que la Poesía se inspira en la realidad objetiva ó en la subjetiva, ora reproduciendo sus bellezas, ora embelleciéndolas idealmente, ora tomándolas como simples materiales para formar nuevas bellezas.

La Poesía es, pues, objetiva ó subjetiva; nace de la contemplación de la realidad exterior ó es la expresión íntima del alma del poeta; pero estas dos esferas no son totalmente extrañas la una á la otra, ó lo que es igual, no hay poesía *puramente* objetiva ó subjetiva.

Por más que haga el artista, nunca la obra de arte es una fiel é impersonal reproducción de la realidad exterior; siempre pone en ella algo de su alma, siempre se expresa á sí mismo al expresar lo real. En las mismas Artes plásticas, que se limitan á la representación de los objetos materiales, el artista imprime en su obra el sello de su personalidad y siempre expresa alguna idea ó sentimiento propios. Con más razón ha de suceder esto en la Poesía, arte expresivo y espiritual por excelencia.

Cuando el poeta parece limitarse (y tal es su propósito) á representar lo exterior; cuando, queriendo competir con el pintor, ó rivalizar con el historiador, prescinde de su propia persona y se ciñe á narrar ó representar los hechos ó á describir los objetos que contempla, en estas narraciones, descripciones y representaciones manifiesta (quíralo ó no) el interior de su alma.

Como nunca se limita á reproducir la realidad fotográficamente, como entreteje la verdad con la ficción, como crea con entera libertad dentro de la esfera, no ya de lo real, sino de lo posible, como concibe y ejecuta su obra con arreglo á algún ideal, su composición nunca es puramente objetiva, sino que en ella se mezclan multitud de elementos subjetivos. Narra el poeta los hechos heroicos de sus compatriotas, expone los dogmas y misterios de su religión, refiere los milagrosos portentos de sus dioses, describe las maravillas de la naturaleza, y aparte de que une á los datos reales que le da la experiencia las caprichosas creaciones de su fantasía (en lo cual ya es verdaderamente subjetivo), interésase por sus héroes, expresa el entusiasmo que sus hechos le ins-

piran, canta las grandezas del ideal que expone y se extasia y deleita ante los encantos de la naturaleza que describe. En la composicion más objetiva revélase y palpita á cada paso el sentimiento personal del poeta; no hay, pues, poesía puramente objetiva, sino *predominantemente objetiva*, es decir, poesía en que el elemento externo predomina sobre el interno, porque no es el inmediato ni el principal propósito del poeta expresar los estados de su conciencia, manifestar las intimidades de su alma, sino representar en forma artística la bella realidad objetiva que contempla.

Otro tanto acontece cuando el poeta se inspira en su propio sér, cuando su intento es representar en bellas formas las interioridades de su espíritu, sean ó no bellas (1).

Si el hombre fuera un sér aislado del mundo, la Poesía que expresara los estados de su conciencia sería puramente subjetiva; pero no siéndolo, es imposible tenerla por tal. Los sentimientos más personales, las ideas más originales y extrañas, siempre tienen relacion estrecha con algo objetivo, exterior al individuo. Al cantarse á sí mismo, el poeta canta necesariamente algo que con él se relaciona. Aun en los estados vagos de la sensibilidad (la melancolía, el amor sin objeto, la vaga meditacion, el hastío, etc.) hay algo de objetivo, pues por alguna causa exterior, próxima ó remota, son ocasionados. La misma poesía humorística, con ser tan individual y caprichosa, se funda en alguna relacion exterior, y la mayor parte de las producciones de carácter subjetivo expresan una relacion del poeta con otros hombres, con determinados ideales, con la naturaleza ó con Dios. Lo que sucede en este género de poesía, es que el objeto del poeta no es pintar, narrar ó representar lo exterior, sino expresar los sentimientos que le inspira, y tambien los que no tienen una relacion objetiva concreta. Predomina,

---

(1) Decimos *sean ó no bellas*, porque no siempre es bello lo expresado por el poeta subjetivo ó lírico. La duda, la desesperacion, el escepticismo, la ira, el amor puramente sensual, no son ciertamente estados bellos del espíritu, y, sin embargo, puede su expresion poética ofrecer verdadera belleza, merced á la forma de que el poeta los reviste. En la poesía filosófica y razonadora esto se muestra á cada paso.

pues, en ella lo subjetivo sobre lo objetivo, y en tal sentido debe llamarse Poesía *predominantemente subjetiva*.

En rigor, no hay más que dos géneros poéticos fundamentales: el que expresa, ó mejor aun, representa y reproduce la realidad exterior, y el que expresa los estados de conciencia del poeta, ó lo que es igual, la Poesía objetiva y la subjetiva. Pero todos los estéticos y preceptistas admiten un tercer género, compuesto de ambos, esto es, *objetivo-subjetivo*, á que se da el nombre de *Poesía dramática*, y que en puridad no es más que una ramificación especial de la Poesía objetiva, caracterizada por cierto predominio del elemento subjetivo.

Con efecto; la Poesía dramática no tiene por objeto la manifestación de la interioridad del poeta, de sus ideas y afectos personales, sino la representación de las acciones humanas que representan un interesante conflicto de ideas, pasiones ó intereses. En tal sentido, es realmente una rama de la Poesía objetiva, pues lo que representa es una realidad exterior al poeta. Pero dando al concepto de lo subjetivo mayor extensión y entendiendo por tal, no sólo la conciencia del poeta, sino la conciencia de la humanidad, y teniendo en cuenta que el Drama no es sólo representación de hechos externos, sino pintura de estados psicológicos, como asimismo que en él expresa el poeta más y mejor que en la Poesía objetiva pura sus ideas y sentimientos, se ha visto en la Poesía dramática una íntima unión de lo objetivo y lo subjetivo, del mundo exterior y del mundo de la conciencia, y se ha formado con ella un tercer género objetivo-subjetivo.

En tal sentido, se ha reservado el nombre de Poesía objetiva á la que se limita á representar y cantar la realidad exterior al poeta, exponiendo principios y doctrinas generales, cantando ideales religiosos, sociales, políticos, etc., narrando hechos históricos, legendarios ó mitológicos, describiendo objetos y cuadros naturales, etc., y á esta poesía, generalmente narrativa, descriptiva ó expositiva, se ha dado el nombre de *épica*.

La que tiene por objeto expresar las ideas y sentimien-

tos personales del poeta, ó cantar la realidad exterior sólo en cuanto con éste se relacione directamente, se denomina Poesía *lirica*. Y á la que représenta con todos los caractéres de la realidad (por medio del Arte escénico) una accion humana, cuidándose, no sólo de representar los hechos externos, sino de pintar los afectos del alma de los personajes que en aquellos toman parte, se le ha dado el nombre de *dramática*.

Poesía predominantemente objetiva ó épica; Poesía predominantemente subjetiva ó lírica; Poesía objetivo-subjetiva ó dramática, son, pues, los tres géneros poéticos fundamentales ó simples, los tres grandes tipos de la produccion poética.

Estos géneros no son abstracciones separadas por infranqueables abismos, sino manifestaciones distintas de una misma naturaleza, la de la Poesía, que en todos ellos se revela con los caractéres que le son propios. Como quiera que significan modos diversos de inspiracion y de concepcion y responden á esferas distintas de la realidad y de la belleza, el modo de ser general de la Poesía se modifica en cada uno de ellos, revistiendo formas diversas; pero los elementos esenciales de la produccion poética se dan igualmente en todos ellos. Forman, pues, variedades dentro de la unidad de la Poesía, pero variedades de un organismo que en todas está presente.

Además, como en los dos géneros irreductibles ó fundamentales (el objetivo y el subjetivo), cuya union constituye el tercero, no se observa exclusion, sino predominio de elementos; como toda composicion poética del género objetivo ó épico participa de caractéres subjetivos ó líricos y viceversa; como ambos elementos se unen estrechamente en la Dramática y aun los que á ésta caracterizan se encuentran en los otros géneros, éstos se enlazan entre sí orgánicamente y dan lugar á géneros *mixtos* ó *compuestos*, llamados por muchos estéticos *géneros de transicion* (1).

---

(1) Preferimos á esta denominacion la de mixtos ó compuestos, porque la palabra *transicion* indica una relacion de continuidad que no

Fórmanse estos géneros por una combinacion de elementos de los fundamentales, que se verifica por muy variados procedimientos, pues unas veces la forma del género compuesto es propia de uno de los fundamentales y el fondo de otro, y otras la combinacion afecta á la vez al fondo y á la forma, etc. A decir verdad, estos géneros son numerosísimos, pues pocas son las composiciones poéticas en que no haya combinacion de elementos líricos, épicos y dramáticos; pero generalmente sólo se consideran como géneros compuestos aquellos en que la combinacion es tal, que todos los elementos componentes tienen igual importancia.

Acerca del número y determinacion de estos géneros, hay escaso acuerdo entre los preceptistas, cosa muy natural y explicable por las dificultades que ofrece el asunto, dada la prodigiosa complejidad de elementos, que es propia del carácter eminentemente orgánico de la Poesía. Nosotros admitimos tres, á saber: la *Sátira*, la *Poesía Bucólica* y la *Novela*.

A estos géneros simples y compuestos puede agregarse otro que, más por su forma externa que por su fondo, merece incluirse en la Poesía. Tal es la *Poesía didáctica*, ó lo que es igual, la que se propone enseñar los principios de una ciencia ó de un arte por medio del lenguaje rítmico. En este género poético, el fin artístico está subordinado al docente, y la verdad, no la belleza, es la que al poeta inspira. Rara vez hay en él verdadera creacion poética, limitándose la accion de la fantasía á crear formas bellas de expresion, y en algunos casos, á concebir ficciones que sirvan como de ejemplos

---

siempre revela entre ellos la experiencia. Un género de transicion debe ser el que siga á uno y preceda á otro de los géneros simples en el desenvolvimiento histórico del Arte, ó al ménos el que represente un conato de trasformacion de un género en otro. Nada de esto se observa en la historia de dichos géneros, ni lo revela el estudio de su naturaleza. La sátira, género épico-lírico, no sigue á un desarrollo épico ni precede á otro lírico, sino que es coetánea de ámbos géneros; ni representa un conato de lo épico para convertirse en lírico, ó viceversa. Lo que hay en estos géneros es una compenetracion ó composicion de elementos propios de los géneros simples, y por esto el nombre que mejor les cuadra es el que hemos adoptado.

prácticos de la doctrina expuesta. Es, por tanto, este género poético más bien una ramificación de la Didáctica que de la Poesía, y por grandes que sean las bellezas que puedan campear en sus producciones, le corresponde el último lugar entre los géneros poéticos.

Con arreglo á esta division, estudiaremos sucesivamente la Poesía Epica, la Lírica, la Dramática, la Sátira, la Bucólica, la Novela y la Poesía didáctica. Tal es el organismo completo de la Poesía.

### LECCION XXXIII.

Géneros poéticos.—La Poesía épica.—Su concepto.—Sus caracteres 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.

Expresar y representar en formas artísticas mediante la palabra rítmica (1); la belleza de la realidad exterior al poeta, es el objeto de la Poesía épica ú objetiva. Aunque conforme á doctrinas antes expuestas, esta poesía no es puramente objetiva;—aunque el poeta, en ella, como en todos los géneros poéticos, expresa siempre los estados de su conciencia, el carácter predominante de la Épica, es la preponderancia del elemento objetivo sobre el subjetivo, la absorcion de la personalidad del poeta en la realidad exterior que le inspira.

La contemplacion de la belleza objetiva es siempre la fuente de inspiracion del poeta épico. Exaltada la fantasía de éste, acalorado su sentimiento, fascinada su inteligencia por las grandezas de la Divinidad, los maravillosos espec-

---

(1) Hay algunos poemas épicos escritos en prosa (el *Telémaco* de Fénelon, los *Mártires* y los *Natchez* de Chateaubriand, el *Ahasverus* de Quinet, etc.); pero estos ensayos no han tenido éxito. La grandeza y solemnidad de la concepcion épica no se avienen con la forma prosáica.



táculos de la naturaleza ó los hechos extraordinarios de la Historia, siéntese impulsado á reproducir en formas artísticas estas magnificencias de la realidad, que en su imaginación idealiza y embellece con nuevos primores, y su propósito no tanto es manifestar el sentimiento que tales objetos despiertan en su alma ó las ideas que le inspiran, como narrarlos, describirlos ó exponer sus perfecciones y bellezas. Haciendo el sacrificio de su propia persona, oscureciéndose voluntariamente, ocultándose detrás del asunto que canta, el poeta aspira á identificarse con la realidad, á absorberse en ella, á representarla y reproducirla fiel y bellamente, con la mira de provocar en los demás hombres los mismos entusiasmos que agitan su espíritu, y enaltecer y celebrar los grandes ideales que la contemplación de la objetividad en él despierta.

La Poesía épica es eminentemente representativa y tiene mucho de pictórica. Aunque exponga altos conceptos del espíritu, aunque desarrolle ideales religiosos, científicos, etc., siempre lo hace encarnándolos en una realidad viviente, en una serie de hechos ó en un conjunto de cuadros. Difiere en esto de la Poesía didáctica que expone y desenvuelve los principios del conocimiento ó de las leyes de la realidad sin darlos formas plásticas, sino á la manera de la Ciencia. El poeta épico nunca hace eso. Si quiere exponer y cantar un ideal religioso, pinta las grandezas y refiere los hechos prodigiosos de los dioses; si se propone cantar la naturaleza, describe sus fenómenos en cuadros pintorescos y llenos de vida; si plantea un problema filosófico, lo encarna en una concepción alegórica. Así, Hesiodo narra los hechos de los dioses, y otro tanto hace Ovidio; Dante relata su maravillosa excursión por infiernos y cielos; Milton refiere la caída del primer hombre; Goethe encarna el problema filosófico, que constituye el fondo de su *Fausto*, en una acción dramática. No son, pues, las composiciones épicas cursos de filosofía, de teología, de historia ó de ciencia natural, sino animadas y grandiosas narraciones ó vivas y acaloradas pinturas de los hechos y fenómenos de la realidad que el poeta contempla, ó del mundo trascendental y suprasensible que concibe.

No se ha de entender tampoco que la Epica es una mera reproduccion de la realidad, y ménos de la realidad visible. La realidad épica es mucho más ámplia que la que el científico conoce; abarca, no sólo el mundo que contemplan los sentidos, sino el que afirma la fé ó adivina la intuicion. Este mundo suprasensible en que habita lo divino, es precisamente el que más ha inspirado á los poetas épicos; y aun en el mundo real, no se han ceñido á lo experimental y lo histórico, sino que han dilatado su espíritu por las esferas de lo fantástico y lo legendario.

La Historia y la naturaleza que al épico inspiran, son las idealizadas por su fantasía ó por las muchedumbres; sus héroes no son los personajes humanos y reales que el historiador conoce, sino los personajes semi-divinos que la imaginacion popular crea; los hechos que refiere siempre son maravillosos, obra comun de los dioses y de los hombres, mezcla constante de verdad y de ficcion. Complácese el poeta épico en lo excepcional y extraordinario, en lo sobrenatural y portentoso, y su canto, por esta razon, difiere profundamente de la Historia.

No quiere decir esto que la Epica haya de sujetarse necesariamente á estos principios, pero sí que son los que la han regido hasta el presente. Puede, sin duda, prescindir de tales elementos y caractéres, y restringirse á relatar ó describir los hechos en la esfera puramente natural y humana, aunque siempre idealizándolos y embelleciéndolos; pero en todo caso estará obligada á inspirarse en lo que sea elevado y grandioso, y al quedar privada del auxilio de lo sobrenatural, difícilmente se sostendrá en las alturas á que supo remontarse en lo pasado (1).

---

(1) Esta es la principal razon de la decadencia de la Poesía épica en la época presente. Debilitada la fé en lo sobrenatural, ó al ménos restringida á muy reducidos límites; sustituida la explicacion poética de los fenómenos naturales por teorías científicas que difícilmente se prestan á la inspiracion; imposibilitada por multitud de circunstancias, la formacion de mitos y leyendas históricas; rebajada la talla de los héroes y de los sucesos;—la Poesía épica tiene que circunscribirse hoy á esfera muy estrecha, y no puede remontarse adonde llegó en otro

Teniendo en cuenta todo lo que dejamos expuesto, podemos definir ya la Poesía épica como la *expresion y representacion artisticas, en forma narrativa ó descriptiva por lo general, y sirviéndose de la palabra ritmica, de la belleza exterior al poeta, por él contemplada y libremente concebida é idealizada*, ó, en términos más breves, *la expresion artistica de la belleza objetiva por medio de la palabra ritmica*.

La poesía épica, primera que aparece en la historia literaria, es en sus orígenes el producto de la fantasía colectiva y de la inspiracion nacional, carácter que conserva aún en su período reflexivo y erudito. El ideal religioso y nacional de cada pueblo, representado en la fantasía de las muchedumbres, es lo que expresan las composiciones épicas primitivas. Es de advertir que en los comienzos, este género tiene cierto carácter lírico, es un canto, una explosion de entusiasmo, más que una concepcion objetiva. Los portentosos hechos de los dioses y los héroes provocan en los hombres primitivos un sentimiento de admiracion, entusiasmo y gratitud, que se traduce en arrebatados acentos, en himnos y cánticos entusiastas; pero este lirismo no arranca del espíritu individual, sino del colectivo; no es el canto del poeta, sino de la tribu, de la nacion ó de la raza. Pudiera, pues, decirse, en cierto modo, que en sus orígenes, en su período espontáneo, la Épica es el lirismo de las colectividades; pero, á pesar de esto estas manifestaciones no son líricas porque no son una simple expresion del sentimiento, sino una narracion de los hechos ó una exposicion de ideales, hecha en forma de himno arrebatado y fervoroso.

Estas manifestaciones primitivas y populares de la Épica

---

tiempo. Por eso la ha sustituido la Novela, mezcla de lo épico y lo dramático, que en formas prosáicas, pero con mayor interés y verdad que la Poesía épica, expresa los ideales y narra los hechos de estos tiempos. Poemas de breves dimensiones, tanto líricos como épicos, y no pocas veces dramáticos, que con frecuencia entrañan tendencias humorísticas, son hoy los únicos y degenerados representantes de este género, llamado, si no á extinguirse, por lo ménos á sufrir una trasformacion profunda.

son siempre anónimas y fragmentarias, y, por lo general, van unidas al canto. Himnos, cánticos de guerra, breves relatos de hazañas de los héroes ó prodigios de los dioses, constituyen esta poesía primitiva, que, trasmitiéndose por la tradicion oral y acrecentándose gradualmente, llega á formar el material poético de que se alimentan más tarde los poemas artísticos.

El poema artístico-espontáneo es ya la obra de un poeta culto, que encarna en una forma artística el ideal diseminado en los poemas fragmentarios, sin perder la espontaneidad que á éstos caracteriza. Inspirado el poeta en el ideal de su pueblo, no realiza una obra artificiosa y erudita, sino que es tan espontáneo, entusiasta y fervoroso, como los poetas que le precedieron y le legaron el material que para su construcción artística aprovecha. Resúmen de toda una edad poética, el poema artístico-espontáneo nace de una inspiración viva y natural, y no de un esfuerzo erudito; pero ostenta ya las formas regulares que no habían alcanzado los cánticos primitivos.

El poeta artístico-espontáneo refleja fielmente en su obra, por tanto, la inspiración colectiva, y á ella subordina la suya propia. Paso á paso sigue los datos que la tradicion le suministra, y en su poema reúne todos los elementos míticos y legendarios que contribuyen á formarla. Su obra es, por consiguiente, una concepción artística de la fantasía colectiva, de que es eco obediente la del poeta, y esta circunstancia, unida á la índole del asunto, explica el carácter objetivo é impersonal de los poemas épicos. La personalidad del poeta se desvanece y aniquila, con efecto, no sólo ante la realidad por él cantada, sino ante la colectividad que le impone su inspiración. El poema artístico-espontáneo es, según esto, obra de la muchedumbre como el primitivo y fragmentario, y el poeta que le da su nombre no es otra cosa que el intérprete del sentimiento del pueblo y el creador de la forma artística en que cifra y compendia toda la antigua tradicion épica.

Más tarde, cuando pasa el período heróico de la vida de los pueblos, cuando la Poesía popular y la erudita se divor-

cian, la Épica deja de buscar su inspiracion en la fantasía del pueblo, y á los poemas artístico-espontáneos suceden los erudito-reflexivos. Amóldanse éstos á las formas tradicionales de los primeros, y no pocas veces versan sobre los mismos asuntos; pero no son ya el producto espontáneo de una inspiracion ferviente y natural, ni el eco de los sentimientos colectivos, sino el esfuerzo de un ingenio individual que pretende imitar la Poesía épica espontánea. En ocasiones, hasta este deseo de imitacion se pierde, y el poeta busca su inspiracion en concepciones que le son propias, y que nada tienen de comun con los ideales colectivos. A veces estos poemas eruditos, y aún los espontáneos, son burlescamente parodiados y ridiculizados, produciéndose, en tal caso, los poemas héroi-cómicos.

Hay, pues, dos formas distintas de lo épico, que señalan otros tantos momentos de su desarrollo histórico, á saber: la poesía épica fragmentaria (cantos, himnos, rapsodias, etc.) y el poema artístico en sus dos manifestaciones (espontáneo-popular y erudito-reflexivo). Las formas fragmentarias no son genuinamente artísticas, y no se someten á ley ni regla alguna. No sucede lo mismo con los poemas, y debemos, por lo tanto, examinar las condiciones á que han de sujetarse.

Como la Poesía épica comprende tantos y tan variados géneros, no podemos descender aquí á ciertas particularidades, que deberán examinarse al estudiar cada una de ellos. Nos limitaremos, por tanto, á señalar las condiciones y reglas comunes á todos.

La *unidad* y la *variedad*, que concertadas engendran la *armonía*, son las condiciones capitales del poema épico, como de toda obra literaria. La unidad nace, tanto del asunto, como de la forma del poema. Si éste es histórico, el hecho capital cantado por el poeta, el ideal nacional que en el poema se expresa, el personaje heróico que lo simboliza, su ministran á la composicion la unidad necesaria, que se revela en su plan y desarrollo. La concepcion teogónica que inspira al poema religioso, el fenómeno ó paisaje natural que canta el descriptivo, el pensamiento trascendental que entraña el social ó filosófico, la negacion que anima al bur-

lesco, son tambieu los elementos que prestan unidad á estas composiciones.

Pero la unidad del poema ha de ser rica y vária. El hecho, la idea que constituyen su asunto, no son unidades abstractas. El hecho fundamental encierra una série de hechos; el ideal, una totalidad de pensamientos. Si el poema tiene un personaje principal, ó protagonista, en torno de él se agrupan personajes más ó ménos importantes; si canta un hecho, diversificanlo variados é interesantes episodios. Pero esta variedad ha de estar subordinada á la unidad del asunto, al hecho narrado ó á la idea cantada por el poeta; ha de ser el desenvolvimiento de su contenido; ha de constituir un conjunto irreductible á una sola concepcion, á un pensamiento único.

A estas condiciones han de unirse la *grandeza* y el *interés*. La primera no se refiere, como pudiera pensarse, á la extension del poema, sino á su intensidad. Originase, en primer lugar, de la alteza de la concepcion, de la importancia del hecho cantado ó del ideal expuesto por el poeta, y en segundo, del tono elevado del estilo y de la hermosura de la versificacion. Conviene advertir, sin embargo, que estos principios no son aplicables á todas las composiciones épico-artísticas, pues hay muchas que excluyen toda grandeza en el asunto (las burlescas y humorísticas), y otras que no se amoldan á las formas majestuosas del estilo épico clásico (los poemas menores).

Salvas estas excepciones, el poema épico ha de obedecer á una inspiracion poderosa, y ha de entrañar una concepcion grande y elevada. El ideal que exprese ha de ser el de todo un pueblo ó una raza, y áun el de la sociedad entera: si canta hechos han de ser grandiosos, importantes, verdaderamente heróicos; si describe fenómenos y espectáculos naturales, no han de ser vulgares y pequeños, sino dignos de la musa épica; si se remonta á las esferas de los suprasensible, ha de inspirarse en elevadas concepciones teogónicas, en prodigiosos hechos divinos, en grandiosas y conmovedoras leyendas. Un milagro vulgar, un suceso baladí, un paisaje insignificante, un ideal mezquino, no son dignos del

poema épico, y áun ciertos hechos que, con ser notables, no ofrecen un interés universal y humano, ó no encierran verdadera grandeza, tampoco deben elegirse como asuntos de tales producciones (1).

A la grandeza épica contribuyen, cuando el poema es histórico, la de los personajes que en él tercián, y sobre todo, la intervencion de lo maravilloso, que, poniendo en contacto lo divino con lo humano, lo natural con lo sobrenatural, y mezclando con los actos heróicos maravillas y prodigios, da á la accion colosales proporciones. Contribuyen tambien, en mucha parte, á que el poema sea grandioso, la elevacion y majestad del estilo, la riqueza y pompa solemne del lenguaje, y la amplitud, sonoridad y entonacion grandiosa de la versificacion, que, por lo comun, reviste en el poema épico sus más elevadas formas.

La grandeza de la concepcion y de la forma, la importancia del asunto, el calor, viveza y colorido de la narracion y de la descripcion, la abundancia y variedad de los episodios y otras condiciones análogas, contribuyen á dar interés al poema. Cuando éste expresa el ideal religioso y nacional de un pueblo, su interés es evidente; pero éste se acrecienta, si además contiene el poema elementos de valor universal que le hagan interesante para toda la humanidad. En los poemas religiosos este interés desaparece cuando se extingue la creencia en que se inspiran; en los descriptivos, filosóficos é históricos, puede ser permanente. Basta para ello que el problema planteado en el poema filosófico sea verdaderamente fundamental, y que las pasiones y caractéres que en

---

(1) Dante, que cantó todas las grandezas de la teología católica en su *Divina Comedia*; Milton, que narró hechos tan portentosos como la caida de los ángeles y el pecado de Adán; Klopstock y Hojela, que relataron el drama del Calvario, cumplieron este precepto fundamental en el terreno de la Poesía épico-religiosa, como Valmiki, Homero, Virgilio, Tasso y Camóens en la heróica. Pero no tuvieron igual acierto en la eleccion. Virués en su *Monserrate*, Ercilla en su *Araucana*, Voltaire en su *Henriada*, y otros muchos. Un hecho milagroso, que da origen á la fundacion de un monasterio, una lucha con una tribu salvaje, una guerra civil desastrosa, no son asuntos que ofrecen la grandeza é interés propios del verdadero poema épico.

el histórico juegan ofrezcan un valor universal, por ser aspectos constantes de la humana naturaleza. Por tales razones, interesa é interesará siempre el *Fausto*, de Goethe; y por eso conservan su interés muchos poemas heróicos, aunque el ideal que expresen ya no tenga valor, ni los hechos que canten importancia de actualidad. Los sucesos que constituyen el asunto de la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*, etc., ya no nos interesan; pero siempre interesarán las lágrimas de Hécula y Andrómaca, el valor de Héctor, la fidelidad de Penélope, la pasión de Dido y la piedad de Eneas. Respecto al poema descriptivo, su interés es permanente, como la naturaleza que lo inspira.

La Poesía épica se divide en géneros, determinados por los diversos asuntos que puede desarrollar. Dios, la humanidad y la naturaleza son los objetos que la inspiran, y cada uno de ellos puede engendrar géneros distintos.

Cuando el poeta épico canta la Divinidad, ó bien expone y celebra sus grandezas y perfecciones, ó bien traza la genealogía de los dioses (en las religiones politeístas), ó bien relata los hechos milagrosos con que la Divinidad interviene en el gobierno del mundo. Todos estos géneros de composiciones constituyen la Poesía *épico-religiosa*.

La humanidad inspira al poeta épico dos géneros de poemas. En unos plantea el problema del destino humano, ó desarrolla un ideal social, ó traza las relaciones del hombre con la naturaleza y con Dios, etc., lo cual constituye la llamada Poesía *épico-filosófico-social*; ó buscando su inspiración en la historia, canta los grandes hechos políticos y militares (guerras, conquistas, descubrimientos, etc.), llevados á cabo por el hombre; en cuyo caso la Poesía se denomina *épico-heróica*.

Canta la Poesía épica la naturaleza, describiendo sus fenómenos, celebrando sus bellos espectáculos, exponiendo en poéticas formas las leyes que la rigen, y creando así la Poesía *épico-naturalista*, también llamada *descriptiva*, que en muchas ocasiones se confunde con la didáctica.

Existe, además de los citados, un género épico de índole especialísima, en el cual campea más el elemento subjetivo



que el objetivo, y que representa la aparicion de lo cómico en la Épica. Parodia, casi siempre, de los poemas heróicos, y dotado, por lo general, de intencion satírica, este género recibe el nombre de Poesía *épico-burlesca* ó *héroi-cómica*.

Por último, bajo la denominacion générica de *Poemas menores*, pueden comprenderse diferentes composiciones épicas de breve extension, y en las cuales se mezclan con frecuencia elementos líricos y dramáticos con los puramente épicos.

De estos diversos géneros, los más primitivos son la Poesía religiosa y la heróica, que son tambien las más importantes. Con posterioridad á éstas, aparecen la naturalista y la héroi-cómica, siendo el género más moderno el filosófico-social. En cuanto á los poemas menores, algunos hay antiguos, pero otros han aparecido en fecha reciente.

## LECCION XXXIV.

Géneros épicos.—Poesía épico-religiosa.—Su concepto.—Sus caracteres y condiciones.—Clases diversas de composiciones que comprende.—Desarrollo histórico de este género.

Las concepciones y creencias teológicas de los pueblos constituyen la fuente de inspiracion de la *Poesía épico-religiosa*. Exponer los dogmas teológicos, narrar los prodigiosos hechos de la Divinidad, relatar los milagros de los seres sobrenaturales (dioses, semi-dioses, ángeles, demonios, etc.), describir las regiones en que moran las almas, cantar las glorias y referir los actos de virtud y de heroismo de los santos y de los mártires, tales son los variados asuntos que esta poesía puede proponerse. La poesía que nos ocupa puede definirse, por lo tanto, como *la expresion artistica de la belleza de las concepciones religiosas, por medio de la palabra rítmica*.

La Poesía épico-religiosa, por razon de su carácter objetivo, no se propone inmediatamente expresar los sentimientos.

tos piadosos que animan al creyente. Los éxtasis, entusiasmos y arrobamientos que la contemplacion de lo divino produce, los variados sentimientos que en el alma despierta, no son objeto de esta poesía, sino de la Lírica religiosa. Si en algunas de sus producciones (en los himnos, salmos y otras semejantes) hay elementos subjetivos, su fondo es siempre objetivo por excelencia. No ya el piadoso sentimiento individual, pero ni siquiera el social, se expresan en ella, á no ser en segundo término. Lo que el poeta épico-religioso se propone es representar plásticamente la concepcion teológica, es expresar el ideal religioso de su pueblo, es, sobre todo, poner de relieve, mediante animada narracion ó gráfica pintura, la naturaleza de la Divinidad, las relaciones que guardan entre sí los séres divinos ó semi-divinos que viven en el mundo de lo sobrenatural y suprasensible, las que tienen con los hombres, y los portentosos hechos con que se han revelado en la historia.

Tampoco se ha de entender que la Poesía épico-religiosa presenta un carácter evidentemente didáctico. Sin negar que en sus orígenes y á causa de la confusion existente entre todos los fines de la vida, pudo ser un medio de enseñanza religiosa; sin desconocer que una gran parte de ella no es tanto una libre é independiente produccion artística, sino un elemento de la liturgia y del culto;—puede afirmarse, sin embargo, que no es su inmediato propósito exponer doctrinas religiosas, sino más bien excitar el fervor y la piedad por medio de la contemplacion de las bellezas divinas. Nacida (como toda produccion artística) de la exaltacion, del sentimiento y de la fantasía, más que del pensamiento reflexivo del teólogo, lo que principalmente considera es el aspecto plástico de la idea religiosa, y siempre prefiere á la didáctica exposicion de dogmas teológicos y principios morales, la representacion poética de los hechos portentosos de la Divinidad. Ciertó que necesariamente, y por una consecuencia legitima de su naturaleza, la Poesía épico-religiosa enseña y educa; pero su obra docente se ejerce más sobre el sentimiento que sobre la razon, y contribuye más á avivar la devocion y exaltar la piedad que

á producir convicciones reflexivas y científicas en el espíritu de los creyentes.

Pero no sólo es su propia índole la que mueve á la Poesía épico-religiosa á no ser, como pudiera creerse, una exposicion de dogmas teológicos, sino otra circunstancia que merece tenerse en cuenta. Tal es la série de dificultades con que necesariamente ha de tropezar, por causa de la naturaleza de sus asuntos. Como el poeta busca en todos los objetos que le inspiran su aspecto bello, y para esto ha de fijarse principalmente en sus formas y manifestaciones sensibles, es para él dificultad gravísima elegir como objeto de su canto la Divinidad, sobre todo, en las religiones espiritualistas. La belleza que el teólogo concibe en Dios no es sensible, y, por lo tanto, no es representable en el Arte. Los dioses materiales y corpóreos del politeísmo antiguo podian ser objeto de la obra artística; el Dios espiritual de las religiones monoteistas no puede ser representado por la fantasía poética. El poeta ha de renunciar á describir y á dar formas sensibles á un sér espiritual, incomprendible é inefable, y debe limitarse, por consiguiente, á narrar las manifestaciones de su poder, su intervencion directa en el gobierno del mundo, ó á cantar sus perfecciones y expresar los sentimientos que inspira. Vedado esto último al poeta épico, sólo le queda el recurso, dentro de una concepcion teológica espiritualista, de inspirarse en los aspectos históricos de la Religion (1).

Por estas razones, la Poesía épico-religiosa rara vez es

---

(1) Así se observa que la poesia cristiana, como la mahometana y la judáica, no han producido teogonías como la de Hesiodo. Un poema épico sobre la Trinidad cristiana, el Jehová hebreo ó el Ailáh árabe, sería de todo punto imposible. Por eso el Dios-hombre, la Virgen, los ángeles, los demonios y los santos, la caída del hombre, el sacrificio del Calvario, el juicio final, la vida futura, los milagros y los hechos de los santos, han sido los objetos preferentes de la Poesía épico-religiosa cristiana. Unicamente en los himnos y salmos de la Iglesia y del pueblo hebreo háy algo de exposicion teológica pura, pero siempre buscando el aspecto poético del dogma, pintando la justicia, la misericordia ó el poder de Dios, los castigos y recompensas de la otra vida, ó revistiendo de símbolos, alegorías y metáforas los dogmas de carácter metafísico.

expositiva; su forma más frecuente es la narracion ó la descripcion. El símbolo y la alegoría (único medio en muchas ocasiones para representar sensiblemente lo supra-sensible) tienen en este género gran importancia.

La exposicion de las concepciones teológicas, la narracion de los hechos divinos y la descripcion de las regiones sobrenaturales son las tres formas más comunes de la Poesía épico-religiosa, siendo la más frecuente la segunda, y la más inusitada la primera por las razones dichas.

Rara vez deja de haber elementos históricos y humanos en las composiciones pertenecientes á este género. Las relaciones de Dios con el hombre, el gobierno providencial, la intervencion milagrosa de la Divinidad en la vida humana, son naturalmente los aspectos del ideal religioso que más interesan al poeta y el asunto preferente de sus cantos. Por eso, la mayoría de los poemas épico-religiosos son la narracion de una accion prodigiosa y sobrenatural, humano-divina, como se observa, por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Paraiso perdido* de Milton, la *Cristiada* de Hojeda, etc. En tales casos, las condiciones del poema épico-religioso casi se confunden con las que son propias del poema heróico.

Pocos géneros poéticos ofrecen campo tan vasto á la inspiracion del artista como el que al presente nos ocupa. Género idealista por excelencia, en él la imaginacion apenas reconoce trabas. Espaciase á su gusto por regiones sobrenaturales, y libremente concibe formas fantásticas en que encarna sus concepciones. Deja la Religión amplio y libre campo á la Poesía, ofreciéndola toda suerte de hechos portentosos y dejando que á su sabor imagine formas para revestir con ellas seres y lugares que nada tienen de material. Las leyes ineludibles de la realidad corpórea ó psíquica observable no imponen en este género limites al poeta, y los que la Teología le traza distan mucho de ser estrechos. Al describir el poeta pagano el Tártaro y el Eliseo, los dioses y semi-dioses, las ninfas, sátiros, fáunos y toda la complicada gerarquía del politeismo, gozaba de plena libertad; y no es menor la que disfrutó Dante al pintar el infierno, el

purgatorio y el paraíso, ó la que tuvo Milton para retratar á los ángeles y los demonios. Esta libertad extraordinaria, este ámplio desarrollo del idealismo, unidos á la grandiosidad y belleza del asunto que canta y del ideal en que se inspira el poeta épico-religioso, dan al género que aquí consideramos excepcionales condiciones estéticas. Las más atrevidas y grandiosas concepciones, los rasgos más elevados y sublimes, los más arrebatados vuelos del ingenio, las más ricas y exuberantes manifestaciones de la fantasía, se hallan con suma facilidad en este género, quizá el más elevado de todos.

La Poesía [épico-religiosa requiere siempre grandeza y magnificencia en el estilo, riqueza y colorido en el lenguaje, pompa y solemnidad en la versificación (1). Los escasos ensayos hechos para componer poemas épico-religiosos en prosa nunca han dado felices resultados. *Los Mártires* de Chateaubriand, tan celebrados en su tiempo, no son otra cosa en realidad que una novela escrita en prosa altisonante y afectada (2).

Las composiciones épico-religiosas pueden agruparse en diferentes clases, según su asunto y según las formas que sucesivamente revisten en su desarrollo histórico. Por razón del asunto, se dividen en las siguientes clases:

1.<sup>a</sup> Poemas *teogónicos*, cuyo objeto es exponer la naturaleza de los dioses, su genealogía, los hechos de su vida supramundana, describir las regiones de ultratumba, los orígenes del mundo, etc.; tales son, por ejemplo, la *Teogonia*

(1) Este género épico se ha unido con frecuencia á la Música y aun se une en sus formas litúrgicas. Los himnos primitivos se destinaban al canto, y otro tanto sucede con los que continúan formando parte del culto.

(2) Los salmos hebraicos de carácter épico son, sin embargo, una grandiosa manifestación del género religioso, y no están escritos en verso verdadero, pues el paralelismo hebraico es una forma de ritmo extremadamente rudimentaria. Pero con ser así, algo hay en ella que al ritmo se asemeja, y sobre todo, en estas composiciones hay una energía de expresión, un colorido extraordinario y una fuerza de sentimiento que las colocan á inmensa distancia del artificioso poema de Chateaubriand. La existencia de estos salmos no desvirtúa, pues, la regla que trazamos.

de Hesiodo, la *Divina Comedia*, del Dante, y la *Creacion del mundo*, de Acevedo.

2.ª Poemas *histórico-religiosos*, que tambien pudieran llamarse *humano-divinos* ó *heróico-divinos*, que son la narracion de los hechos portentosos realizados en el mundo por la Divinidad ó por otros séres sobrenaturales. Estos poemas encierran una accion en que toman parte las divinidades y los hombres, y ofrecen, por tanto, un carácter histórico y humano, que los asemeja á los poemas heróicos. Tales son las *Metamórfosis* de Ovidio, el *Paraiso perdido*, de Milton, la *Cristiada* de Ojeda, la *Mesiada* de Klopstock, etcétera. Pertencen tambien á este género los que se circunscriben á narrar los hechos de los santos, como la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo, la de *San José*, de Valdivieso, etc.

Las formas sucesivas que en su desarrollo histórico reviste la Poesía épico-religiosa, son las mismas que hemos señalado al ocuparnos de la Epica en general. Las primeras composiciones de este género son anónimas y fragmentarias. Himnos en que el poeta expresa el ideal religioso, expone los dogmas ó refiere los hechos de la Divinidad, narraciones de corta extension, cánticos sacerdotales ó populares; tales son las primeras manifestaciones de la Epica religiosa. Frecuentemente se confunde con ellas el himno lírico, en que no se expone la abjetividad religiosa, sino el sentimiento que agita al creyente; pero al cabo esta confusion cesa, y el himno lírico y el épico se separan, transformándose éste poco á poco en verdadero poema, pero sin dejar de subsistir nunca, por cuanto generalmente forma parte de la liturgia, y es elemento importantísimo del culto.

La inmensa creacion de formas fragmentarias, el cúmulo de elementos poéticos que en ellas se encierra, va formando una tradicion poética (reforzada y robustecida por la fé y la autoridad eclesiástica), que al cabo se concreta en concepciones orgánicas, esto es, en poemas artísticos. Estos poemas son espontáneos y responden fielmente al sentido popular. Producto, no sólo de la fantasia colectiva, sino de

la fé y del sentimiento religioso de las muchedumbres, en ellos se refleja vigorosa y enérgicamente el ideal teológico de éstas, que es tambien en esas épocas primitivas el de todas las clases, y por tanto, de los cultos y eruditos. A decir verdad, la Poesía épico-religiosa nunca deja de ser juntamente popular y erudita, pues la idea que la inspira es patrimonio de todas las clases sociales (1). La única diferencia entre los poemas religiosos espontáneo-populares y reflexivo-eruditos, consiste en las formas, más artísticas y depuradas en éstos que en aquellos, y en los sentimientos, más candorosos en los primeros que en los segundos. Pero mientras la fé subsiste, la separacion entre estas dos clases de poemas nunca es tan profunda como en otros géneros.

Los poemas religiosos artísticos, ora broten de la espontánea inspiracion del pueblo, reflejada en sus cantos por el poeta popular, ora nazcan del culto y reflexivo ingenio del poeta erudito, tienen importancia muy distinta, segun la extension é intensidad de su concepcion; siendo de notar que los poemas propiamente populares rara vez abarcan en su totalidad el ideal religioso, y dificilmente son teogónicos, pues lo que principalmente cantan son las leyendas piadosas populares, los milagros, las vidas de los semi-dioses ó de los santos, todo lo que más puede excitar la fantasía objetiva y plástica del pueblo.

Los poemas teogónicos y los que encierran una accion de grandes proporciones, por regla general, son debidos á poetas eruditos, que se inspiran, no tanto en las sencillas creencias del pueblo, como en las elevadas enseñanzas de la Teología. A veces, sin embargo, estos poemas concentran, no sólo la creencia de los doctos, sino la fé candorosa del pueblo, y reuniendo bajo una forma religiosa el ideal entero de una sociedad, adquieren los caracteres grandiosos

---

(1) Salvo en los raros casos en que los poetas eruditos cantan una religion que ha desaparecido. Los poemas de este género pueden llamarse *mitológicos*.

de verdaderas *epopeyas* (1). En tal caso, el poema es á la vez popular y erudito, producto de la fantasía colectiva y de la creación poderosa de su autor, eco fiel del espíritu popular y de los más altos conceptos de la ciencia teológica. Un ejemplo de esto es la *Divina Comedia*; con razón considerada como la epopeya del cristianismo.

La Poesía épico-religiosa, sea popular ó erudita, debe ser el eco de creencias profundamente arraigadas y calurosamente sentidas. Cuando esto no sucede, cuando la fé se debilita (como aconteció en los últimos tiempos del paganismo) este género épico cae en manos de poetas artificiosos que cantan en afectado estilo aquello en que no creen. Truécase entonces la Poesía religioso-erudita en fría y artificiosa, y la popular decae de igual suerte, celebrando los aspectos más supersticiosos y vulgares de la Religión. Compárense los cantos primitivos griegos y romanos con las *Metamórfosis* de Ovidio, en que las creencias religiosas no tienen otro valor que el de amenas fábulas poéticas, y se comprenderá la verdad de lo que aquí decimos.

La Poesía épico-religiosa, es, sin duda, uno de los géneros poéticos más antiguos, si acaso no es el primero de todos. Quizá en algún pueblo salvaje, de los pocos que carecen de idea religiosa, ó en las primitivas tribus prehistóricas, al himno religioso habrá precedido el canto guerrero; pero en todas las literaturas que conocemos, ó la Poesía épico-religiosa y la heróica aparecen simultáneamente, ó ésta es precedida por aquella, que es lo más común. Conviene tener en cuenta que en los comienzos de la vida de cada pueblo los sentimientos religiosos y patrióticos están confundidos, por lo cual el himno heróico siempre ofrece elementos religiosos muy caracterizados.

El antiguo Egipto nos presenta varios himnos y cánticos religioso, mezclados con narraciones, descripciones y escenas dramáticas relativas á la vida futura, en su *Ritual fu-*

---

(1) Por epopeya se entiende el poema épico de carácter artístico que expresa y simboliza el ideal de todo un pueblo. y á veces de una edad humana.



*nerario* (*Libro de la manifestacion ante la luz*) y en su *Libro de las emigraciones*. Himnos sagrados se hallan tambien en la literatura de los Asirios y Babilonios, de los Fenicios, Cartagineses y Hebreos y de otras naciones del Oriente (1).

En las literaturas indo-europeas, la poesia épico-religiosa más antigua es la coleccion de himnos sagrados de los antiguos Indios, que recibe el nombre de *Vedas*. Estos himnos debidos á más de trescientos poetas, constituyen una rica manifestacion fragmentaria y espontánea de este género de poesia. La mayor parte de estos himnos son descriptivos, otros expositivos, muchos simbólicos, y en casi todos se observa un sabor naturalista muy marcado, y señaladas tendencias metafísicas.

En los comienzos de la literatura griega, hállase así mismo la Poesía épico-religiosa, representada por formas primitivas fragmentarias, y tambien por poemas artísticos. Las primeras manifestaciones de este género, en Grecia, son himnos y cantos religiosos como el *Lino*, el *Ialemos*, el *Scephos*, el *Lityertes*, el *Bormos*, el *Canto de Adónis*, los *Himnos Órficos* y *Homéricos*. El poema artístico-religioso más importante de la Grecia es la *Teogonía*, de *Hesiodo* (950 á 900 antes de J. C.), que es una exposicion de la historia y genealogía de los dioses.

Himnos religiosos fueron tambien los primeros monumentos poéticos de Roma. Tales son: *El Canto de los hermanos Arvales* y los *Cantos sálíos*. Por lo demás, Roma no tuvo poemas religiosos espontáneos, pues no debe considerarse como tal, sido como poema artificioso y erudito, las *Metamórfosis*, de *Ovidio* (43 a. d. C., á 17 d. de J. C.), dedicado á exponer las novelescas aventuras de los dioses griegos y romanos.

La poesia cristiana produjo en los últimos tiempos del imperio romano notable número de himnos religiosos de carácter épico y siguió produciéndolos en la Edad Media. Es-

---

(1) Las literaturas de la mayor parte de los pueblos salvajes modernamente descubiertos poseen tambien cantos religiosos de carácter épico.

tos himnos, unidos á importantes poemas artísticos, constituyen una rica literatura. Distinguíéronse en este género en los siglos III, IV y V *Atenógoras*, *San Clemente de Alejandria*, *San Gregorio Nacienceno*, *Sinesio*, *San Ambrosio*, *San Gregorio el Grande*, *Prudencio*, *San Próspero*, *Fortunato*, *Orencio*, *Draconcio*, *Yuvenco*, *Clemente*, *Ausonio*, *Sedulio*, y en la Edad Media, *San Bernardo*, (1.091-1153), *Santo Tomás*(1227-1274), *San Buenaventura*(1221-1274), etc. (1).

Los pueblos bárbaros del Norte de Europa, que invadieron el imperio romano en el siglo V de nuestra era, poseían también himnos y poemas religiosos, como el *Edda* de los escandinavos. Las naciones fundadas en Europa por estas razas, produjeron en la Edad Media numerosos cantos épico-religiosos; pero la creacion verdaderamente grandiosa y original de aquella edad fué la gran epopeya cristiana, la *Divina Comedia* del poeta florentino *Dante Alighierí* (1265-1321).

La *Divina Comedia* es la relacion de un viaje fantástico, hecho por Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, acompañado primero de Virgilio y despues de su adorada Beatriz, en quien personifica la Teología cristiana. En este gran poema, á la vez narrativo, descriptivo y alegórico, no sólo expone Dante toda la concepcion teológica católica, sino que mezcla con ella el ideal político de su patria y de su partido. La grandeza de la concepcion, el espíritu pro-

---

(1) Hay que tener en cuenta que en los *Himnarios* de las diferentes religiones están mezclados himnos épicos y líricos, enteramente iguales por la forma. Para distinguirlos hay un criterio muy sencillo. Cuando el himno expone dogmas y misterios narra milagros, hechos heroicos de los dioses, semi dioses, santos, etc., ó describe las grandezas de la Divinidad, los lugares celestes, etc., es épico. Cuando expresa directamente la fé, el entusiasmo, el temor, la piedad de los fieles, esto es, los sentimientos que la Divinidad les inspira, es lírico. Los *Salmos* de la Biblia son, por esta razon, líricos en su mayor parte, así como muchos de los *Himnos védicos*. En la liturgia católica, los hay de ámbas clases, y algunos participan de lo épico y de lo lírico. El *Stabat mater* y el *Dies iræ*, pertenecen á este género mixto. El *Pange lingua*, el *Sacris solemnis* son puramente épicos. En cambio, hay otros completamente líricos como los titulados: *Jam lucis orto sidere*, *Ave maris stella*. por ejemplo.

fundamente religioso que penetra la obra, lo maravilloso de sus descripciones, la belleza de sus episodios y la hermosura de su estilo y versificación, hacen de este poema uno de los más admirables monumentos del ingenio humano.

En la edad moderna, la Poesía épico-religiosa se trueca de popular en erudita. Los mejores poemas religiosos de esta época son el *Paraiso perdido*, del inglés *Milton* (1608-1674), cuyo asunto es la caída de los ángeles rebeldes y el pecado original; la *Cristiada*, en que cantó *Fray Diego de Hojeda* (m. 1675) el grandioso drama de la Redención; la *Creación del mundo*, del doctor *Alonso de Acevedo*; y la *Mesiada*, del poeta alemán *Klopstock* (1724-1803), inspirada en el mismo asunto que la *Cristiada*.

En el siglo presente se han hecho algunos ensayos en este género, con éxito escaso, pues *Los Mártires* de *Chateaubriand* (1768-1848), poema escrito en prosa, más tiene de novela que de poema, y *La Divina epopeya* de *Soumet* (1786-1845), dista mucho de corresponder á las pretensiones de su autor. Lo más notable que en este género ha producido la época presente, son los admirables himnos de *Manzoni* (1785-1872), uno de los más grandes poetas italianos de nuestro tiempo.

## LECCION XXXV.

Géneros épicos.—Poesía épico-heróica.—Su concepto y caracteres 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.

Los grandes hechos de la historia humana son el objeto que canta la *Poesía épico-heróica*, sirviéndose para ello constantemente de la forma narrativa y de las más bellas manifestaciones del lenguaje rítmico (1). Este género épico

(1) En este género, como en el anterior, hay algunos poemas en prosa, pero son muy escasos y nunca tan bellos como los que se escriben en verso.

puede, pues, definirse como *la expresion artistica de la belleza de la Historia por medio de la palabra ritmica.*

No todos los hechos históricos pueden ser objeto de la Poesía épico-heróica. Ante todo, conviene advertir que ésta no se inspira en la historia del individuo, sinó en la de los pueblos. La vida individual se expresa por otros géneros, como son la Dramática y la Novela; á la Poesía épico-heróica interesa sólo la vida de las colectividades humanas, de la tribu, de la nacion y de la raza.

El individuo no es para ella otra cosa que un factor de la historia, y sólo lo considera en su accion externa, como colaborador de la obra social. Pintar la vida íntima del individuo, narrar el drama privado, inspirarse en el análisis psicológico de los caractéres y de las pasiones, son cosas que no hace nunca el poeta épico-heróico. Eso corresponde al dramático y al novelista, y por tal razon pudiera decirse que la Poesía épico-heróica desenvuelve el drama de la colectividad, y la Dramática y la Novela la epopeya del individuo.

La Poesía épico-heróica se inspira en los hechos históricos que ofrecen proporciones grandiosas y tienen una importancia decisiva en los destinos de un pueblo, de una raza, ó acaso de la humanidad entera. Elige entre éstos los que verdaderamente pueden llamarse heróicos, esto es, los que son debidos á un poderoso esfuerzo de la energia individual, á la accion de un grande hombre, de un héroe extraordinario. Fijase en los que ofrecen un carácter dramático y pueden ser objeto de una narracion viva é interesante, por lo cual se inspira generalmente en los hechos políticos y militares (guerras, conquistas, revoluciones, etc.).

No se ha de entender, sin embargo, que el poeta épico-heróico ha de ceñirse á la descarnada narracion del hecho histórico que canta. Si esto hiciera, su obra no seria otra cosa que una crónica rimada (como acontece en ciertos poemas de la Edad Media). Lo que en realidad canta, encarnándolo en el hecho heróico, es el ideal de su pueblo ó de su raza, cuya vida expresa totalmente. Alrededor del hecho fundamental agrupa el poeta (sobre todo en los poemas artísticos) todos los elementos de vida de su pueblo: sus con-

cepciones religiosas, sus ideales políticos y sociales, sus tradiciones y sus esperanzas. Cuando el poeta acierta á expresar de este modo en una concepcion orgánica la vida total de su pueblo ó de su raza, y acaso la de toda una civilizacion comun á varios pueblos, su obra recibe el nombre de *Epopeya*.

Tampoco ha de creerse que el poeta épico-heróico narra los hechos con escrupulosa fidelidad, en cuyo caso se confundiera con el historiador. El hecho heróico siempre está alterado por la ficcion poética; es más, muchas veces no tiene realidad, no es otra cosa que una vaga reminiscencia de un hecho verdadero, envuelto en el follaje de los mitos y leyendas que la fantasía popular crea. La historia poética y legendaria, más que la real, constituye la fuente de inspiracion de la Poesía épico-heróica. Hechos portentosos y extraordinarios, en que se simbolizan los ideales, sentimientos, aspiraciones, energías y destinos de los pueblos y las razas; personajes míticos y legendarios, no pocas veces semi-divinos, constantemente favorecidos por el auxilio eficaz y milagroso de la Providencia; un ideal religioso, nacional y moral, simbolizado en una concepcion artistica; tales son los elementos de la Poesía épico-heróica, que no es la historia, sino la idealizacion poética de ésta.

No quiere decir esto que el poeta no dé crédito á la verdad de los hechos que canta. Cuando es erudito y reflexivo, ciertamente que no confunde la ficcion que su imaginacion crea con deliberado propósito de embellecer la realidad histórica, con los datos que ésta suministra; pero en los períodos primitivos, cuando la Poesía épico-heróica es popular y espontánea, el artista no inventa, sino que se limita á representar en formas artísticas la concepcion popular, que él admite como verdadera. En épocas tales, la historia no se distingue de la fábula; lo maravilloso se confunde con lo real, y el hecho histórico y la leyenda mítica constituyen un todo indisoluble que el poeta acepta con plena confianza.

Hay, pues, siempre en la Poesía épico-heróica un elemento ideal y fantástico mezclado con el histórico, y que no

se reduce á la mera idealizacion de lo real, á la union de la ficcion dramática ó novelesca con la realidad histórica, sino que se extiende á mucho más. Este elemento se manifiesta principalmente en dos creaciones características, á saber: en los *personajes míticos* y en la *intervencion de lo maravilloso*.

Son personajes míticos los que, por razon de sus extraordinarias proporciones, de sus portentosos hechos, ó de su carácter sobrenatural, traspasan los límites de la realidad histórica. Por regla general, estos personajes no son una pura ficcion, sino que tienen una base real, esto es, son la trasfiguracion poética de un personaje histórico, llevada á cabo por la fantasía popular. Casos hay, sin embargo, en que estos personajes nunca han existido y son la personificacion fantástica de un hecho, de un pueblo, de una raza ó de un ideal político ó religioso.

El mito, considerado en su más lata acepcion, es un hecho ó personaje fabuloso, basado unas veces en algo real, producto otras de una ficcion, y debido siempre á la accion lenta é incesante de la fantasía del pueblo, excitada por la creencia y el amor de lo maravilloso. Gustan los pueblos primitivos de dar proporciones extraordinarios y carácter milagroso á todo hecho ó personaje que les interesa por algun concepto, y poco á poco, sin que la reflexion ó el cálculo intervengan en ello, el hecho real se va agrandando y trasfigurando hasta convertirse en un portento, y el personaje histórico se transforma en semi-dios ó en personificacion de todo un pueblo, atribuyéndosele todo género de hazañas, milagros y hechos prodigiosos.

Los hechos y personajes míticos son de varias clases, segun el grado de trasfiguracion que alcanzan. Los primeros suelen ser verdaderos milagros y prodigios, esto es, intervenciones directas de lo sobrenatural en la historia, ó simplemente hechos naturales, exagerados ó ficticios. Los combates dados delante de Troya, en los cuales toman parte juntamente los dioses y los hombres, segun refiere la *Iliada*, son ejemplo de lo primero. La mayor parte de las hazañas del Cid, narradas en nuestros poemas y romances, lo son de lo segundo.

En cuanto á los personajes míticos, pueden clasificarse del siguiente modo:

1.º Personajes históricos á quienes la admiracion y gratitud del pueblo asciende á la categoría de dioses ó semi-dioses, bien considerándolos como encarnacion de un dios sobre la tierra, bien como frutos de la union de un dios con un mortal, bien como divinizados despues de su muerte.

2.º Personajes divinos ó semi-divinos, que nunca tuvieron realidad histórica.

3.º Personajes históricos, cuyo carácter, puramente humano, nunca es desconocido por el pueblo, pero en los cuales reune todo género de excelencias y perfecciones, presentándolos como verdaderos prototipos, encarnando en ellos su ideal histórico, pintándolos como directa y milagrosamente favorecidos por la Providencia, atribuyéndoles multitud de hazañas fabulosas ó dando proporciones extraordinarias á las que realmente llevaron á cabo.

4.º Personajes ficticios que el pueblo imagina para personificar en ellos su ideal, y que á veces suelen ser el símbolo de una raza ó el resúmen de una série de hechos llevados á cabo por varios individuos ó por un pueblo entero en dilatado espacio de tiempo.

Por regla general, los personajes míticos tienen una base histórica, y la crítica puede, descartando todo lo que hay en ellos de legendario, reconstruir su historia verdadera. Pero no siempre es esto empresa fácil, pues muchas veces la carencia de documentos históricos impide saber si el personaje mítico ha existido ó no. Por eso la crítica no sabe á ciencia cierta si los personajes del *Mahabaratha* y el *Ramayana*, de la *Iliada* y la *Odisea*, son ó no históricos. En cambio le ha sido fácil reconstruir la personalidad histórica del Cid, Fernan-Gonzalez, y otros héroes de los poemas de la Edad Media.

Lo maravilloso es un elemento que aparece en casi todas las composiciones épico-heróicas. Lo maravilloso épico puede ser *divino*, *alegórico* ó *quimérico*. El primero es la intervencion de las divinidades buenas ó malas en la vida de los hombres, para auxiliarlos ó contrariarlos. Consiste el se-

gundo en la personificación de las fuerzas morales ó materiales, sobre todo, de las ideas puras (la justicia, la verdad, etc.) que intervienen en la vida humana; y el tercero, en la intervencion de ciertos hechos, accidentes y sucesos extraordinarios que juzga sobrenaturales la fantasía popular, como los sueños, los presagios, etc. Todas estas formas de lo maravilloso son admitidas en la Poesía heróica, en la cual la acción humana se complica con la intervencion de divinidades ó fuerzas adversas ó favorables. En los poemas primitivos predomina el maravilloso divino, unido al quimérico con frecuencia, siendo más propio el alegórico de poemas reflexivos escritos en épocas de poca fé religiosa.

Lo maravilloso no es indispensable en la Poesía épico-heróica, como afirman algunos preceptistas. La realidad histórica ofrece suficientes bellezas sin necesidad de apelar á este recurso; si la intervencion directa de lo maravilloso fuera de todo punto necesaria en este género de poesía, la aparición de ésta sería imposible en tiempos de mucha cultura, que sólo en la esfera religiosa admiten aquel elemento. Pero si esto es cierto, también lo es que lo maravilloso da gran valor poético á las composiciones heróicas, y que una de las causas de la decadencia de este género en la época presente, son las dificultades con que tropieza el poeta para hacer intervenir lo maravilloso en sus creaciones.

En la Poesía épico-heróica, tanto ó más que en la religiosa, y sobre todo en los poemas primitivos y espontáneos, interviene la fantasía colectiva. La primitiva concepción heróica es siempre el fruto de la idea y del sentimiento de las muchedumbres. Los grandes hechos de la historia de cada pueblo, los héroes populares, excitan poderosamente la fantasía nacional. En los distintos momentos de su historia, la tribu, la nación, la raza, ven en aquellos hechos y en aquellos héroes la síntesis de sus aspiraciones, la fórmula de sus sentimientos, la representación de sus recuerdos gloriosos y de sus esperanzas. En la lucha, exalta el valor de los guerreros la memoria de aquellas portentosas hazañas; en la victoria, acrece el júbilo con el recuerdo de las pasadas proezas; en la derrota, en la servidumbre, en la des-



gracia, confórtanse los ánimos, consuélanse los vencidos, excítase el deseo de emancipación ó de venganza con aquellos ejemplos. Transmitidos de generación en generación, los hechos heroicos van adquiriendo proporciones colosales, y se va creando el mito al par que se forma y desarrolla la tradición poética. Más tarde, cuando poetas cultos quieren dar formas artísticas á esta prodigiosa creación colectiva, como los sentimientos que la inspiraron aún están vivos, lo que hace el poeta es representarlos fielmente en sus cantos, convirtiéndose en eco de su pueblo y de su tiempo. Muévase entonces su fuerza creadora en límites fijos, y si es cierto que crea tipos, caracteres, ficciones de todo género, no lo es ménos que las bases inmutables de esta creación le son dadas por la fantasía popular. El poeta épico es la muchedumbre personificada; su obra es el resumen, la síntesis de una obra de siglos lentamente elaborada en la fantasía de su pueblo (1).

Comienza la Poesía épica heroica por formas y manifestaciones fragmentarias. Cantos bélicos, en que se celebran las hazañas de los héroes nacionales, relatos breves de los grandes hechos históricos; tales son las primeras formas de este género, que casi siempre va unido á la música en sus comienzos. Los *himnos heroicos*, los *epinicios* ó *cantos triunfales*, los *cantos de gesta* y los *romances* de la Edad Media, pueden dar idea de estas composiciones, debidas á poetas populares como los *rapsodas* griegos, los *bardos* galleses, los *escaldas* escandinavos, los *juglares* de los pueblos neo-latinos, etc. (2).

Conservadas por la tradición oral estas formas fragmentarias durante largos períodos, en que se desarrollan las

---

(1) Por eso la Poesía heroica es el más objetivo é impersonal de todos los géneros épicos. Por eso también el carácter nacional domina tanto en ella (principalmente en los poemas primitivos); por eso casi siempre su verdadero protagonista es el pueblo personificado en el héroe legendario; por eso el fin del poeta es enaltecer á su nación, haciendo que de su obra resulte la superioridad de ésta sobre sus enemigos.

(2) El himno heroico se distingue del canto lírico heroico (himno

grandes creaciones míticas y legendarias á que antes nos hemos referido, llega al cabo un momento en que estos cantos esparcidos se fijan, reunen y concretan en la forma orgánica de poemas artísticos, todavía espontáneos y populares, y directamente inspirados en los sentimientos é ideales de las muchedumbres.

Cuando la inspiracion popular se vá extinguiendo, cuando la historia reemplaza á la leyenda, el mito se desvanece ante la crítica, y los sentimientos, ideas é intereses que dieron vida á los poemas espontáneos ya han perdido su fuerza,—los poetas eruditos y reflexivos se dedican al cultivo de este género, procurando imitar la contextura de los poemas populares. Pero este estado erudito de la Poesía épico-heróica es el comienzo de su decadencia, pues esta poesía es esencialmente espontánea, y sólo se alimenta de las inspiraciones calurosas y sencillas de las muchedumbres.

No quiere decir esto que no tenga legitimidad la poesía heróico-erudita, ni que el género épico-heróico no pueda producirse en todos los momentos de la historia; pero es lo cierto que sus períodos de verdadero esplendor coinciden con las épocas primitivas de cada pueblo. Contribuyen á esto muchas causas, entre otras, la imposibilidad de encerrar en una fórmula poética la vida compleja y multiforme de las civilizaciones adelantadas; los progresos de la cultura y de la crítica que hacen muy difícil la creacion de los mitos heróicos y la intervencion de lo maravilloso en la historia; y la aparicion y desarrollo de la Novela y del Drama, que van sustituyendo á la Epopeya y realizando cumplidamente los fines propios de este género.

El poema heróico, esto es, la concepcion orgánico-artística de lo épico-heróico, ora sea espontáneo y popular, ora erudito, ha de someterse á los preceptos generales que se

guerrero) por ser narrativo ó descriptivo. El epinicio ó canto triunfal es un himno heróico que relata las hazañas de un triunfador (como la mayor parte de las odas de Píndaro). El canto de gesta y el romance son relatos épicos de corta extension (monográficos y biográficos), que á veces forman una série que abarca un conjunto de sucesos relacionados entre sí (lo que se llama un *ciclo heróico*).

aplican á todo poema épico (Leccion XXXIII), y además, á ciertas reglas especiales, que trazan muy menudamente los retóricos, pero que deben exponerse con muy ámplio criterio para no encerrar la inspiracion épica en los estrechos límites de los antiguos modelos.

El poema heróico es siempre narrativo. Una accion grandiosa, interesante, gloriosa para el pueblo en que el poema aparece, tal es su asunto. Por regla general, esta accion tiene un *protagonista*, esto es, un personaje principal, un héroe (que generalmente es un rey, un conquistador ó un caudillo militar), de cuyo esfuerzo pende la accion entera.

El protagonista no suele ser creacion del poeta, sino de la fantasía popular. El protagonista es casi siempre un *mito* ó personaje legendario, esto es, una personificacion del ideal histórico nacional, representado en un tipo perfectísimo, que viene á ser como la síntesis de la nacion entera, como ántes hemos dicho, y que puede pertenecer á cualquiera de las diferentes clases en que hemos dividido los personajes míticos.

Reglas minuciosas dan los retóricos acerca del carácter del protagonista. En nuestro juicio, estas reglas pueden reducirse á que compendie y asuma en sí la accion del poema, que ha de estar siempre pendiente de sus esfuerzos; á que sea una exacta personificacion del génio y los sentimientos nacionales; á que sea un verdadaro carácter, esto es, una original determinacion de la humana naturaleza, siempre igual, siempre sostenida en todo el curso de la accion; y por último, á que este carácter sea simpático, interesante, levantado, y en lo posible, al ménos, moral (1).

Alrededor de este personaje se agrupan otros varios, todos interesantes y bien dibujados, que contribuyen en segundo término al desarrollo de la accion. Alguno de ellos suele ser un *contra-protagonista*, esto es, un adversario del

---

(1) Decimos *en lo posible*, porque el grado de moralidad de los personajes heróicos varía segun la cultura moral de los pueblos. Aquiles era un héroe moral para los griegos, pero no para nosotros. Pero el poeta llenará la condicion que aquí apuntamos, siempre que su protagonista realice el ideal moral de su tiempo ó de su pueblo..

protagonista en lucha con él, y por él vencido al cabo; pero de tal importancia, que en ocasiones determinadas puede poner en peligro el buen éxito de la acción.

Las condiciones de ésta se reducen á que sea una, esencial y numéricamente, pero interiormente vária. El poema ha de tener una sola acción de un solo carácter, pero que puede diversificarse en acciones parciales, llamadas *episodios*, que contribuyan á la variedad de la composición. Respecto á los episodios, se exige que su extensión é importancia no sean tales que distraigan de la acción principal, y que no sean tan insignificantes y pequeños que no contribuyan á la variedad de la composición.

La extensión de la acción, el número de los personajes que han de intervenir en ella, las partes en que debe dividirse, etc., son cuestiones acerca de las cuales suelen los retóricos dictar minuciosos preceptos, que consideramos inútiles é improcedentes. En todo esto debe gozar el poeta de la más amplia libertad. Lo que más importa, es que la acción ofrezca verdadera grandeza é interés, lo cual se consigue cuando el hecho cantado por el poeta no es un episodio vulgar de la vida de los pueblos, sino un suceso de decisiva importancia é influencia en los destinos de éstos, y cuando su narración es viva, animada é interesante.

Aunque el poema heróico siempre es narrativo, caben en él la descripción y el diálogo, lo cual le da cierto aspecto dramático, y contribuye mucho á darle amenidad y movimiento.

Con respecto á la forma exterior del poema heróico, esto es, al estilo y lenguaje, es indispensable que uno y otro tengan la grandeza y la majestad propias del elevado asunto de estas composiciones.

No quiere decir esto, sin embargo, que haya de obligarse al poeta á emplear únicamente ciertas formas del estilo ó ciertas combinaciones métricas. Todas las galas de la fantasía poética tienen legítima cabida en este género, como asimismo todos los tonos del estilo, excepto los que por su llaneza y familiaridad no cuadren á la solemnidad de la Épica. Otro tanto decimos de la versificación, que no ha de ceñirse

forzosamente á la monotonía de un metro constante, como suele pensarse, aunque tampoco deba permitirse las libertades que son lícitas en otros géneros. En todas estas cuestiones de detalle, la libertad, templada y limitada por el recto sentido y el buen gusto del poeta, es la regla más segura y conveniente.

Los poemas heróicos pueden dividirse en varias clases, no sólo por razón del género de inspiración que en ellos domina (poemas espontáneo-populares ó naturales, y poemas eruditos y reflexivos), sino por razón de su extensión é intensidad. Bajo este punto de vista, pueden dividirse en las clases siguientes:

1.º *Epopeyas*, esto es, poemas orgánicos y sintéticos, siempre primitivos y espontáneos, que expresan el ideal entero (religioso, moral, social, político) de un pueblo, de una raza, y á veces de toda una civilización, representado en una vasta concepción y simbolizado en un hecho grandioso y extraordinario. En este género de composiciones siempre interviene lo maravilloso teológico, y los personajes son míticos y legendarios, y no pocas veces divinos ó semi-divinos. Las grandes epopeyas nacionales son imitadas luego por los poetas eruditos, que trazan epopeyas artificiales ó de imitación. Ejemplo de epopeya espontánea, esto es, de verdadera epopeya, es la *Iliada*; ejemplo de epopeya artificial-erudita ó de imitación es la *Eneida*.

2.º *Poemas-históricos*, que se limitan á narrar los grandes hechos de la historia, sin darles carácter legendario y maravilloso (1). Estos poemas siempre son eruditos, y con frecuencia versan sobre asuntos contemporáneos á sus autores. La *Farsalia* y la *Araucana* son ejemplos de este género de composiciones.

3.º *Poemas legendarios*, que sin llegar á la forma orgánico-sintética de la epopeya, se asemejan á ésta en sus rasgos fundamentales. Estos poemas siempre son espontáneo-po-

---

(1) No quiere decir esto que en tales poemas no intervenga lo maravilloso; pero sí que el poeta se ciñe constantemente á la historia, y no se inspira en las tradiciones poéticas populares.

pulares, y generalmente se limitan á cantar las hazañas de un héroe popular. Ejemplo de estas composiciones es nuestro *Poema del Cid*.

4.º *Narraciones épicas, ó cantos épicos*, que se limitan á cantar un hecho aislado, con frecuencia siempre contemporáneo, y que son verdaderas formas fragmentarias de la poesía heroico-erudita. Por ejemplo: *Las Naves de Cortés destruidas*, de Moratin (D. Nicolás).

De todos estos géneros de poemas épico-heróicos, el más importante y grandioso es la Epopeya, que en cierto modo participa de la naturaleza del poema religioso y del filosófico-social, por cuanto expresa todos los elementos de vida y cultura de los pueblos; pero siendo su asunto constante un hecho heroico, alrededor del cual se agrupan todos estos elementos, su propio lugar es el que la damos aquí, considerándola como la manifestacion suprema y acabada de la Poesía épico-heróica.

La Poesía épico-heróica compite en antigüedad con la religiosa, si bien es lo más probable que sea posterior á ésta, pues las concepciones religiosas preceden, por lo general, á las tradiciones heroicas en la vida de los pueblos, aunque á veces tambien se confunden con ellas.

En todos los pueblos, áun los más salvajes, se hallan cantos belicosos en que se refieren hazañas de los héroes populares, y que son la manifestacion primera de este género. En muchos pueblos, la Poesía heroica no pasa de este estado fragmentario; pero en los que alcanzan cierto grado de civilizacion, aparecen poemas artísticos, espontáneos primero y eruditos después, como dejamos dicho anteriormente.

En la Literatura egipcia hallamos un importante poema heroico-erudito, debido á un tal *Pentaur*, y consagrado á cantar las hazañas de Ramsés II (*Sesostris*), que reinó hácia fines del siglo XV y primera mitad del XIV a. d. J. C. Hubo tambien cantos heroicos entre los Arabes y Hebreos. Los Persas poseen un poema erudito de grandes dimensionss, el *Shah-Nameh*, escrito por *Firdussi* en el siglo X de la era cristiana, y en el cual se comprenden todas las tradiciones heroicas de aquel pueblo.

La India antigua nos ha legado dos vastas é importantísimas epopeyas heróicas, de carácter espontáneo popular, que compendian toda la vida y expresan el ideal entero de la sociedad brahmánica.

Una de ellas es el *Mahabarata*, poema atribuido á *Veda-Vyasa*, y escrito hácia el siglo VIII ó IX antes de Cristo. Este inmenso poema, que contiene más de 200.000 versos, tiene por objeto referir varios episodios de la historia de los Barathidas, gloriosa dinastía de los reyes Lunares de la India. Su accion es la larga y encarnizada lucha entre los Kurus y los Pándavas, siendo uno de sus episodios más notables el episodio filosófico del Baghavat-Gita, referente á la encarnacion de Vichnú en Chrisna.

La otra epopeya sanscrita es el *Ramayana*. Atribúyese este poema á *Valmiki*, y se escribió en el siglo VIII ó IX antes de J. C. (1). El asunto del *Ramayana* es la lucha entre Rama, encarnacion de Vischnú y protagonista del poema, con Ravana, rey de los Raxasas ó demonios, raptor de Sita, esposa del primero; lucha terminada con el vencimiento y muerte de Ravana y la toma de Lanka (Ceylán), capital de su reino.

Estos poemas indios son simbólicos y teogónicos, están inspirados en una concepcion panteísta, y sus personajes son personificaciones de ideas ó razas, y por lo general, encarnaciones de los dioses. La accion humana y la divina están, por tauto, íntimamente unidas, y en relacion constante con la vida de la naturaleza, cuyos séres y fuerzas toman parte activa en la accion. Los caractéres de los personajes tienen grandeza moral, la accion vivo interés, y el estilo y lenguaje ofrecen una grandiosidad de formas que maravilla. El elemento descriptivo es grande en esos poemas, que ostentan todas las galas exuberantes de la imaginacion oriental.

Además de estos poemas, hay en la India un poema erudito, el *Ragú-Vansa* de *Kalidasa* (siglo I d. C.).

---

(1) No hay seguridad en las fechas de la aparicion de estos poemas ni tampoco se sabe con certeza quienes fueron sus autores.

Grecia, despues de gran número de cantos y composiciones heróicas y fragmentarias (las *rapsodias*), nos ofrece dos grandes poemas, ámbos atribuidos á *Homero*, y denominados la *Iliada* y la *Odisea*. La fecha en que se escribieron es dudosa, pues los críticos dudan entre colocarlos en los siglos VIII, IX, X ú XI a. de J. C., aunque la opinion más general los coloca en los siglos VIII ó IX. Ambos poemas son espontáneos, y parecen ser el resúmen de una larga série de tradiciones poéticas y de cantos fragmentarios.

El asunto de la *Iliada* es un episodio de la guerra de Troya, emprendida por los años 1190 ó 1200 a. d. J. C., á causa de haber sido robada Helena, esposa de Menelao rey de Esparta, por Páris, hijo de Priamo, rey de Troya.

No es la *Iliada* un poema simbólico, á lo cual se opone el antropomorfismo griego, ni tiene, por tanto, la profundidad de los poemas indios, de cuyo elevado sentido moral tambien carece. En su accion interviene lo maravilloso, pero de modo muy distinto al maravilloso indio, pues los griegos no conocian la idea de la encarnacion. Este poema, acaso inferior en idea al *Ramayana*, le es superior en la forma, que es tan pura y bella, tan elegante y esquisita como todas las producciones del arte griego.

La *Odisea*, mucho ménos importante que la *Iliada*, tiene por asunto la vuelta de Ulises, rey de Itaca, á su reino, despues de la guerra de Troya. Es un poema de gran interés, en que se expone toda la vida de los pueblos griegos en los tiempos heróicos.

A estos poemas siguieron otros varios que se llaman *cíclicos* y que eran continuaciones ó ampliaciones de los de Homero. Tales son los *Cantos cipricos* de *Stasino de Chipre*, la *Etiópida* de *Artino de Mileto*, la *Pequeña Iliada* de *Lesches de Lesbos*, los *Regresos* de *Agias de Trezena*, la *Telegonia* de *Eugamon Cirineo* y otros de ménos importancia.

En Roma encontraremos varios poemas heróicos, de carácter erudito y reflexivo. El más importante es la *Eneida* de *Virgilio* (70-18 a. d. C.) cuyo asunto son los hechos del Troyano Eneas desde su salida de Troya despues de la des-



truccion de esta ciudad hasta su establecimiento en Italia. En este poema el arte del poeta cortesano domina y no pocas veces perjudica la inspiracion. Merecen tambien mencion la *Farsalia* de *Lucano* (33-55 d. C.), cuyo asunto es la guerra entre César y Pompeyo, la *Tebaida* de *Estacio* (61-96) dedicada á exponer las guerras de Tebas, los *Argonautas* de *Valerio Flaco*, que trata de la célebre y fabulosa expedicion que lleva este nombre, y las *Guerras púnicas* de *Silio Itálico*.

En la Edad Media aparecen multitud de poemas espontáneo-populares y caballerescos, que expresan, ora los sentimientos y el ideal de los tiempos caballerescos, ora las glorias nacionales de los nuevos pueblos que entonces se formaron.

Entre estos poemas, muchos de los cuales son fragmentarios y llegan á constituir verdaderos ciclos heróicos (ciclo breton, ciclo carlovingio) y aún épopeyas nacionales (el *Romancero* castellano), merecen citarse el poema germánico de los *Nibelungos*, el poema nacional de Finlandia titulado la *Kalevala*, el poema francés denominado *La cancion de Rolando*, el poema provenzal de la *Cruzada de los Albigenses*, los poemas castellanos del *Cid*, *Fernan Gonzalez*, *Alejandro* y *Alonso XI*, y otros muchos que seria prolijo enumerar.

La Poesía épico-heróica se hace completamente reflexiva y erudita en los tiempos modernos, apareciendo entonces los poemas de imitacion, calcados en los modelos clásicos. En esta época sólo pueden citarse con elogio los siguientes poemas: el *Orlando furioso* del italiano *Ludovico Ariosto* (1474-1533), que celebra los amores y la desesperacion del caballero Roldán ú Orlando y los episodios de la supuesta cruzada de Carlomagno contra los sarracenos, con tal exageracion de colorido, que ha hecho pensar á algunos que acaso es un paema burlesco; la *Jerusalem Libertada* de *Torcuato Tasso*, italiano (1544-1595), dedicada á celebrar los hechos gloriosos de la Cruzada que dirigió Godofredo de Bullon; los *Lusiadas*, del portugués *Camoens* (1525-1578), cuyo asunto es la célebre expedicion de Vasco de Gama á las Indias

Orientales. De estos poemas es, sin duda, el más perfecto, y sobre todo el más espontáneo y nacional, el poema de Camoens. En España sólo merecen mención la *Araucana* de Ercilla (1533-1594) y el *Bernardo de Balbuena* (1568-1627). Francia únicamente ha producido en la época moderna el frío y artificioso poema de *Voltaire* (1694-1778), titulado *La Henriada*, que canta los hechos de Enrique IV, y el *Telémaco*, poema escrito en prosa por *Fénelon* (1651-1715).

En el siglo actual la Poesía heroica se halla en la más completa decadencia. El ensayo más importante de este género en nuestros días es la *Leyenda de los siglos* de *Victor Hugo*; pero esta obra, más que un poema orgánico, es una serie de pequeños poemas, enlazados únicamente por el pensamiento general que en ella domina.

## LECCION XXXVI.

Géneros épicos.—Poesía épico-burlesca ó héroi-cómica.—Su fundamento y origen.—Su carácter subjetivo.—Su concepto.—Sus relaciones con la Poesía épico-heróica.—Sus diferentes clases.—Momentos históricos en que aparece.—Principales monumentos de este género.

Existe en el hombre una tendencia irresistible á mofarse de todas las cosas, por serias y respetables que sean, á ponerlo todo en ridículo, ora haciendo resaltar las imperfecciones de la realidad, ora creándolas deliberadamente por virtud de un capricho subjetivo. De aquí una manifestación singularísima de lo cómico en el Arte.

Como en otra ocasión hemos dicho (Lección V), lo cómico ó ridículo no es lo bello, sino una leve, relativa y pasajera negación de la belleza. Pero hemos reconocido que lo cómico se produce en el arte, no á título de elemento estético, sino en cuanto puede contribuir á la realización de la belleza, ora como contraste que haga resaltar ésta, ora por dar origen á una representación bella. El artista, al representar en formas ideales lo cómico real, que en sí no es

bello, puede, sin embargo, realizar belleza, que no residirá en lo representado, sino en su perfecta y artística representación. Los tipos cómicos, los accidentes risibles que el artista reproduce, hallados en la realidad no causarán emoción estética; pero la causan en la obra de arte, por virtud de las excelencias estéticas, propias de la forma en que son representados. Así se legitima la aparición de lo cómico en el Arte, y se explica cómo, sin ser bello, puede originar las emociones que á la contemplación de la belleza acompañan.

Pero lo cómico artístico no siempre es la reproducción de lo cómico real. La tendencia á que nos hemos referido al comenzar esta lección, produce otra manifestación especial de lo cómico en el Arte, que merece ser examinada atentamente. Esta tendencia, con efecto, es causa de la aparición de la parodia, de la caricatura, de la sátira, y, en el género que al presente nos ocupa, de la *Poesía épico-burlesca ó héroe-cómica*.

En esta tendencia á la parodia y á la burla, propia del espíritu humano, hay algo de instintivo que difícilmente se explica. Es, sin duda, esta tendencia un aspecto particular de otra mucho más amplia, que es, probablemente, el origen histórico del Arte, á saber: la imitación. El afán de imitarlo todo es el punto de partida de la parodia, y ambas tendencias aparecen juntas en la vida del espíritu (1).

De la imitación á la parodia no hay más que un paso. Comiézase por imitar fielmente los gestos, acciones ó palabras de una persona; una sencilla exageración al imitarlos basta para que el efecto cómico se produzca. Unas veces esta imitación burlesca tiene por fundamento una ridiculez que realmente existe en lo imitado; otras es fruto de un capricho de nuestro espíritu, movido á la burla por una intención malévolá, ó simplemente por el gusto de hacer reír.

---

(1) Estas tendencias no son exclusivas del hombre. La mera imitación, sin intención cómica, aparece ya en varios animales superiores, que, merced á esto, pueden imitar las acciones humanas. La parodia burlesca se observa en los monos, únicos animales que realizan de libremente lo cómico, mofándose ó imitando burlescamente las acciones que ven ejecutar.

Es indudable que la parodia y la caricatura son producto de nuestra facultad de idealizar. Alterar la realidad de las cosas para ridiculizarlas es una manera especial de idealización, una idealización invertida, por decirlo así. Se idealiza lo real para embellecerlo y ensalzarlo, dejando en la sombra sus imperfecciones y acrecentando sus bellezas; de igual modo se idealiza para afearlo y ridiculizarlo, siguiendo un procedimiento inverso. El escultor que reúne en una figura todas las excelencias del cuerpo humano, y el caricaturista que la hace ridícula alterando sus proporciones, son igualmente idealistas, aunque con propósitos opuestos.

De esta manera, así como el Arte puede dar á los objetos bellezas que no tienen, por virtud de un acto voluntario del artista, le es posible convertir en ridículo lo que en realidad no lo es. La parodia burlesca, que en la Poesía equivale á la caricatura en las Artes del diseño, y que obedece á procedimientos semejantes, no es, pues, otra cosa que la creación libre y voluntaria de lo cómico, hecha con el objeto de perturbar una realidad bella; es una oposición suscitada en la belleza por el capricho del artista.

Lo cómico en todas sus formas,—como simple reproducción de ridiculeces reales, como libre creación subjetiva, como interpretación burlesca ó punzante crítica de lo real, ó mezclado con lo sério en lo que se llama *humor*,—aparece en todos los géneros poéticos, y se produce, por consiguiente, dentro de la Épica, con formas muy especiales y dignas de atención.

Preséntase lo cómico en la Poesía épica como negación ó contradicción burlesca de la belleza objetiva por ella cantada, como recuerdo y parodia del poema épico, ó como protesta del espíritu del poeta contra el ideal que á la Epica inspira.

No es lo cómico en este género como en otros (el dramático, por ejemplo), la reproducción artística de los accidentes risibles de la vida, es decir, no es objetivo, no es la expresión ó manifestación de la realidad cómica. Es siempre, por el contrario, el producto libre y caprichoso de la subjetividad. En tal sentido, pudiera decirse que la Poesía épico-

burlesca ó héroi-cómica tiene más de subjetiva que de objetiva, de lírica que de épica, por cuanto para nada se inspira en la realidad (1). Sin embargo, debemos colocarla en este lugar, no sólo porque afecta las formas de la Épica seria, sino porque dentro de ella (aunque contradiciéndola) se produce.

De cuanto llevamos dicho se desprende que la Poesía épico-burlesca ó héroi-cómica puede definirse como *una variedad especial de la Poesía épica, en que la bella realidad cantada por ésta, ó la misma concepcion épica, aparecen perturbadas y contradichas por una manifestacion de lo cómico, libremente producida por el poeta.*

Es de notar que el género que nos ocupa sólo se ha producido dentro de una esfera de lo épico, á saber: en la de lo épico-heróico. La razon es óbvia: ningun género se presta tanto á la burla y á la parodia como éste, pues nada hay más fácil que ridiculizar los hechos heróicos; además, el respeto que siempre ha rodeado á las concepciones religiosas ha impedido que se parodiaran y pusieran en ridículo los poemas teológicos; y en cuanto á los naturalistas ó descriptivos, sus asuntos no se prestaban á la burla. Los poemas burlescos pertenecen, pues (por sus formas al ménos), al género heróico, y por esta razon la Poesía épico-burlesca recibe generalmente el nombre de héroi-cómica.

Las formas de los poemas de este género son siempre iguales á las de los poemas heróicos. Los elementos que á éstos constituyen hállanse constantemente en aquellos, siendo tanto mayor el efecto cómico, cuanto más completa es esta semejanza. Nada tenemos que decir, por tanto, acerca de las formas de estas composiciones, á las que puede aplicarse (teniendo siempre en cuenta su índole especial) todo lo

---

(1) Quizá por esta razon Vischer y otros estéticos han negado la existencia de este género, afirmando que no existe ni puede existir una epopeya cómica. Si con esto se ha querido decir que no existe una concepcion épi-co-cómica de la realidad, porque siendo lo cómico un accidente pasajero, casi siempre fundado en aprensiones subjetivas, no puede dar lugar á semejante concepcion, la opinion citada es exacta en todas sus partes; pero no por esto se ha de negar la existencia de un género que ha producido numerosas composiciones.

que dijimos al tratar de los elementos y las condiciones de los poemas heróicos.

El poeta cómico emplea para conseguir su objeto diferentes recursos, de los cuales el más general es el contraste. Todo poema héroi-cómico conserva cuidadosamente las formas exteriores del poema heróico, aunque el fondo sea tan abiertamente contrario á estas formas, originándose de aquí un contraste que desde luego excita la risa. Además de este contraste general entre el fondo y la forma, suele emplearse el contraste entre la grandeza de la accion del poema y la pequeñez de las causas que la motivan, como en el *Cubo rodado* de Tasoni, cuyo asunto es una sangrienta guerra entre las ciudades de Módena y Bolonia por haberse robado un cubo, ó en el *Facistol* de Boileau, donde el puesto que debia ocupar este utensilio da lugar á encarnizada contienda. Otro contraste que ha sido muy usado, es el que se produce entre los hechos y la condicion de los personajes, sustituyendo los personajes humanos por personajes del reino animal, á los cuales se dota de cualidades humanas, como en la *Mosquea* de Villaviciosa, ó en la *Gatomoquia* de Lope de Vega.

Por último, cabe tambien que se produzca el contraste que origina lo cómico en estos poemas, sustituyendo las ideas de unas épocas con las de otras, como en el *Morgante mayor* de Pulci ó en la *Burla de los dioses* de Brachiolini.

El poema épico-burlesco ó héroi-cómico, puede dividirse en dos clases distintas, á saber: la *parodia* y el *poema satírico*, consistiendo la primera en el remedo ó imitacion del poema heróico, y el segundo en la negacion, en la crítica acerba, en la destruccion por medio del ridículo del ideal, ya no comprendido ni amado por los pueblos, y convertido, por tanto, en objeto de burla, porque en este punto se cumple aquel proverbio vulgar: *De lo sublime á lo ridiculo no hay más que un paso.*

Los poemas paródicos representan el aspecto más inofensivo de la Poesía héroi-cómica. No hay en ellos la intencion satírica que á los otros distingue, ni representan otra cosa que la manifestacion espontánea del instinto burlesco

que nos lleva á parodiarlo y mofarlo todo, aunque sin propósito satírico ó crítico. El deseo de excitar la risa á costa del poema heróico, por medio de los cómicos contrastes antes enumerados, es el único móvil á que obedece la produccion de estas composiciones.

El poema satírico responde á propósitos muy diversos y ménos inofensivos. En realidad este poema no es más que una manifestacion épica de la sátira. Trátase en él, no sólo de parodiar el poema heróico, sino de ridiculizar el ideal en que éste se inspira. El poema satírico representa, por tanto, una protesta contra un ideal histórico, que se mofa y ridiculiza por los que ya no lo estiman ni comprenden, en lo cual se nota el carácter subjetivo de este género épico; pues lo que por ridículo se tiene, no lo es en sí, sino que lo parece al espíritu, por haber cambiado éste su modo de pensar (1).

Algunos críticos reconocen dos formas distintas en el poema satírico, segun que éste ridiculiza un ideal que ha dejado de ser comun á la sociedad para convertirse en ideal de una clase determinada, ó se mofa de un ideal que por todas las clases es igualmente rechazado. A nuestro juicio, y sin negar estos dos aspectos del poema satírico, tal division no es enteramente fundada, pues ambos géneros responden al mismo fin: la burla de un ideal desvanecido.

En la Poesía épico-burlesca hay, como en los restantes géneros épicos, composiciones fragmentarias y poemas artísticos, populares y eruditos; pero las primeras (cantos paródicos, romances burlescos, etc.), son escasas, y los poemas populares no son muy abundantes, predominando, por regla general, los eruditos.

Como la Poesía épico-burlesca es siempre (aun en su forma satírica), una parodia de la heróica, aparece inmediatamente despues de ésta. En su manifestacion satírica, el momento más favorable para su aparicion es aquel en que los

---

(1) Ni el ideal caballeresco, ni el paganismo, son en sí ridículos, ántes ofrecen singulares bellezas, y el primero, notable valor moral. Y, sin embargo, cambiadas las circunstancias históricas y el modo de pensar de los pueblos, ambos han sido ridiculizados por la Poesía épico-burlesca.

ideales comienzan á ser contradichos y negados, y, sobre todo, aquel en que sucumben definitivamente. Pero áun en este caso, á su aparicion ha de preceder la existencia de la Poesía heróica, pues de otra suerte fuera imposible aquella.

El poema héroi-cómico no existe en las literaturas orientales, acaso porque lo impidiera la severidad de su espíritu religioso.

En Grecia fué\* cultivado este género por *Hiponax*, de cuyas obras sólo han llegado á nosotros fragmentos insignificantes. El poema héroi-cómico más importante de la Grecia es una parodia de la *Iliada*, cuyo título es la *Bairacomiomaquia*, erróneamente atribuido á Homero, y que canta la guerra entre los ratones y las ranas. Tambien se atribuye á Homero otro poema denominado el *Margites*, que tampoco es obra suya. En Roma no existió este género.

En la Edad Media toma grande incremento este género, acaso por la importancia que adquiere la poesía popular, que tiende siempre á lo cómico, acaso tambien porque eran estos poemas un medio usado por las clases oprimidas para protestar contra las privilegiadas, burlándose de su ideal caballeresco. Entre los poemas héroi-cómicos de la Edad Media, el más importante es la *Novela del Zorro (Roman du Renart)*, en que es púesto en ridículo todo el ideal de la Edad Media. Es'e poema, que consta de 120.000 versos, apareció en el siglo XII, disputándose su origen Flandes, Alemania y Francia. En España cultivó este género el célebre *Juan Ruiz*, arcipreste de Hita.

A principios de la Edad Moderna, el poema héroi-cómico se consagra á ridiculizar el ideal caballeresco de la Edad Media, como lo revelan los poemas italianos: el *Morgante mayor*, de *Pulci* (1431-1470); el *Orlando enamorado*, de *Bojardo* (1434-1494), y el *Orlando enamorado*, de *Berni* (1490-1536). Más tarde se ridiculizaron otros ideales, como el pagano, que satiriza *Brachiolini* (1556-1646), en su *Burla de los dioses*, ó se parodiaron los poemas heróicos sin atacar un ideal determinado. Entre los poemas burlescos de los siglos XVII y XVIII pueden mencionarse: en Italia, el *Cubo robado*,



de *Tasoni* (1565-1635); el *Ricardito*, de *Forteguerra* (1674-1735); los *Animales parlantes*, de *Casti* (1721-1803), y otros de ménos importancia; en Inglaterra, el *Rizo robado*, de *Pope* (1688-1744); en Francia, el *Facistol*, de *Boileau* (1636-1711), y la *Doncella de Orleans*, poema obsceno y antipatriótico de *Voltaire*, en que trató de ridiculizar la heroica figura de Juana de Arco; en Alemania, el *Zorro*, de *Goethe* (1749-1832), reproduccion del famoso poema de la Edad-Media, y en España la *Gatomaquia*, de *Lope de Vega* (1562-1635), la *Mosquea* (guerra de las moscas y las hormigas), de *Villaviciosa* (1589-1658), y la *Perromaquia*, de *Nieto Molina*, poeta del siglo XVIII.

## 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.

En la literatura moderna ha aparecido un nuevo género épico tan singular como digno de atención, al cual suele darse el nombre de *Poesía épico-filosófico-social*. Difícil en extremo es formar el concepto y señalar los caracteres de este género, en el cual se mezclan elementos muy heterogéneos, y cuyo objetivo y esfera de acción distan mucho de estar suficientemente precisados.

Pudiera decirse que el objeto de este género es cantar la humanidad; pero no con relación á la historia, sino bajo un punto de vista filosófico. El gran problema del destino humano parece ser el que á esta poesía preocupa; el hombre colectivo, el objeto que la inspira. No es la narración de los hechos grandiosos de la historia humana, ni la exposición de los ideales religiosos y sociales, ni el análisis de la naturaleza del hombre, sino la concepción de la vida general de la humanidad, el planteamiento de los grandes problemas

del mundo moral, mediante una accion fantástica ó novelesca, más ó ménos extraordinaria, en ocasiones maravillosa y sobrenatural, y casi siempre alegórica. Es, en suma, una concepcion vastísima y multiforme, que rara vez se encierra en los límites de lo puramente épico.

Resístese género semejante á una definicion exacta, y lo único que cabe decir de él, es que puede considerarse como *expresion artistica de los problemas que encierran y las bellezas que ofrecen la naturaleza y el destino del hombre, personificados en una accion grandiosa y casi siempre fantástica*. Que esta definicion peca de incompleta, no lo negamos; pero la vaguedad é indeterminacion de lo definido no permite una precision mayor.

La Poesía épico-filosófico-social se considera comprendida en el género épico, porque es una concepcion objetiva, porque se inspira en la objetividad de la vida humana colectiva, considerada en lo que tiene de permanente y con abstraccion de la historia. Pero si es épica por su inspiracion y finalidad, no lo es siempre por sus formas, pues no pocas veces se observan en ella elementos líricos, y suele adoptar las formas propias de la Poesía dramática.

Nacido este género en una época que tiende á confundirlos todos, á concluir con todo exclusivismo en el Arte, á menospreciar los principios y cánones tradicionales, establecidos por los preceptistas,—hace alarde de una libertad sin límites en sus procedimientos, y se cuida muy poco de mantenerse estrictamente dentro de las formas de lo épico. La personalidad del poeta, constantemente oscurecida en los restantes géneros épicos, aparece en éste con frecuencia, dando á veces un carácter, no sólo lírico, sino humorístico, á la composicion. Casi ninguno de los preceptos señalados en todos los tiempos al género épico, se cumplen por los que á éste se dedican, y tanto en las formas expositivas del poema, como en las expresivas, tanto en el plan como en el lenguaje y la versificacion, hacen aquellos ostentoso alarde de no someterse á otra ley que su capricho. Por esta razon, suelen los preceptistas negarse á reconocer la legitimidad de este género, ó se obstinan en sujetarle á los cánones antiguos;

cosas todas muy fuera de razon, á nuestro juicio, pues todo género poético es legítimo cuando es bello, y los preceptos artísticos distan mucho de ser tan inmutables é inflexibles que no puedan ser modificados por la accion incesante del progreso.

Lo que sucede es que, por virtud de las tendencias antes indicadas, la Épica de hoy no puede ser la misma de ayer; y así como la Tragedia antigua ha pasado para no volver y se ha trasformado en el drama trágico moderno, así la Epopeya reviste hoy nuevas y peregrinas formas, no sospechadas por los preceptistas, pero no ménos legítimas por eso. Por tales razones, no nos creemos autorizados á negar el derecho de ciudadanía al género que nos ocupa, y juzgamos de todo punto imprescindible reconocer su legitimidad y colocarle en el lugar que le corresponde, á saber: dentro de la Poesía épica, de la cual es indudablemente una manifestacion ó variedad (1).

Determinar los caractéres y señalar las condiciones de este género es punto ménos que imposible, por la singular mezcla de elementos heterogéneos que ofrece y la extraordinaria diversidad de formas que adopta. Con efecto; suelen estos poemas ser puramente épicos, á veces poseen elementos líricos, y á veces tambien mezclan los épicos con los dramáticos, y áun estos con los líricos.

En ocasiones, son poemas narrativos, en otras adoptan la forma dramática, no pocas veces mezclan ambas formas, y es frecuente que ofrezcan á cada paso exposiciones líricas del pensamiento del poeta. En algunos, la forma dramática es de tal naturaleza, que pueden representarse; en otros, aparecen observadas cuidadosamente las formas de lo épico;

---

(1) Pudiera sostenerse,—teniendo en cuenta las formas líricas y dramáticas que suelen ofrecer las composiciones del género que nos ocupa,—que debiera colocársele entre los géneros compuestos, considerándolo como épico-lírico-dramático; pero como el elemento lírico, aunque aparece en todos estos poemas, siempre es á título de digresion, como la forma dramática no es comun á todos, y oomo su carácter épico es evidente, hemos creido oportuno colocarlos dentro de la Poesía épica.

unos se asemejan al poema heróico, otros se confunden con la leyenda; y no faltan algunos que pudieran clasificarse entre los poemas épico-burlescos. En suma, es tal la confusion de elementos y formas que ofrecen, que la exposicion de sus condiciones es la más difícil de las empresas.

Pueden, sin embargo, señalarse algunos caractéres que, si no son comunes á todos estos poemas, al ménos son los que suelen presentar con mayor frecuencia.

Tales son *la intervencion del elemento subjetivo ó lirico y el carácter simbólico y alegórico*, que por regla general les distingue,

El elemento subjetivo rara vez falta en estos poemas. Aun en aquellos en que la personalidad del poeta desaparece, se observa que toda la concepcion del poema obedece á una inspiracion puramente subjetiva.

Esta poesia siempre es el resultado de un pensamiento individual; nunca el eco de un ideal colectivo, y por eso no es espontánea ni popular. Constantemente se advierte en ella el sello de una individualidad original y poderosa; siempre es fruto de una reflexion profunda ó de un vigoroso sentimiento del poeta, que en ella refleja su manera especial de concebir los grandes problemas de la vida humana. Por eso esta poesia es la hija legítima de una época como la nuestra, en que á la espontaneidad primitiva ha reemplazado un espíritu reflexivo, crítico y filosófico, que es causa de que el poeta, al inspirarse en la objetividad, vea en ella, no tanto un objeto digno de inspirados cánticos, como de atenta y madura reflexion; y en que, desvanecidos los antiguos ideales, á las inspiraciones unánimes y espontáneas del espíritu colectivo, ha substituido los aislados y reflexivos esfuerzos del espíritu individual.

No es posible otra cosa tampoco. Las muchedumbres nunca penetraron en las profundidades de la Filosofia, ni especularon sobre la naturaleza y destino del hombre. Su única filosofia fué la Religion, y el dogma teológico fué, por consiguiente, el objeto primero de sus cantos. En el hombre vieron lo puramente externo, los hechos heróicos que llevaba á cabo, y por eso cantaron las hazañas de la humani-

dad; pero no escudriñaron su naturaleza, ni trataron de resolver los árdulos problemas que en ésta se encerraban. Cuando llegó una época en que tales objetos no sólo despertaron la atención de los filósofos, sino que inspiraron á los poetas, la poesía que trató de penetrar en tales profundidades no pudo ser fruto del espíritu colectivo, sino del individual, y ofreció, por tanto, el carácter subjetivo que era consiguiente.

Por razón de su objeto y fin, la Poesía épico-filosófico-social es, en el fondo, didáctica; pero no se confunde, sin embargo, con la que lleva este nombre. Ciertamente es que por la trascendencia que entraña, por la gravedad de los problemas que plantea, por la alteza de las concepciones que desenvuelve, siempre hay en ella una profunda enseñanza filosófica ó moral; pero nunca subordina á su carácter filosófico su finalidad artística, siempre es una verdadera concepción estética.

A esto debe su carácter alegórico. Si no lo tuviera, se confundiría con los poemas didácticos en que se ha tratado de exponer la naturaleza humana (como el *Ensayo sobre el hombre*, de Pope); pero se libra de tal peligro, encarnando su pensamiento trascendental en una acción fantástica ó novelesca, que es en realidad una alegoría. Esta acción, que suele ser un símbolo de la vida ó del destino de la vida del hombre, y cuyos personajes suelen ser personificaciones de los aspectos distintos de la humana naturaleza, y aún de la humanidad entera, es la forma constante de los poemas pertenecientes á este género.

En estos poemas, la acción es en ocasiones grandiosa, extensísima y sobrenatural ó maravillosa; otras veces es novelesca y hasta humorística. El poeta no está ligado nunca por las trabas que el hecho histórico impone á los cultivadores de la Poesía heroica, ni por los límites que el dogma traza á los que se dedican á la religiosa; su libertad, por tanto, es extraordinaria, y su fantasía puede recorrer atrevidamente los espacios, penetrando en las más recónditas profundidades y remontándose á las más elevadas regiones.

No es, por tanto, este género,—como pudiera creerse por

razon de su carácter filosófico,—frio, abstracto ó falto de interés. Antes al contrario, pocos ofrecen campo tan vasto á la imaginacion del poeta; en pocos se pueden reunir mejor todos los elementos que pueden cooperar á la produccion de la belleza. Aúnanse en él fácilmente las grandiosas concepciones de la Poesía épico-religiosa con el interés palpitante y la animacion y vida de la heróica, y áun con el humor regocijado de la burlesca; y uniéndose á estos elementos en ocasiones la libertad de la inspiracion lírica y el movimiento que es propio de la forma dramática, pueden los poemas de este género ofrecer rico conjunto de bellezas y reunir en acabado compendio cuanto puede interesar y aleccionar á la inteligencia, conmover á la sensibilidad y deleitar á la imaginacion.

Enumerar las diferentes clases de composiciones que pueden comprenderse en este género, es tarea difícil, y más aún adoptar una base racional para su clasificacion. Dividirlos por razon de su asunto es imposible, porque con ser tan grande la variedad que en esto cabe, todos los asuntos que puede tratar esta poesía se reducen en puridad á uno solo: la naturaleza y destinos de la humanidad. Por tal motivo, no podemos hacer otra cosa que adoptar una clasificacion relativamente arbitraria, y dividir el género que nos ocupa en las siguientes clases de composiciones:

1.<sup>a</sup> *Poemas narrativos*, en que se refiere una série de sucesos ó se relatan los hechos de un personaje, representando en esta narracion, que casi siempre es alegórica, una faz de la naturaleza humana ó un problema filosófico ó social. La accion de estos poemas generalmente es fantástica, pero en ocasiones presenta todos los caracteres de la realidad y no traspasa los límites de lo posible. Algunos poemas de esta clase son humorísticos, esto es, ofrecen una mezcla de lo serio y de lo cómico, de la reflexion filosófica y de la ironía. Puede citarse como ejemplo de este género de composiciones el *Don Juan* de Byron.

2.<sup>a</sup> *Poemas dramáticos*, cuya forma es una accion dramática, que suele tener todas las condiciones necesarias para la representacion. Por lo demás, son semejantes en

todo á los anteriores. El *Fausto* de Goethe es un ejemplo de este género.

3.<sup>a</sup> *Poemas mixtos*, que presentan á la vez formas narrativas, dramáticas y líricas, como *El Diablo Mundo* de Espronceda.

Como antes hemos dicho, la Poesía épico-filosófico-social es creación exclusiva de los tiempos modernos, únicos en que podía aparecer, por las razones que dejamos expuestas. Difícil sería hallar en la antigüedad ni en la Edad Media ningún poema que se parezca á los que en este lugar examinamos.

Acaso por ser tan moderno, quizá también por las dificultades que ofrece, este género no es muy abundante en producciones; pero si éstas son escasas, en cambio son de mérito extraordinario, por regla general. Al frente de todas debe colocarse el *Fausto* de Goethe, poema dramático de vastas proporciones, fundado en una antigua y popular leyenda alemana, y en el cual se encierra un pensamiento trascendental y profundo, encarnado en una acción dramática y alegórica dividida en dos partes, llena de interés la primera, oscura y enigmática la segunda. Inferiores á esta creación admirable, pero de portentoso valor, sin embargo, son los restantes poemas de este género, entre los cuales pueden citarse el *Don Juan* de Lord Byron (1788-1824), *El Diablo Mundo* de Espronceda (1810-1842) y el *Ahasverus* de Quinet.

## LECCION XXXVIII.

Géneros épicos.—Poesía épico-naturalista ó descriptiva.—Su escasa importancia.—Su concepto.—Sus caracteres.—Principales cultivadores de este género.

Dios y el hombre han sido los objetos que más han inspirado á la Poesía épica; la naturaleza nunca ha sido tan preferida por ella. Y no porque carezca de belleza, ni porque esta no haya excitado el entusiasmo de los hombres, sido

porque generalmente la Poesía lírica, y no la épica, es la que ha acudido á inspirarse en las perfecciones del mundo material. La razon de este fenómeno es fácil de hallar, si se tiene en cuenta cuáles son las condiciones de la Epica. Género narrativo por excelencia, complácese ante todo en la accion, y gusta siempre de relatar hechos portentosos, hasta tal punto que cuando se inspira en la Religion, por regla general expone sus dogmas narrando los prodigios y milagros de la Divinidad. La descripcion es en ella siempre un elemento relativamente secundario, y versa sobre objetos que se presten á pinturas variadas y llenas de color (como los lugares celestes é infernales en la *Divina Comedia*); y no es maravilla, por tanto, que este género se ciña con dificultad á la descripcion, casi siempre fria y monótona, de los espectáculos de la naturaleza. Es de advertir, además, que las descripciones de tales objetos, sopena de ser prolijas y enojosas, han de encerrarse en términos muy breves, siendo muy difícil, por tanto, componer un poema descriptivo de regulares dimensiones; y por consiguiente, no debe parecer extraño que la *Poesía épico-naturalista*, tambien llamada *descriptiva*, esto es, *la expresion de la belleza de los objetos naturales por medio de la palabra ritmica*, sea el género ménos importante de todos los épicos.

No han de comprenderse en este género todos los poemas que tienen por objeto la naturaleza. Los que exponen las leyes que la rigen en forma de una concepcion metafísica, como el poema de Lucrecio, ó describen las faenas del campo, como los de Hesiodo y Virgilio, responden á un fin útil y pertenecen, por tanto, á la Poesía didáctica. Aquí nos referimos solamente á las composiciones que se limitan á describir y cantar las bellezas naturales.

Pero la naturaleza no puede ser cantada por el hombre sin que éste la sienta y ante ella se entusiasme. Por eso todo canto inspirado por la naturaleza ha de ser lírico, esto es, no ha de limitarse á describir friamente las bellezas de aquella, sino que ha de expresar los sentimientos, ora deliciosos, ora terribles, que su contemplacion produce en el ánimo. Prescindir el poeta de su propia persona enfrente de las bellezas



del mundo natural; ceñirse á una simple descripción; dejar de ser poeta para convertirse en pintor, es cosa por extremo difícil, y por tal razón son tan escasos los poemas épicos del género á que nos referimos.

El poeta tropieza en estas composiciones con graves dificultades, y tiene que apelar á todo género de recursos para salir airoso de su empresa. Si por ventura expone las leyes del mundo natural, al punto cae en la aridez que es propia de la Poesía didáctica; si se reduce á describir fenómenos astronómicos ó meteorológicos, paisajes, costumbres de los animales, etc., siempre está expuesto al peligro anterior ó á incurrir en la vulgaridad más prosáica; si acierta á describir con todas las galas de la más poética fantasía los cuadros de la naturaleza, difícilmente se libra de la monotomía, y nunca puede alardear de originalidad. ¿Y cómo sostener el interés en una larga série de descripciones? ¿Cómo dar la novedad necesaria á la descripción de objetos que siempre son los mismos?

De aquí que los cultivadores de este género tengan que apelar á la pintura de las labores campestres, de la vida del hombre con relación á la naturaleza, y describir los trances de la caza ó de la pesca, los encantos y peligros de la navegación, etc. (1), es decir, componer poemas, cuyo objeto no tanto es la naturaleza como el hombre en relación con ella; y aún así, difícilmente se libran de la monotomía, de la frialdad y de la afectación.

Trazar principios y reglas á que deba someterse este género de poemas, es tarea tan inútil como difícil, pues no hay ya quien lo cultive. Lo único que cabe decir en esta materia, es que el poeta debe bucar á toda costa la variedad en estas composiciones, diversificando en lo posible los asuntos, sirviéndose del contraste (pasando de una descripción risueña á otra terrible, por ejemplo), y animando los cuadros naturales que pinte con la presencia del hombre y la descripción de las victorias que éste alcanza sobre la naturaleza. Si-

---

(1) Cuando apela á estos recursos, la Poesía descriptiva se confunde con la Bucólica.

guiendo estos preceptos, procurando dar análoga variedad al lenguaje y la versificación, y cuidando de que el poema no peque de extenso, podrá el poeta librarse (aunque no sin trabajo), de las dificultades que este género ofrece; pero obrará con mayor acierto si renuncia á cultivarlo.

Apesar del amor que sentian los antiguos por la naturaleza, su instinto artístico les impidió dedicarse al género que nos ocupa. Unicamente en los tiempos modernos, y bajo la influencia de cierto sentimentalismo naturalista, que estuvo muy en boga en el siglo XVIII, apareciendo algunos poemas descriptivos, no faltos de mérito, por cierto. Antes de esta época, sólo conocemos *Las Selvas del año*, poema detestable del poeta español *Baltasar Gracian*, que vivió en el siglo XVII, y fué uno de los más apasionados adeptos de la escuela culterana.

Donde más se ha desarrollado el género que examinamos ha sido en Inglaterra y en Francia. En el primero de estos países, merece mencion especial el poema *Las Estaciones* de *Thomson* (1700-1748), uno de los más acabados modelos de este género, que cultivó más tarde la escuela llamada de los *Lakistas*. *Saint-Lambert* (1717-1801), y *Delille* (1738-1813) en Francia, cultivaron también la poesía épico-naturalista, que actualmente ha caído en el olvido más profundo.

## LECCION XXIX.

Géneros épicos.—Poemas menores.—Sus caracteres generales.—El cuento ó poema novelesco.—La leyenda.—La balada épica.—Otras manifestaciones de lo épico.

Bajo el nombre de *poemas menores*, reunimos aquí diferentes composiciones épicas, por lo regular de corta extensión, que por razones diversas no pueden incluirse en ninguno de los géneros épicos que hemos estudiado. Todos los preceptistas admiten la existencia de estos poemas; pero al

determinar cuántos y cuáles son, se advierten muchas diferencias en las opiniones de aquellos.

Las composiciones épicas comprendidas en este grupo ofrecen, por regla general, los siguientes caracteres:

1.º Su extension es corta, comparada con la que es propia de los grandes poemas incluidos en los géneros anteriores (1).

2.º Los hechos que narran no tienen la grandeza é importancia histórica y social de los que son objeto de los poemas heróicos, ni las concepciones religiosas, filosóficas y morales que desenvuelven suelen ser tan profundas y trascendentales, como las que se hallan en los poemas religiosos y filosóficos.

3.º Cuando son narrativas estas composiciones, los hechos que refieren suelen ser de pura invencion ó fundarse en tradiciones meramente locales.

4.º La mezcla de elementos y formas líricas y dramáticas es muy frecuente en este género de poemas.

5.º En todo lo que respecta á las formas expositivas y al estilo, lenguaje y versificación, domina en ellos, generalmente, la más amplia libertad.

6.º Par punto general, todos son producto de la poesía erudita y reflexiva, aunque á veces se inspiren en tradiciones y sentimientos populares.

No han de confundirse estos poemas con las manifestaciones fragmentarias de los géneros épicos que hemos analizado. Todos ellos son composiciones orgánicas y completas, cuya breve extension es debida á un grado menor de intensidad en la concepcion épica que los anima. Son más bien particularizaciones de la objetividad épica, detalles sueltos de la concepcion religiosa, heróica ó filosófica, aspectos parciales, trazos aislados de la realidad que á lo épico inspira, verdaderas epopeyas de lo pequeño, si es lícito decirlo.

Es de notar que cada uno de los géneros comprendidos

---

(1) Hay, sin embargo, excepciones á esta regla. En rigor, los poemas que aquí estudiamos, más son menores por su intensidad que por su extension.

bajo la dominacion de poemas menores, puede manifestarse en formas pertenecientes á todos los grandes géneros épicos, como asimismo que entre estos poemas hay algunos que difficilmente pueden clasificarse en ninguno de aquellos. Así, por ejemplo, hay leyendas religiosas, heróicas, burlescas, etc.

En extremo difícil es hacer una clasificacion exacta y completa de todos estos poemas, no siendo extraño, por tanto, que en este punto haya tan escasa conformidad de pareceres entre los críticos y preceptistas. Ninguna de las clasificaciones que hasta ahora se han hecho es irreprochable; pero en la necesidad de adoptar alguna, consideraremos comprendidos en el grupo que estudiamos: el *cuento* ó *poema novelesco*, la *leyenda* y la *balada épica*.

El *cuento* ó *poema novelesco* es, en realidad, una novela en verso. Su asunto es siempre un hecho ficticio, que con frecuencia encierra una leccion moral. En este género de poemas abundan los elementos dramáticos, y no pocas veces aparecen los líricos, siendo grande la libertad con que puede manejarlos el poeta. Estos poemas ofrecen gran variedad de asuntos, y, por consiguiente, son de muchas clases, habiéndolos puramente novelescos, filosóficos, fantásticos, mitológicos, festivos, etc. (1) Este género ha sido cultivado en casi todas las literaturas, y con especialidad en la época moderna. En las literaturas orientales es abundantísimo; en la Edad Media hay tambien producciones de este género, y en los tiempos modernos ha sido cultivado por poetas muy notables, pudiendo citarse, entre otros, *Byron*, *Moore* (1780-1832), *Southey* (1774-1849) en Inglaterra; *Wieland* (1733-1813), *Lessing* (1729-1781), *Heine* (1799-1856) en Alemania; *Alfredo de Musset* (1810-1857) y *Víctor Hugo* en Francia; *el Duque de Rivas* (1791-1865) y *Arolas* (1805-1849) en España.

La *leyenda* es muy parecida al cuento. La diferencia entre ambos géneros consiste en que la leyenda no refiere hechos imaginados por el poeta, sino que se inspira en tradi-

---

(1) En este género pueden comprenderse las composiciones llamadas por el Sr. Campoamor *pequeños poemas*.