

R. Miguel

APUNTES

DE

LITERATURA GENERAL.

M. HERNÁNDEZ
LIBRERO, -SALAMANCA.

347

2895
14-6

1839

4.347

LITERATURA GENERAL

R. 27.406

APUNTES

DE

LITERATURA GENERAL

POR

DON LUÍS RODRÍGUEZ MIGUEL

Catedrático numerario de la Universidad de Salamanca,
Archivero Bibliotecario y Anticuário, Revisor de Letra antigua
y moderna



SALAMANCA

IMPRESA DE FRANCISCO NÚÑEZ IZQUIERDO

Plazuela del Corriño, 28

1890

Es propiedad del autor

Al Ilustrísimo Señor

Don Marcelino Menéndez y Pelayo

*Humilde testimonio de admiración entusiasta á
su incomparable talento, prodigiosa erudición é in-
fatigable laboriosidad, de su afectísimo amigo*

Luis Rodríguez Miguel.

Salamanca 1.º de Mayo de 1890.

ADVERTENCIA



LOS apuntes que ofrecemos á nuestros alumnos no son un vano deseo de aumentar la serie de obras escritas sobre esta materia, obedecen á una necesidad impuesta por la exigencia cada día más creciente de la enseñanza, en armonía con el carácter de nuestra época. Hay que escribir libros que contengan lo más esencial y lo más nuevo, sin profundas, detenidas y largas investigaciones; no pecamos ahora por el exceso en lo que se trata y estudia, nuestra tendencia se dirige á ocuparse de las cuestiones más abstrusas y complicadas, en pocas páginas, dando abundante materia para la meditación, pero no meditando en el libro.

En consonancia, pues, con esa tendencia, nuestros apuntes, entendemos llenan la misión de tocar todas las cuestiones, sin omitir las más nuevas y complicadas, en forma la más breve á que se presta la materia.

Ciertamente, hubiera sido atrevimiento el publicar un libro de literatura general con las pretensiones y obligación que impone ese título; nuestra aspiración es más modesta, se limita á prestar ayuda á los alumnos para que saboreen y aprecien mejor la ciencia, crítica y abundancia de doctrina que hallarán en las obras de consulta citadas por nosotros en clase á cada paso. Si en algo diferimos de los autores citados, procuramos fundamentar nuestros argumentos con sólidas razones.

La bibliografía de los estudios de literatura general en nuestra patria y aun en el extranjero, es bien escasa; relativamente llama la atención el corto número de esta clase de libros que se publican, mucho más si se tiene en cuenta la *poligrafomania* que se ha apoderado de todos en el presente siglo. En nuestra patria, media docena de nombres pueden citarse, si bien es cierto que la escasa cantidad está compensada con mucho, por la calidad, pues los nombres de Lista, Gil y Zárate, Coll y Vehi, Milá y Fontanals, Canalejas, Revilla, Sánchez de Castro; y los que omitimos, bien á nuestro pesar temerosos de ofender su modestia, son lo bastante para acreditar que en España los estudios literarios han tenido, si bien pocos representantes, dignos de figurar al lado de Blair, L' Harpe, Marmontel, Hegel y los hermanos Schlegel, de cuyas teorías y doctrinas fueron discípulos imitadores ó apasionados.

Quien examinando nuestros apuntes piense, es-

tá aquí todo nuestro pensamiento sobre la materia, se equivoca de todo en todo. Tenemos una idea de la asignatura que de haberla expuesto cambiaría por completo su actual organismo, pero no considerándonos con fuerzas y crédito para ser innovadores, y teniendo que conformar nuestro trabajo al carácter que oficialmente reviste esta enseñanza, confiamos se ha de otorgar cierta indulgencia á nuestro modesto trabajo, el que por otra parte, aunque parezca pretencioso el consignarlo, no creemos contenga ninguna omisión de importancia, ni haya incurrido en heregía literaria en cuanto á la doctrina, antes por el contrario, juzgamos haber expuesto algo más de lo que generalmente se comprende en los tratados publicados hasta hoy, limitados á consignar el título y nombre del autor, haciendo nosotros, siempre que la importancia de la obra lo permite, su examen crítico apoyado en el juicio de los más ilustres críticos españoles y extranjeros. ¡Lástima que la afanosa preocupación de los gobiernos por las cuestiones de otra índole, y el pavor que impone siempre á los Ministros de Fomento las cuestiones de enseñanza, tengan reducidos á tan mezquinos límites estos estudios! Continuando así nuestros apuntes serán un libro demasiado extenso y se hará preciso repetir en la Facultad de Letras con alguna ampliación, los principios de retórica y literatura preceptiva de la segunda enseñanza; que no es posible otra cosa, sopena de consagrarse solo

á una parte insignificante de la asignatura, queriendo que en un curso de lección alterna, se cumpla lo que pide la denominación dada á esta enseñanza.

Fué nuestro primer pensamiento ampliar y modificar el programa haciendo un estudio al que con verdad pudiera aplicarse el título de literatura general, examinando determinadamente en cada género y especie literaria aquellos modelos de las literaturas que de lleno y á perfección cumplían con lo que la crítica y el buen gusto piden; creyendo que éste y no otro, debía ser el carácter de nuestra enseñanza. Tropezamos con tales inconvenientes; es tan heterogénea la naturaleza de los alumnos que concurren á nuestra cátedra, que aunque procuramos en el programa hacer distinción entre los alumnos del preparatorio de la facultad de derecho y los del primer grupo de la facultad de letras, no nos fué posible en años anteriores, llegar á una tercera parte del contenido de nuestro programa, haciéndonos desistir de nuestro propósito; hubimos de hacerlo también, con el pensamiento de añadir como apéndice, una antología de poetas y literatos más principales de las literaturas conocidas, dando la preferencia á las obras de aquellos que fueron traducidas é imitadas en nuestra pátria; quedando reducido el pensamiento, por el sentimiento que nos causaba su completo abandono, á las ilustraciones y notas en las que toda persona erudita notará no pocos vacíos.

Muchas, muchísimas, son las imperfecciones de nuestro trabajo, entre las que se cuentan el número considerable de erratas, hijas de las especialísimas circunstancias de su impresión, si bién es cierto que destinados estos apuntes á ser no más que un guía del camino que hemos de trazar en clase, allí tendrán lugar de viva voz su enmienda las erratas.

Si, como es de esperar, aunque trascurre mucho tiempo ya con esta esperanza, una nueva organización de la Facultad de Letras, modifica el régimen de sus enseñanzas, entonces tendrán el lugar que merecen los estudios literarios, y sólo en ese caso, si nuestras fuerzas alcanzan para tanto, desarrollaremos por completo nuestro pensamiento.

Salamanca, Mayo 1890.



ÍNDICE

<u>Lecciones</u>	<u>Páginas</u>
1 Preliminares.	1
2 Preceptiva Literaria.	6
3 Formas del Lenguaje.	9
4 Obras Literarias.	16
5 De la Poesía en General.	22
6 Elementos de la Poesía.	29
7 Forma externa de la Poesía.	33
8 La Versificación Castellana.	37
9 Poesía Lírica.	41
10 La Oda.	45
11 El Himno y la Canción.	52
12 La Elegía.	53
13 Composiciones Líricas acompañadas de la Música.	57
14 Pequeños Poemas Líricos.	62
15 Balada, Dolora, Epitalamio, etc.	65
16 Poesía Didáctica.	70
17 La Fábula.	76
18 Poesía Épica.	80
19 Acción Épica y sus cualidades	83
20 Del interés de la acción Épica.	90
21 Las grandes epopeyas de la Literatura Universal.	95
22 Epopeyas Clásicas.	101
23 Epopeyas Cristianas.	108
24 Poemas Épico-Heróico-Históricos.	113

<u>Lecciones</u>	<u>Páginas</u>
25 Poemas Épico-Caballerescos.	121
26 Poesía Épico-Religiosa.	127
27 Poema Épico-Social y Filosófico.	135
28 Poesía Épico-Cómica.	141
29 Poesía Épico-Didáctica.	149
30 Poema Descriptivo.	157
31 Poesía Bucólica.	163
32 Poesía Dramática.	169
33 Poesía Dramática.—El Asunto.	176
34 Origen Filosófico é Histórico de la Poesía Dramática.	187
35 La Acción Dramática.	198
36 Integridad de la Acción Dramática.	206
37 Plan del Drama.	213
38 Tragedia.	221
39 La Comedia.	222
40 El Drama.	243
41 Composiciones Fragmentarias de la Poesía Dramática.	250
42 La Poesía Dramática en combinación con las Bellas Artes.	257
43 Composiciones llamadas vulgarmente en prosa.	267
44 Composiciones Didácticas.—La Historia.	281
45 Obras Doctrinales.	296
46 La Oratoria.	303
47 El contenido y forma del Discurso.	311
48 El Orador.	319
49 Oratoria Política ó Parlamentaria.	327
50 Oratoria Forense.	333
51 Oratoria Sagrada.	342
52 Oratoria Académica y el Periódico.	350
Ilustraciones y Notas.	357



APUNTES
DE
LITERATURA GENERAL

LECCIÓN PRIMERA

PRELIMINARES



El singular privilegio de que el hombre está dotado, expresando al exterior lo que siente, lo que conoce y lo que quiere, implica el constante afán con que ha buscado los medios de traducir mejor y comunicar á sus semejantes, esos sentimientos, ideas y voliciones; de tal modo, que la historia de la palabra hablada, dista en su origen muy poco de la aparición de la palabra escrita; y tanto ansió el hombre esta perpetuidad, se complace de tal manera en ella, que ha corrido ansioso, desde la pintura de los objetos, hasta la im-

prenta, que por sus medios de perfección y desarrollo, satisface de lleno ese deseo de perpetuar las ideas en lo futuro.

Va unida á la consecución de un fin, la aspiración á lo mejor; y si el hombre se mostró incansable en hallar medios de perpetuar y transmitir la palabra, no lo ha sido menos en perfeccionar lo expresado, dando origen á la construcción artística del pensamiento; de modo, que no el pensamiento en sí, ni lo sentido, ni lo apetecido, en acto ó en potencia, es objeto del estudio del hombre, aspirando á conocer más y con mayor facilidad, sentir mejor, obrar determinadamente, con dirección al bién, si que también fué objeto constante de sus deseos, el que las ideas, los sentimientos y los actos de su vida, se traduzcan al exterior, en forma adecuada y perfecta. Pasó el pensamiento humano por cuatro aspectos, fundamento de todo el organismo literario: posesión de la palabra (origen del lenguaje); perpetuidad del mismo (escritura); medios empleados para dar perfección á lo expresado en fondo y forma (belleza artística, obras literarias); y por último, corroborando con la experiencia, con los hechos, la eficacia de los medios empleados para la realización, en el orden del tiempo, de la belleza artística del pensamiento y del lenguaje (historia de la literatura).

Tal es el boceto de nuestra asignatura, que comprende lo más eminentemente humano, el pensamiento y la palabra, en ese enlace íntimo que tiene un objeto y fin, que los avalora.

De esta idea que dejamos apuntada de nuestra asignatura, proceden las acepciones diversas de la palabra literatura, que como término general y en absoluto, no indica por sí sola un valor determinado. La etimología nos dice, que literatura viene de *littera*, *litteræ*, letra; significación vaga, que no acusa otra cosa que el elemento primordial del lenguaje escrito. Dando á esta misma significación mayor comprensión, por literatura se entendería todo escrito. Entienden otros por literatura, el conjunto de reglas y pre-

ceptos para escribir bien, no en el sentido formal, por que se confundiría con la gramática, sino en el completo y total de fondo y forma. Entienden muchos, y así se emplea también, la palabra literatura, en sentido genérico, todas las producciones de la inteligencia por medio de la palabra, en una raza, en una nación, región, pueblo ó idioma en una materia, en un tiempo determinado; y así suele decirse: literatura semítica; eslava; indogermánica; española; italiana; catalana; vasca; salmantina; matritense; castellana; jurídica; dramática; del imperio; del renacimiento; del siglo de oro; de la casa de Austria.

Dedúcese por lo expuesto, que solo en una idea convienen las diversas acepciones dadas á la palabra literatura, en la de ser expresión del pensamiento humano por medio de la palabra; más como quiera que en acepción tan amplia, caerían bajo el dominio de la literatura desde el simple anuncio de un establecimiento, hasta la obra de química y matemáticas, y aun los apuntes y notas del menestral y del hombre de negocios, preciso es restringir tan lata significación, atendiendo al valor de la palabra según sus fines, de tal modo, que si obedece solo á la necesidad de comunicar los pensamientos, las ideas, etc., sin otro fin que el de darlos á conocer, en ese caso, aunque se sirva de la palabra, no será, ni se llamará literaria, ni formará literatura, esa manera de exteriorizar por escrito ó de palabra nuestras ideas; pero si al expresar el pensamiento atendemos á la naturaleza de este, y tratamos de conformarla con su expresión, entonces será obra literaria, pudiendo definir la literatura, *la expresión bella del pensamiento humano en forma adecuada.*

La literatura comprende tres partes intimamente relacionadas, formando un todo orgánico, al que se denomina literatura, como se las denomina también á cada una de las partes.

Lo que corresponde al pensamiento, es la ciencia, por ser aquel base de una investigación, que tiene como fundamento el pensamiento mismo, principio cierto, evidente,

demostrable; más aquí el pensamiento le consideramos en relación con la totalidad del ser, es decir, en su belleza; y esta primera parte, se denomina *ciencia de la literatura*, generalmente conocida por Estética.

El pensamiento al expresarse, reviste formas que tienen valor propio, relacionado con la ciencia, cuya relación más ó menos perfecta, es hija del arte, por lo que la segunda parte de la literatura, es el *arte literario*, conocido con el nombre de *preceptiva literaria*.

La unión de lo permanente y mudable, ciencia y arte, constituye la obra artística, que vive en el tiempo, dándonos á conocer las diversas maneras como lo bello se manifiesta, y esto constituye la *historia de la literatura*, que á su vez puede ser considerada bajo tres aspectos: con relación únicamente al tiempo, *historia literaria*; con relación á los elementos que el examen crítico descubre en las obras de una época, de un género, etc., en cuyo caso se denomina *historia crítica* de la literatura; ó bien investigando las causas del desarrollo artístico, con relación al principio inmanente, la ciencia y su desenvolvimiento, para establecer leyes generales sobre la producción artística, y en ese caso, apellídase al estudio literario, con tal propósito emprendido, *filosofía de la literatura*.

Nunca es más oportuno que ahora, insistir en demostrar la importancia y utilidad de los estudios literarios, que si de la primera no es posible haya quien dude, no sucede lo mismo respecto á la utilidad, porque confundiendo el arte con lo que no lo es, tratan algunos de rebajar á la categoría de futilidad y pasatiempo el cultivo de la literatura, cuando se entiende en el sentido de expresión de la belleza por medio de la palabra.

Sin acudir á la historia, que nos demuestra cuán íntimamente unidas marchan la prosperidad de los pueblos con el cultivo literario, y cómo es signo de decadencia moral y material, la perversión en el gusto, y la falta de poetas literatos y obras de verdadera importancia, basta solo citar el hecho de que los pueblos salvajes carecen de literatura,

y apenas se civilizan, el primer elemento que nos lo indica, es la manifestación literaria, de la que ningún pueblo civilizado carece.

Con respecto á la utilidad, es lamentable el juicio que algunos hombres se forman, creyendo que no es cotizabile, ni tiene valor en el mercado la literatura, pues entienden, los que así piensan, que pierde lastimosamente el tiempo el que se dedica á estos estudios, que nada llevan, según ellos, á la profesión del abogado, del médico, del hombre de ciencia, del político, del militar, del industrial, y aun del mimado por la fortuna.

Refutando esta absurda opinión, sin entrar en detalles, bastará una sola consideración para demostrar la utilidad de los estudios literarios. La historia humana responde á una necesidad individual y social; todos los pueblos muestranse codiciosos de acrecentar el caudal de sus hechos, porque piensan, que la riqueza de experiencia que la historia atesora, es lección provechosa, que como el sol, alumbraba los días de la vida de las naciones. Si esto se dice, y tanta estima merece el hecho ¿qué importancia no debe concederse á la causa del hecho, al que le dá origen, al pensamiento humano, que se conoce y aquilata en la literatura? La solidaridad humana se funda, tanto en los actos, como en las ideas; saber cómo pensaron nuestros antepasados, cómo consideraron la vida, sus dolores, aspiraciones y alegrías, es de más valor que saber lo que hicieron. Finalmente, nadie puede sustraerse á la necesidad é influencia que en nosotros ejerce el deseo de aparecer cultos é instruidos expresándonos mejor y con más facilidad, y esto con nada se logra de manera tan fácil, que con el estudio de la literatura, en sus tres grandes ramas, de ciencia, arte é historia. (Véase ilustraciones y notas A.)





LECCIÓN SEGUNDA

PRECEPTIVA LITERARIA



RECISO es recordar que el arte no es más que uno (1), por ser su elemento esencial el mismo en todas sus manifestaciones, únicamente puede establecerse una distinción en las artes, bajo el punto de vista externo y formal. Esto sentado, existe un arte literario, como dijimos existía un arte llamado arquitectura, otro pintura, etc., etc., según el elemento ó materia formal, con la cual se nos revela bajo aquel aspecto la belleza, de donde se deduce, que el arte literario, constituyendo su esencia la belleza, tiene como forma la palabra, hablada ó escrita.

Dos aspectos tiene el arte literario, que es preciso distinguir como organismo didáctico, ó sea en el sentido que nos conduzca su conocimiento á la creación artística; y otro, cuando de la creación misma se trate, en cuyo caso será la realización de la belleza. Como organismo no es muy facil reducir á términos concretos el concepto del arte literario, aun más que por la dificultad de la materia, por la vague

(1) Véanse las *Nociones de Estética y Teoría de las Bellas Artes*.

dad y diverso sentido dado á los términos arte y literatura. Para nosotros deslindados y definidos ambos términos, el arte literario será: *el conjunto metódico de leyes y preceptos que la razón dicta, y el buen gusto exige, para expresar la belleza por medio de la palabra.*

Bajo cualquier punto de vista que se examine el arte literario ó literatura preceptiva, no es, ni puede ser otra cosa, que el concepto enunciado anteriormente; la experiencia y la razón, son los dos elementos en que se apoya la creación artística, expresión de la belleza por medio de la palabra. Que la belleza es objeto esencial del arte literario, no puede ponerse en duda, así como la palabra es su natural y genuino medio formal de expresión. La belleza y la palabra, son los dos elementos del arte literario, más la unión de relación y combinación entre ambas, lo que constituyen las obras literarias en sus diversos aspectos. De la belleza hemos tratado en la estética, y siendo conocida, toca en este lugar, ocuparnos de los otros dos elementos: la palabra y las obras literarias.

Al tratar de la palabra, y suponiendo que su concepto es ya conocido, pues con pequeña alteración no puede ser otro, haciendo sinónimos los vocablos, palabra y lenguaje, que la *expresión del pensamiento por medio de signos externos*; preciso es abordar otra cuestión, objeto constante de la preocupación de los filósofos, y tema de todos los estudios filológicos.

Formúlase en estos términos, la cuestión sobre el origen de la palabra ó del lenguaje: ¿es invención humana? Si lo fuera, ¿cuándo, y por qué medios, pudo el hombre llegar á tan feliz hallazgo?

Dos opiniones extremas dan solución al primer término, sosteniendo unos, que el lenguaje es conquista puramente humana, y otros que se debe á Dios. Los primeros tratan de buscar explicación á su tesis, dando solución á la pregunta de cuándo y cómo, pudo el hombre llegar al descubrimiento de la palabra, y dicen, que por el sucesivo perfeccionamiento (materialistas); y dictándole la razón, en un es-

tado relativamente civilizado, convirtiendo los signos naturales en medios generales de expresión, mediante ciertas relaciones, íntimas y naturales, del signo á la cosa significada (racionalistas).

Ambas opiniones tienen débiles fundamentos, que no son otros, que hipótesis más ó menos ingeniosas, destruidas por las sólidas razones, que suministra la experiencia, y las que la lógica naturalmente deduce.

El perfeccionamiento sucesivo de la materia, además de carecer de datos para su comprobación, en lo que á nuestro objeto se refiere, es teoría absurda, pues el hecho á que alude no es perfección material, sino de carácter psicológico-físico, ó de relación; dándose en el hombre á cada paso esa imperfección, que cesa con el ejercicio de la razón, como sucede en el niño, que nace sin otro lenguaje que el natural de los seres sensibles, convirtiéndolo en racional, cuando su entendimiento, nutrido de ideas, llega á traducir fielmente los estados anímicos. El sordo-mudo tiene ideas, expresa de mil modos sus estados psicológicos, y sin embargo, el medio material no responde, no está expedito, por consiguiente, el origen del lenguaje no procede, ni puede proceder, del perfeccionamiento de la materia.

Si los racionalistas se contentaran con afirmar, que á la razón se debe la perfección y desarrollo del lenguaje, quizá, con ciertas limitaciones, no habría inconveniente en admitir algunos de sus principios; pero decir que el hombre por su propio esfuerzo, llegó á convencerse de la necesidad del lenguaje, procediendo de lo compuesto á lo simple, cabe preguntar, ¿fué necesidad natural ó impuesta, la sentida por el hombre para aplicar su esfuerzo racional á la investigación del lenguaje? Si fué natural, no se debió á la razón, sino á la propia naturaleza del hombre, y si impuesta por las necesidades sociales, en este caso ¿quién fué el que las impuso?

No son soluciones satisfactorias las que, al problema sobre el origen del lenguaje, tratan de dar las escuelas materialistas y racionalistas; creemos, que dentro de la doctri-

na espiritualista, y más determinadamente en la escuela católica, se dan resueltos los problemas con entera satisfacción.

Es evidente que no hay efecto sin causa, y el problema del origen del lenguaje es efecto y no causa; habló el hombre, porque estaba conformado para hablar, porque psicológica y fisiológicamente, tenía medios para ello, y era necesidad de su naturaleza; si así no fuera, el niño por ser materia perfeccionada, hablaría aunque nadie le enseñara; el loco, por ser, según los racionalistas, el lenguaje producto de la razón, no podría hablar, cuando por el contrario, se ve, la idea de relación entre el pensamiento y el lenguaje subsisten, aunque la razón esté en estado anormal.


No quiere decir esto que, dada la facultad de hablar, Dios fuera pedagogo del hombre, nó, los libros santos nos dicen, que llamó Dios al primer hombre, y esto bastó para que, éste comprendiera estaba dotado de aquel privilegio incomparable. Así se explica que el hombre haya perfeccionado este don nativo, y que su estado social, inherente á su aparición sobre la tierra, fuera posible; confirmando esta opinión los estudios etnográficos y filológicos más recientes, que dan como evidente la unidad de la especie humana, y un origen común y primitivo á todos los idiomas.

Parecía lo natural, que siendo uno el origen del hombre, y también el del lenguaje, existiera un idioma universal, aspiración nobilísima y natural, en la que han derrochado esfuerzo y talento desde Leibniz, Wilkins, Maimieux, y en nuestros días, Schleyer, inventor de Volapük; sin contar que el pueblo romano, en sus aspiraciones á la monarquía universal, como después la tuvo también Napoleón, vieron casi realizadas sus ilusiones, hablándose el latín y el francés en gran parte de mundo conocido. ¿Puede desahuciarse, desde luego, la tentativa de que llegue un día en que sea uno el idioma de todos los hombres? Casi puede asegurarse que no existirá nunca un idioma universal; la causa de la diversidad de idiomas, más se funda en la manera especial de ser del hombre, que en causas debidas á el estado de civiliza-

ción, clima, costumbres, etc., etc., señaladas por la sociología; teniéndose en cuenta que el origen del lenguaje, que es uno, fundado en la naturaleza del hombre, y atributo de su modo de ser, es independiente de la diversidad formal de los idiomas, en la que influyen, como dejamos dicho, la ley de su naturaleza, conformada con la de lo bello, que pide la unidad dentro de la variedad.

El lenguaje no nació perfecto, ni había para qué, bastábale al hombre saber que tenía ese dón para ejercitarlo, primero en la satisfacción de sus más perentorias necesidades materiales y de sociabilidad, y á medida que su espíritu sintió las turbaciones del error, las angustias de las pasiones, y buscó un mundo mejor, en esa proporción, el lenguaje se convirtió de medio natural, en medio artístico; siendo más sencillos los idiomas primitivos, más ricos, complicados y amplificativos, los modernos: la historia del lenguaje, ha recorrido desde la expresión de la idea, elemento primordial, hasta la de los términos de la idea, sus relaciones y aspectos. (B)





LECCIÓN TERCERA

FORMAS DEL LENGUAJE



A palabra tiene como arte dos formas, sin que en su esencia se distingan en cuanto á la belleza se refiere, pero distintas en el medio material; estas son: la hablada y la escrita, ambas convienen en expresar el pensamiento, haciéndolo la palabra hablada por medio de sonidos articulados, y la escrita por signos, llamados vulgarmente letras.

Las leyes del lenguaje en general, comunes á la palabra hablada y á la escrita, constituyen las gramáticas, diferentes en los varios idiomas, en cuanto á lo accidental de la expresión del pensamiento, porque en lo esencial, hay una gramática común para todos los idiomas, que por establecer los principios que eternamente rigen al pensamiento con su medio natural de expresión, el lenguaje, se conoce con el nombre de *gramática general*.

Las gramáticas particulares, consideran el lenguaje bajo dos aspectos: en la totalidad de su expresión, dando á conocer las formas bajo las cuales el pensamiento se construye, morfología, vulgarmente sintaxis, y el elemento aislado del lenguaje, la palabra, que recibe el nombre de lexicología, más generalmente analogía. El estudio de estas dos partes de un idioma, la morfología y la lexicología, es

importantísimo, el arte literario no puede existir sin el perfecto conocimiento de la gramática general, y más determinadamente de la morfología y lexicología del idioma, al que se aplica el arte literario, porque, si bien, este, es independiente, en cuanto á lo particular del arte se refiere, no lo es desde el mismo momento que trata de conocer los modelos, que son admiración del artista y están preconizados por tales, de igual modo, que no existe arte pictórico, sin el conocimiento del dibujo, el manejo del color y los pinceles; arte músico, sin el de las notas, mecanismo y fuerza expresiva de los instrumentos.

Dejamos dicho que son dos los medios expresivos del pensamiento: palabra hablada y escrita; procuraremos establecer alguna de las diferencias que la separan y distinguen.

Pocos esfuerzos son necesarios para indicar que la palabra hablada nació con el hombre, por lo tanto, que es tan antigua como el mismo hombre, contando con ventajas y excelencias, que superan bajo cierto respecto, á la palabra escrita, porque no acude á otros elementos, sino á los que le son propios; que es más enérgica, persuasiva y eficaz que la escrita, pudiéndose sintetizar sus ventajas con esta fórmula: gana la palabra hablada en intensidad, lo que pierde en duración, ó lo que es lo mismo, sus efectos son más vivos y enérgicos, pero pasajeros, cuya verdad se consigna en un adagio antiguo, *verba volant, scripta autem, manet*, las palabras pasan, los escritos permanecen.

La palabra escrita, no es tan antigua como la hablada; obedece á una necesidad de nuestra naturaleza racional, aparece en un estado relativamente más perfecto; los monumentos escritos suponen una civilización más ó menos embrionaria; nació por consiguiente la escritura, cuando el hombre dió satisfacción á ese deseo vehemente de vivir en lo futuro consignando de algún modo los hechos que realizaba, considerados como dignos de perpetua memoria. Los movimientos de los astros, la naturaleza en sus distintas estaciones, una piedra, una ara, etc., etc., sirvió de

lenguaje escrito á los primeros hombres; considerándolos insuficientes, buscó otros medios más perfectos, hasta llegar á los hoy conocidos y generalizados.

Imposible es enumerar las ventajas que ha suministrado la escritura al género humano, pero muy especialmente á la civilización, de la que es factor único, sin el que puede decirse no existe aquella. El hombre vive, no solo en el mundo del presente, sino en el del pasado y del porvenir; y esta vida no la puede tener, sin los datos que le suministra la historia, la ciencia, la religión, las leyes, los monumentos escritos de todo género, que á su vez procura el hombre acrecentar, consignándolos en libros, para que se trasmitan á las generaciones venideras. Es cierto que la palabra escrita tiene muchos y muy temibles enemigos, contándose entre otros, el tiempo que con su acción destructora sobre las materias escriturarias, las hace desaparecer; la difícil interpretación de los signos, los trastornos, revoluciones y barbarie de los pueblos; más á pesar de todos estos inconvenientes, sin la escritura nada sabríamos de la India, de la Grecia, que si nos son desconocidos los elementos eufónicos de sus lenguas, podemos saborear las infinitas bellezas de sus obras maestras.

La escritura, que ha pasado por los períodos de las primitivas civilizaciones, fué su primer intento trasladar el objeto íntegro, ó sea, pintando aquello que querían perpetuar, escritura pictórica; este sistema, además de inmensas dificultades, exigía cierta habilidad técnica, no adsequible por igual á todos los hombres, tenía la inmensa desventaja de no expresar más que lo sensible, y solo, por muy remota relación, las cosas incorpóreas, como los apetitos, pasiones, etc., etc.; hubo de acudirse al signo convencional, medio natural, que vino después de la pintura, llamándose á este medio de dar perpetuidad al pensamiento, escritura *geroglífica*, que con grandes imperfecciones, sirvió ya para más dilatar el pensamiento en las regiones de lo futuro; pero, era preciso hallar una relación mas íntima entre el signo y la cosa significada; relación que halló de manera tan

admirable, la serie de signos, representación de las ideas, que combinándose entre sí, se prestan á las variedades inmensas que pueden revestir aquellas, con más, la de ser relativamente pequeño el número de estos signos y adquirir valor propio como notas eufónicas, capaces de reducirse á proporciones determinadas del tiempo; tales son las excelencias de la más perfecta forma de la palabra escrita, que se conoce con el nombre de escritura fonética.

Las materias escriturarias son tantas, cuantas la naturaleza presta al hombre; la arena primero y una rama de un árbol, sirvieron al hombre primitivo para consignar sus recuerdos, medio fútil y de poca vida, que perfeccionó más tarde en la edad de piedra, bronce y hierro, sirviéndose de estos metales para esculpir en las rocas, en planchas de metal, los pensamientos que deseaba transmitir; más tarde conoció la propiedad que algunos tejidos de los vegetales tienen para conservar las señales que la uña, y los colores de los frutos de los mismos árboles, dejan señalados en sus hojas y corteza, y se generalizó el uso del papiro, materia delicada, fragil y deleznable, muy generalizada en el Oriente y aun en Europa; se sustituyó más tarde por el pergamino, que á su vez cedió el puesto al papel, fabricado primero con hilo y hoy con materias varias. Entre estos medios, hay que enumerar las planchas de cera, los punzones, las plumas de diferentes aves y las tintas de púrpura, aurea, negro de humo y las metálicas que hoy se expenden.

La lenta y laboriosa industria, que era preciso interponer para llegar á multiplicar un escrito, hicieron se emplearan ingeniosísimos medios para lograrlo, debiéndose al catolicismo y á los monges de la edad media, el que poseamos hoy los ricos tesoros de las literaturas orientales y clásicas, empleando todos sus desvelos en nocturnas vigili-
lias para multiplicar los códices. Mas tarde, cuando pletórico el pensamiento humano, no hallaba medio para desarrollar su vida intelectual, suscitó Dios un hombre, al que no se alabará nunca lo bastante, que sufriendo miles de con-

trariedades, hizo aplicable á la escritura la lección constante que daba la naturaleza, perpetuando por la presión de un cuerpo más duro á otro más blando, la figura del primero; descubrimiento debido á Juan de Gutenberg, en 1440, propagado rápidamente por Europa y el mundo, que aunque parezca hiperbólico, ha hecho imposible la barbarie.

Claro es, que la imprenta, ni se descubrió con el propósito determinado que hoy tiene, ni fué en su principio otra cosa que medio facil de multiplicar los códices, antes encomendada esta tarea á los copiantes, pero, inventados los caracteres movibles, y dado gran desarrollo á esta industria, hemos llegado á la estereotipia, á las máquinas, y otros ingeniosísimos inventos, que multiplican de una manera pasmosa el escrito. El siglo xv, Gutenberg y los nombres Fust, Schoffer, Mentelin, Zell, los Aldos, Spira y Notaire, perfeccionadores, y propagadores del invento famoso, deben ser nombres conocidos y venerados por todo hombre civilizado, y muy particularmente por el artista literario, á cuyo arte ha prestado inmensos beneficios, siendo por decirlo así, la cúpula que ha coronado el grandioso edificio de la civilización humana. (C)





LECCIÓN CUARTA

OBRAS LITERARIAS



NIDOS el pensamiento y el lenguaje, constituyen la total expresión de la idea, pero no basta para recibir el nombre de literaria esa forma de exteriorizar lo que pensamos, sentimos y queremos, se hace precisa alguna condición, para que el pensamiento humano caiga dentro del dominio del arte, y se llame literaria la total forma de expresión; esta, es, según dejamos dicho, la belleza, que ha de informar por igual al fondo y forma, ó sea al pensamiento y al lenguaje; de aquí, que el concepto de las obras literarias sea: *la bella y ordenada serie de pensamientos dirigidos á un fin, y expresados en forma bella por medio de la palabra.* Veamos los fundamentos de este concepto de las obras literarias.

Decimos ordenada serie de pensamientos, porque uno solo, y varios, sin orden, aislados, no constituyen una obra; señalamos como condición que se dirijan á un fin, por ser indispensable en toda obra humana, el tender á un algo que para perfección, recreo ó utilidad absoluta ó relativa, sirva para llenar las aspiraciones y destino de la vida del hombre, individual y socialmente considerado. Pero el pen-

samiento necesita un medio externo que viva en el tiempo, y este, es la palabra, que no como signo natural del pensamiento ha de entrar en la obra literaria, sino como el medio más perfecto y bello de su expresión.

En el fin de las obras literarias, hay que señalar la distinción entre ellas, fundándose esta división en lo predominante, porque carácter exclusivo que las separe y distinga, no es posible señalar, siendo la razón concluyente, la de que teniendo todas por base la belleza, y medio común, su expresión por medio de la palabra, en el fin que se proponen, y no en otra cosa, será posible distinguir las.

Si paramos nuestra consideración en lo que el hombre se propone al exteriorizar su pensamiento, veremos que lo hace para dar á conocer las necesidades que siente, y en ese caso, por servirle el pensamiento y el lenguaje para los usos generales de la vida, queda dicho que no entra, cuando á tal propósito sirve, en el dominio de la literatura; más como el hombre tiene necesidades de otro género, los fines sociales le ligan con los demás hombres, con otra multitud de relaciones, de aquí, que puedan reducirse á tres los fines que el hombre se propone, y por consiguiente, á tres grandes grupos el de las obras literarias, que son; ó expresar lo bello; ó dirigir la voluntad hacia el bien, ó dar á conocer la belleza de la ciencia. Si lo primero, llámase á la obra *poética*, la belleza entra en ella como carácter predominante y fin exclusivo; si lo segundo, *morales*, por ser el bien, y la consecuencia, atraer la voluntad á su práctica, lo que las dá carácter y constituye su tendencia; y finalmente, científicas, cuando por la verdad enunciada en una forma bella, marca su aspiración. Claro está, según se desprende de lo dicho, que no son exclusivas estas divisiones, por ser á veces común á la obra poética, como á la moral y científica, el deleitar, atraer la voluntad al bien, é instruir, pero en la imposibilidad de hacer análisis más detenido del pensamiento, basta para lo que al arte literario se refiere, saber que lo predominante, es el carácter que sirve para su clasificación.

Error insigne sería, creer que con tal clasificación se comprendían todas las obras, que no basta á su imperfección la deficiencia señalada, si que también existen obras y trabajos llamados constantemente literarios, que por su especial contestura, por las nuevas tendencias que marcan, no es posible señalar su carácter predominante, y á estas obras, entre otras que podríamos señalar, tales como la novela y el periódico, llamaríamos sin inconveniente, *complexas*, por ser efectivamente complejo su carácter.

Quedan, por consiguiente, divididas las obras literarias en *poéticas, morales, didácticas y complexas*.

Las poéticas pueden expresar la belleza, bien con relación á nosotros, al mundo exterior ó á la acción humana, realizada en el tiempo, y en ese caso sus denominaciones son: *lirica, épica y dramática*; existiendo además, composiciones poéticas que llenan otros fines, dándolas cierta complejidad, de aquí que se añada á las especies dichas la poesía *didáctica* y la poesía *bucólica*. La moral comprende una sola especie que es la *oratoria*, y esta á su vez, subdividida en las tres especies: *religiosa, política y forense*, llamadas vulgarmente géneros oratorios.

Las didácticas comprenden dos especies: la *historia* y las obras *científicas*; y por último, las *complexas novela y periódico*.

En todas estas obras, no se manifiesta de igual modo el medio formal de que se valen; tienen dos aspectos distintos, que caracterizan más detenidamente la forma, de aquí la inconsecuencia de algunos preceptistas al dividir y clasificar las obras literarias, haciéndolo solo bajo su aspecto formal, estableciendo la única división de obras en prosa y obras en verso, siendo así que tienen caracteres más distintivos y esenciales; nosotros, establecida la distinción en lo que al fondo se refiere, consideramos compatible con ella la de la forma, y bajo este concepto admitimos también, dos formas en las obras literarias, en *verso y prosa*; denominándose así á las primeras, cuando el lenguaje está sujeto á las leyes del ritmo, y en prosa, cuando no tenga

otra limitación que las leyes generales propias de la construcción y armonía del lenguaje, en el respectivo idioma. Estas dos formas de la palabra, se excluyen mutuamente, aunque no con relación al fondo, porque este puede ser bello, moral ó didáctico, lo mismo en prosa que en verso.

En otro lugar dejamos dicho (1) lo que al artista en general se refiere, por lo que al tratar aquí del artista literario, repetiremos parte de lo indicado. Es y merece el nombre de artista, el que concibe, siente y expresa por medio de la palabra la belleza, formando parte de la categoría de los poetas y literatos, según se adapte al medio formal de expresión de la belleza.

Comunes son las cualidades y condiciones que deben reunir el poeta y el literato, si bien algunas, ha de poseerlas el primero, en grado superior.

Al hablar de cualidades del artista literario, preciso es advertir que no se dan aisladamente, ni brillará y llegará á la cumbre de la fama el que posea una y carezca de las demás, y, sobre todo, no se den en él, armoniosamente, llamándose entonces, si las reúne todas; *genio*.

El artista literario más que otro, ha de estar dotado de exquisita sensibilidad, el *corazón es el poeta*, han dicho varios pensadores; sensibilidad que ha de ser subjetiva, en cuanto sienta con intensidad y pureza, y objetiva para que fácilmente le impresione lo exterior. Su imaginación ha de ser rica, trasportándose con facilidad más allá de las condiciones de lo real. La memoria pronta y tenaz, le dará facilidad para la composición de sus obras, sin incurrir en contradicciones.

El poeta y el literato no pueden prescindir de la condición moral, cuya moralidad no debe ser la que se dá en llamar universal, contenida en los principios absolutos del bien social; es preciso que enamorado del bien, le propague y defienda en todo momento y ocasión; y cuanto más

(1) *Nociones de Estética.*

puras sean sus doctrinas, más altos y trascendentales sus propósitos, mejor habrá cumplido con la misión impuesta al que Dios dotó de tan singular privilegio, como es el genio y el talento.

El poeta y el literato deben reunir condiciones determinadas, propias de su arte, como son, el conocimiento del idioma de una manera sólida, para explotar sus riquezas; del arte literario, para no traspasar sus preceptos, y de los modelos que en su respectiva literatura estén preconizados por la crítica, sin que le sean extraños los de las demás literaturas antiguas y modernas, por contribuir á ensanchar la esfera de sus conocimientos, dándole facilidad para la producción artística. Ni un solo nombre se halla escrito en la historia literaria, que carezca en absoluto de estas cualidades y condiciones; los arrebatos del entusiasmo, la espontaneidad pura, alguna vez producirán lo bello, pero nunca la obra artística; ni alcanzará el nombre de poeta y literato, el que, además de poseer dotes naturales, no las cultiva y desarrolla, mediante el estudio y los conocimientos.

Siempre el público ejerció grandísima influencia en la literatura, envolviendo esta influencia una cuestión que tiene lugar, siempre que de la producción literaria se trata, á saber la de pensar cuál es mayor, si la que el público ejerce, ó la que á su vez el artista y la producción literaria, motivan en el público.

Por público se entiende todo aquel á quien se dirige la obra, y en este sentido, con relación á ciertas producciones literarias, es de dos clases: uno que se congrega y asiste á la audición de una obra, que pudiéramos llamar determinado, y otro general y universal, que le constituyen los hombres de la sociedad de que forma parte el poeta, la época en que vive, y los venideros de todos los tiempos y países. Para estas dos clases de público, tiene deberes el artista literario, que á su vez se convierten en derechos.

De la clase de público concreto ó determinado, puede decirse que es decisivo su fallo, la vida de una obra literaria depende de ese juicio, tal sucede con la poesía dramáti-

ca y la elocuencia; el autor de esta clase de producciones ha de tener muy en cuenta, la clase de público, adaptarse á su manera de ser, sin que pacte con bajeza, adoptando sus defectos y falta de cultura, y mucho menos, ser cómplice en sus vicios; el poeta, como el literato, han de emplear su talento en colocarse de tal modo, que al dirigirse el público á su obra, siempre mire arriba, es decir, le considere en esfera superior, y por consiguiente, llevando su ánimo á lo mejor y más perfecto.

Las obras que cuentan con un público mayor, basta que cumplan, las obras y los artistas, con respecto á él, lo exigido á la producción artística, respecto á las condiciones estéticas, y á lo general humano, dentro de las leyes históricas, morales y sociales.

El artista literario que se hace superior á su época, no debe arredrarle la censura apasionada de los hombres de su tiempo; demostrará su altura de genio y su grandeza de alma, si sabe sobreponerse á estas miserias, transijir con ellas, es insigne cobardía, impropia de los grandes talentos. Por esto, quizá, las épocas de decadencia literaria, son también de decadencia social y política, que atajan siempre esos hombres superiores que suscita la providencia, para que la humanidad no se hunda en el fango de sus miserias. (D)





LECCIÓN QUINTA

DE LA POESÍA EN GENERAL



PRECÍA lo natural, que siendo la poesía la manifestación del arte literario, de más valor artístico, su estudio se hiciera después de las obras, cuyo medio externo, por ser más sencillo y natural, envuelve menor número de dificultades, en otros términos, que siendo el hablar en verso forma más culta, las obras poéticas, debieran ocupar otro lugar, pero precisamente el arte literario aparece como tal en todas las literaturas, antes bajo la forma poética por excelencia, que bajo formas más sencillas y naturales.

Ni han estado, ni están conformes los preceptistas, en dar una fórmula única al concepto de la poesía; divergen sus opiniones, cuanto dista el concepto que tienen de la belleza y del arte, por eso desde Aristóteles, hasta los preceptistas de hoy en nuestra patria, difícil es aunar sus opiniones para concordar la idea, que de la poesía debemos formarnos.

Nosotros hemos dicho ya, al clasificar las obras literarias, el carácter que se asigna á las poéticas, y en su consecuencia, entrando como término la belleza, para formar el concepto de la poesía, que es aspecto individual de aquella,

debemos buscar la relación artística, entre el fondo, la belleza y la forma externa, que la caracteriza, y bajo esta base, la poesía no será otra cosa, que la *expresión de la belleza por medio de la palabra, en forma adecuada, sujeta á las leyes del ritmo*. No es una idea acabada y completa, cuyo concepto al ser aprendido por nuestra inteligencia, lleve tal luz y claridad á ella, que pueda distinguirse aun por las menos cultivadas; este defecto es común á todas las definiciones de la poesía, sin llevar ventaja á la nuestra, que desde luego concreta los términos, por ser estos ya de antemano conocidos; que la belleza es materia común de todas las bellas artes, y el medio formal, es el único que constituye sus especies. La poesía distingue precisamente de las demás artes en el empleo de la palabra, y de las otras manifestaciones del arte literario, en que siéndoles común la palabra, esta es en la poesía enriquecida con las galas de la armonía y del ritmo.

La única palabra empleada por nosotros, que exige alguna explicación, es la de *forma adecuada*, que decimos debe ser el medio de expresión de la belleza; con lo cual queremos dar á entender no tiene la poesía un molde único, y si la ley de armonía puede cumplirse bajo el variado aspecto de la riquísima multiplicidad de formas, éstas combinaciones métricas y el número de sílabas, han de tener también cierta adaptación con la naturaleza de lo bello que se intenta expresar.

Entendida así la poesía, no hay lugar á la lastimosa confusión entre belleza y poesía, que ha pasado del vulgo á los libros, y que no es posible confundir porque existe radical y completa diferencia entre ambas. La belleza es el fondo, la esencia de toda obra artística, cualquiera que sea su medio de expresión, y esta se caracteriza y distingue solo por el medio empleado; entre estos los hay más ó menos afines á la esencia y naturaleza de lo bello ó en formas más íntimamente unidas con la belleza, por relación de identidad natural, y entre todos los medios expresivos de lo bello, ninguno se identifica tanto, ni más se le aproxima que

la poesía, de aquí que el vulgo docto ó indocto emplee á veces, como sinónimos, los términos belleza y poesía, diciendo de un paisaje, "qué poético," en vez de decir, qué bello; de un cuadro histórico, de una sinfonía, de una acción, es común oír que están impregnados de poesía, cuando lo propio era decir, "de belleza."

¿Cuándo y cómo nació la poesía? Tan antiguo es este medio de expresar lo bello como el hombre; y mucho más que los otros empleados por las demás bellas artes, porque todos los elementos de la poesía los lleva el hombre consigo, sin tener que demandarlos á la naturaleza. Esta poesía primitiva, innata, si así pudiera llamarse, tarda bastante tiempo en convertirse en artística y reflexiva, por lo cual, en los comienzos de toda literatura, como en las más remotas, lo que el arte distingue y separa, formando agrupaciones distintas, aparece unido y confundido, de aquí que el progreso de la poesía, guarde relación estrecha con la naturaleza íntima del hombre, y la manera de ser de la sociedad en que vive; hecho que puede comprobarse observando que el elemento religioso, común al hombre y á toda la sociedad, aparece en todas las literaturas modificándose en el Oriente, por ejemplo, bajo la idea panteísta, y en Grecia por el antropomorfismo. Y guarda la poesía tan íntima unión con el progreso humano, que los períodos más florecientes en lo político y social, lo son también en la poesía, marcando, ésta, por la pobreza de inspiración y el mal gusto, las épocas de decadencia y empobrecimiento, sin que sea posible averiguar si este fenómeno reflejo, es debido á la literatura, ó á la influencia que los elementos sociales ejercen sobre ella. Los progresos de la poesía no ván como el progreso social por grados, preséntase á veces en obras perfectísimas y grandiosas, en períodos primitivos de las literaturas, pues, como sucede en la nuestra, aun bajo las toscas formas del poema del Cid, y de Gonzalo de Berceo, late en ellas una riqueza de espontaneidad y frescura de sentimiento, no igualada en épocas posteriores, en las que las formas externas son más artificiosas y perfectas.

La utilidad de la poesía, rózase hoy con una novísima cuestión sobre su porvenir, creyéndola, los que falsamente juzgan la poesía, cosa temporal é ilusoria, que desaparecerá como forma, y por consiguiente, que no presta, ni ha prestado, ningún género de utilidad, así en lo social, como artísticamente considerada. No hay para qué detenerse en esta cuestión, que no la rehuimos y tratamos en otro lugar, basta por ahora, que consignemos la afirmación de que la poesía tiene una utilidad material, si se quiere, y artística, superior á todas las demás bellas artes.

Si la belleza y la poesía son una misma cosa, en forma distinta, cuanto de la belleza se predique, otro tanto puede aplicarse á la poesía. La misión divina atribuida á los poetas, la importancia concedida en todos tiempos á estos artistas y á sus composiciones, demuestra que no fueron tenidos en poco en aquellas sociedades, que por todos conceptos se consideran como dechados de perfección. Fuera de la elocuencia, que contribuyó en todos tiempos á la conquista y destrucción de los imperios, la poesía ha tomado parte en cuantas grandes empresas realizaron los pueblos; ella mejor que la historia, nos trasmite los hechos con todo su colorido y energía, y, finalmente, en la vida privada, como en la social, no hay acto alguno al que no se asocie. La poesía, apartando nuestro espíritu de la grosera realidad, nos alienta para las grandes empresas, suaviza las pasiones, y es siempre signo de cultura y benignidad de costumbres; sin que valga achacar á la poesía los males de un idealismo exagerado, por que las exageraciones en cualquier sentido, siempre son defectos, y en este concepto, perjudiciales al individuo y á la sociedad.

Cuando se trata de estudiar el organismo de la poesía, todos los preceptistas llaman géneros á las manifestaciones poéticas, que más generalmente es posible distinguir en ella. Prescindiendo de la inexactitud del término *género*, aplicado á la poesía, por cuanto no se distinguen y excluyen absolutamente unas de otras, hay que convenir existen en la poesía tres manifestaciones, cuyo carácter más sa-

liente es fácil distinguir, y decimos carácter más saliente, porque en lo demás tienen tal unidad de vida, como unidad de origen, todas las composiciones poéticas, que realmente es muy difícil separar en absoluto.

El poeta se manifiesta unas veces más directamente; canta la belleza, que concebida por su espíritu, lleva constantemente un sello personal é íntimo, como si su alma fuera la única capaz de sentir y expresar aquellos sentimientos é ideas, y á esta manera de ser, llámase generalmente subjetividad, belleza subjetiva, y poesía subjetiva, á las composiciones con tales caracteres escritas, vulgarmente, *líricas*.

Los grandes hechos, lo que nos rodea, las aspiraciones colectivas, la belleza exterior, en una palabra, reflejándose en el espíritu del poeta, constituye otra manifestación, que por tener como base lo objetivo, llámase objetividad la manera de expresarlo, y poesía objetiva, á la que así produce obras poéticas, y más generalmente, *épica*. Aquí en realidad debiera terminar la clasificación; la lógica y el buen sentido nos dicen, que nosotros, con todo género de manifestaciones, y cuanto nos rodea, son lo único que es y puede ser, objeto de nuestro conocimiento é inspiración; metafísicamente hablando *yo*, y lo exterior á mí, el *no-yo*, son los elementos absolutos del conocimiento, de aquí que la poesía dramática, ha sido concebida por algunos preceptistas, como un compuesto de la lírica ó subjetiva, y de épica ú objetiva, llamándola mixta; error manifiesto, fácil de señalar, considerando que de ser cierto ese carácter mixto de la poesía dramática, su existencia la debería á la sola reunión de lo lírico y lo épico, y á lo más, si queremos conceder mucho, otorgando que llevara implícita esa unión alguna condición, y puede con toda seguridad afirmarse sin temor de ser desmentidos, que impóngase la condición que se quiera, la unión de lo lírico y lo épico, no será nunca poesía dramática, señalándose en ésta, como defectos, el predominio de cualquiera de los dos elementos.

El hombre, y lo que le rodea, lo que no es él, tiene en la vida un lazo de unión, una forma de existir, si se nos

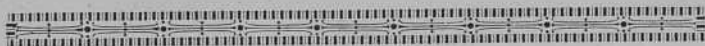
permite la frase, sintetizada en la sociología por la ley de existencia, en la que entran la actividad humana, por una parte, y el tiempo y el espacio por otra, ideas todas, que tienen vida propia, con origen común, según de donde proceden, y por consiguiente, expuestas á confundirse, sin un atento examen, aunque claro y distinto su carácter, para cuyo desempeño requiérense condiciones particulares; de aquí, que la poesía dramática, exprese la belleza de la acción humana, y como tal, participe, si no se expresa bien, de lo lírico y de lo épico, sin confundirse nunca, y sin que el poeta, épico y el lírico, sean respectivamente poetas dramáticos, antes al contrario, es excepción singularísima y privilegio otorgado á muy pocos, sobresalir por igual en las tres manifestaciones poéticas, siendo lo más frecuente, el que se excluyan las tres aptitudes.

En rigor, con las tres clases de poesía llamadas géneros, lírico, épico y dramático, está completo el cuadro de cuantas composiciones pueden aparecer en la historia de la poesía, más si recordamos que los tres géneros no lo son en realidad, ni se excluyen en absoluto, hay que convenir también, en la existencia de composiciones de un carácter tal, que siendo líricas ó épicas y aun dramáticas, aparecen con un sello ó distintivo que las separa de aquellas, y en este caso, se halla la poesía didáctica, la épico-didáctica y la bucólica, que han querido ciertos preceptistas llamar á sus especies, géneros compuestos, mixtos ó de transición, y que mejor que otra denominación, debieran recibir el nombre de complejas, colocándolas, al hacer el estudio individual de la poesía, en el lugar de mayor afinidad con el género ó clase, objeto de la investigación.

Cierto es, que no tiene utilidad alguna la cuestión largamente debatida en estos últimos tiempos por los preceptistas, acerca de la aparición de los géneros poéticos, aunque hay que convenir, que para su esclarecimiento, ha sido preciso acudir á otras, que dan por resultado la verdad evidente de la existencia absoluta de lo bello, así como la unidad del espíritu humano, que en el examen detenido de los

más primitivos monumentos de la poesía, como en las manifestaciones poéticas embrionarias de las literaturas modernas, en todo, se descubre lo bello, absorbiendo el espíritu humano, y éste, sin medios para desenvolverse, abarcando los géneros que más tarde distingue y separa el estudio crítico. Aspiración de la filosofía, y dogma de algunas escuelas filosóficas es el *conócete á tí mismo*, que parece dar á entender, no es fácil alcanzar este conocimiento sin esfuerzo y trabajo, por consiguiente, que lo propio é individual, con conocimiento reflejo, no es lo primero que ejercita el hombre, argumento que por extensión pudiera hacerse contra la aparición de la poesía lírica; pero no es más sólida la argumentación, que trata de sostener la opinión de que la épica, es la primera de las manifestaciones poéticas que aparece, porque á su vez puede argüirse, que para cantar la belleza objetiva, preciso es percibirla clara y distintamente, y esta percepción no debieron alcanzarla, respecto á la belleza, aquellas sociedades más atentas á la observación material, que á la racional, propia de la belleza, á no ser que se quiera convenir en el ejercicio espontáneo del espíritu respecto á lo bello, en cuyo caso se dá resuelta la cuestión, según nuestra manera de apreciarla; espontánea la poesía tiene un carácter complejo, el cual pierde á medida que desenvuelto el espíritu tienen su vida propia, las diferentes facultades, é históricamente en las literaturas modernas, se dá el mismo fenómeno, aunque sea preciso confesar, predomina en todas el elemento épico sobre el lírico, debido en nuestro concepto, á la manera especial de formarse y desarrollarse estas literaturas.

Por consecuencia de lo dicho, habida consideración á que el determinar el orden de precedencia en la aparición de los géneros poéticos, no altera ni modifica el organismo literario, seguiremos en nuestro estudio el orden siguiente: primero, la poesía subjetiva ó lírica; después, la épica; y por fin, la poesía dramática; estudiando la didáctica, la épico-didáctica y la bucólica, á continuación de aquellas, con las que tienen más puntos de contacto. (E)



LECCIÓN SEXTA

ELEMENTOS DE LA POESÍA



A poesía vive en el tiempo mediante la forma plástica, en la que se nos revela; estas formas, no son independientes de la esencia, y participan en más ó en menos, de las condiciones propias de lo esencial de la poesía. El análisis crítico de la obra poética, descubre en ella tres elementos, que son: el fondo, la forma, y una relación entre ambos, que caracteriza la existencia individual de la obra artística.

El fondo de la poesía, le constituyen como materia primera, la belleza encarnada en las ideas, sentimientos y voliciones del poeta, no como ser individual y aislado, sino como miembro de la gran familia humana, de quien son eco sus cantares; de modo, que no puede haber pensamiento poético, que no esté impregnado de belleza; en faltando este fondo, esta verdadera alma de la poesía, no existe la obra poética aunque se ostenten los medios externos que la caracterizan; será ropaje sin cuerpo, cuerpo sin vida.

Dios, el hombre, la naturaleza, las relaciones y manera de ser de todas estas ideas, en el mundo intelectual, moral y físico, es objeto de la poesía; y puede expresarlas el

poeta, no así como se quiera, de manera imperfecta ó embrionaria, sinó concreta, acabada, con el colorido, animación y vida, que les son propios; nada se escapa á su investigación, cuanto existe puede ser objeto de su entusiasmo, causa de su inspiración. Las demás artes, pueden sí, expresar estas mismas ideas, pero circunstanciadamente, con limitaciones que empequeñecen el arte; en la poesía, por el contrario, lo expresado, asimilase á la manera de expresarlo, sin que el tiempo y el espacio, sean obstáculo para dar vida á la idea; esta manera tan enérgica y viva de dar á conocer lo bello, tiene además, la ventaja de transmitirse sin perder nada de su pristina belleza, y si la ley inflexible del término y fin de todo lo que sale de la mente del hombre, se ceba en ella, haciendo desaparecer la obra individual, nuevos poetas darán vida nueva á la belleza; que la generación de lo bello, en la poesía, aseméjase mucho á lo infinito.

Por consiguiente, la poesía es el arte más personal que se conoce, el más verdaderamente humano, en él refléjanse mejor, y de una manera más directa, todas las aspiraciones de la vida, dándola á conocer como no pueden hacerlo las demás bellas artes; excediendo en valor representativo á la historia y á la ciencia, que ambas muestran lo concreto y determinado, en tanto que la poesía, dá á conocer lo interno y lo externo, lo permanente y lo mudable, con forma tan acabada y perfecta, que excita y mueve el corazón, aviva la inteligencia, y arrastra poderosamente la voluntad.

Poco importaría que los sabios descubriendo objetos y monumentos, desenterrando ciudades, trataran por todos estos vestigios, de darnos á conocer los pueblos á quienes pertenecen las razas que los poblaron, trabajo inútil, las conoceríamos imperfectamente, sino viniere en nuestro auxilio el conocimiento del idioma y de los monumentos literarios, en particular los poéticos. Las gigantescas y portentosas construcciones de la India, las pirámides de Egipto, los restos de Atenas, del Phartenon, y del Circo Máximo,

nada significarían, sin el riquísimo caudal artístico literario que poseemos de aquellos pueblos.

La poesía es un arte universal, por que no hay asunto que no pueda tratar; si ha podido circunscribirse el dominio de la escultura, de la arquitectura, de la pintura y de la música, es imposible circunscribir el suyo; mas no es por esto solo, por lo que la poesía es arte universal, es también por que aparece en todos los períodos de la historia literaria, en todos los pueblos, apenas se inicia en ellos la vida social, no necesitando para existir otros elementos de vida que la existencia social humana, por que la belleza impresa en el alma del poeta, tiene el mismo medio artístico, la palabra, que sirve también para la manifestación de la vida; y si existe el hombre y habla, existe la poesía; es, por consiguiente, de todos tiempos, de todos los países, y corresponde á todos los grados y estados de la cultura humana.

Si no se separan las dos ideas, belleza y poesía, distinguiéndose, cual ya lo hemos hecho, (1) todos los hombres merecerían el nombre de poetas; en la juventud, en la adversidad, como en la fortuna, hay momentos en los que todos, parece nos sentimos inspirados, en condiciones más apropiadas para expresar mejor lo que sentimos; el arte, sin embargo, no considera como poeta, que vale tanto como creador, más que aquellos que, dominando por igual la belleza y la forma, dan una vida permanente á su creación.

El poeta ha de reunir condiciones muy singulares, especiales, en armonía con lo singular y especial del arte que cultiva; imaginación, riqueza de fantasía, instrucción vastísima, pureza y nobleza de sentimientos, imprescindibles en el que verdaderamente reciba el nombre de poeta, nombre que va unido al de genio, por serlo, los que en este arte llegan á distinguirse. Decimos nobleza y pureza de sentimientos, que equivale á la rectitud moral, por que será hombre

(1) Lección 5ª

ingenioso, artista maravilloso de la forma, el que carezca de esa rectitud, pero no poeta. En la antigüedad, como hoy, la belleza implica un bien, y cubrirse con sus galas para el mal, no es otra cosa que histrionismo artístico.

No es posible desconocer las tendencias de los que combaten la idealidad poética, llevan en sí la idea de que la poesía nutrida ahora y siempre por el espiritualismo más ardiente, ha de cambiar sus rumbos, ó tiene señales de próxima muerte. Este positivismo exagerado, ha declarado la guerra á la poesía, la impone como condición, para ser compatible con él, inspirarse en la materia, y claro es que como la poesía no está en su terreno, cuando descende á ese campo, pierde todas sus cualidades, sus adversarios la declaran incompatible con las *nuevas ideas*. Importa poco al arte que llegue á existir una sociedad completamente materialista, si es que esto es posible; lo que conviene consignar es que el arte, y en particular la poesía, no pueden vivir de lo que solo es para ella un elemento de vida, lo material y externo; que no puede ser nunca cuerpo sin alma, y que una vez convencidos los poetas, cuando lo son en verdad, que van contra sí mismos, buscando la inspiración en lo que solo es lo formal, volverán sobre sí y aparecerá la verdadera poesía, tal como debe ser. Es crisis, y no muerte, lo que actualmente padece la poesía; crisis que no es nueva, y que la historia literaria nos detalla con todos sus caracteres, en períodos como el que actualmente atraviesa la sociedad. (F)



LECCIÓN SEPTIMA

FORMA EXTERNA DE LA POESÍA



A poesía como arte, ó manifestación individual de la belleza, tiene un medio formal de expresión, que necesariamente ha de reflejar y participar de lo bello; más como el arte literario es expresión de la belleza por medio de la palabra, preciso es distinguir en lo formal, lo que en general corresponde á toda obra literaria, de lo que singular y determinadamente, es peculiar de la poesía.

Corresponde en general á toda obra literaria, un lenguaje sujeto á formas bellas, con arreglo á las particulares maneras de hablar en los diversos idiomas, cuyo organismo, revestido de ciertos requisitos, es lenguaje apto para la obra literaria, recibe el nombre de prosa; llamándose verso, de *vertere*, volver, cuando además de las leyes generales de expresión, añade cierta medida ó proporción, que avalora el lenguaje, dándole sonoridad y riqueza, é identificándole con la belleza del pensamiento.

Trátase de explicar esta diferencia de condiciones, que rijen al lenguaje en la expresión de la belleza artístico-literaria, cuando de la poesía se trata, por la asociación íntima que existía entre la música y la poesía, no extinguida toda-

vía, aunque vivan independientes en lo general; comprobada esa unión entre la música y la poesía, por la historia. Esto, que es un hecho y verdad innegable, no resuelve la cuestión en el sentido estético y filosófico, que siempre ha de quedar la duda, del porqué de esa unión, que el tiempo no ha podido hacerla olvidar por completo, aunque ha conseguido vigorizar su existencia con independencia una de otra, algo más debe haber para que esa ley del ritmo subsista en la poesía, y lleve en sí gérmenes de lo bello, que se relacionan con el fondo de la composición.

Uno de los caracteres bajo los cuales se nos revela la belleza, es la armonía, que se halla en todo orden de seres, al tener como manifestación la poesía, forma sintética de la belleza de nuestra alma, elige para su expresión lo armónico, lo regular y rítmico, que se acomoda á la ley universal de todo lo existente. Compruébase esta tesis con los numerosos ejemplos, que los arrebatos del entusiasmo, de la pasión y de la tristeza, ofrecen en el lenguaje, que se eleva, deprime, se acelera ó retarda, haciendo más agudos, débiles y acompasados los sonidos, á medida que nuestro ánimo dá salida á esos sentimientos é ideas, que motivan el estado anímico. La poesía, lenguaje de la pasión y el entusiasmo, no podía menos de buscar un medio que, enriquecido con los tonos musicales, diera animación y vida á sus ideas, en proporción igual á la belleza que crea; no de otro modo podía explicarse, el que, en la métrica antigua, como en la moderna, ciertas combinaciones sean propias de determinados asuntos, de igual manera que no habla en el mismo tono, el hombre encolerizado, que el pacífico, ni se expresan de igual modo, las lágrimas y la risa.

Un corolario se deduce de lo anteriormente dicho: la poesía tiene un lenguaje propio, puesto en duda por algunos, llegando á sostener que ese lenguaje medido, sujeto á las leyes armónicas del ritmo, no es inherente á la poesía; opinión que tuvo como partidarios á hombres tan ilustres como el filósofo inglés Bacon, al poeta Milton, y hoy, resucitando sus opiniones, quieren sostener críticos espa-


ñoses y extranjeros, muy respetables siempre, aunque pueden calificarse de utópicas, que utópico sería á título de galardón otorgado á la poesía, considerándola como arte universal, único argumento de fuerza en que se apoyan, y negarla lo que se concede y otorga á las demás bellas artes; que esa universalidad alcance á lo expresado y á lo que se puede expresar, es muy exacto, pero no al medio de expresión, que por serlo, ha de participar en algo de la belleza, y siendo la poesía arte universal, según quieren, nada mejor que el verso, será su forma, pues se funda en la ley rítmica de la armonía, que es á su vez norma universal de los seres. La prueba concluyente de la necesidad del verso, como lenguaje de la poesía, nos la suministra su *universalidad* y su *antigüedad*.

Toda literatura que tenga manifestaciones poéticas, y las tienen todas, tiene forma rítmica, fundada en diversas leyes, pero rítmica al fin; distinta en sus proporciones y distribución, del lenguaje empleado para otras manifestaciones literarias, y sin acudir al *quo omnium..... vere necesse est*, podemos con dato tan terminante asegurar, que el empleo del verso es universal, corroborando esta idea su antigüedad, que se refiere siempre á las primeras manifestaciones y en los más remotos tiempos, indicando, que no es pacto convencional, transmitido por la costumbre ni impuesto por la despótica ley de los preceptistas, sino consecuencia de una ley natural, hija de la esencia de la belleza que expresa la poesía. En verso están las teogonías de los pueblos orientales, los más elementales principios de las ciencias y de las artes, y hasta las leyes, los oráculos de las sibilas, en Grecia y Roma, se escribieron en verso, aun hoy la popularización de ciertas cosas, se debe á esa forma, que es, y será siempre, necesidad de lo bello.

Imposible ha sido hasta nuestros días, determinar el valor rítmico de las lenguas antiguas, y por consiguiente, no se podía conocer otra cosa que lo púramente mecánico de su versificación; los estudios de filología tan brillantemente emprendidos y perfeccionados por Herder, Hervas,

G. Humbolt, Shlegel, Bopp, Diez, Grimm, Burnouf y otros, que dedicándose al estudio comparado de las lenguas, han llegado á determinar el valor rítmico de los sistemas de versificación, tan aproximadamente, como pudiera hacerse con una partitura de música, compuesta para instrumentos que ya no existieran, y se sustituyeran con otros que en algo se les asemejasen; de tan fatigosa labor, ha venido ha deducirse un principio comun, cual es el de ritmo, privativo de todos los idiomas, cualquiera que sea su familia; este ritmo de tiempo, era propio de los idiomas indicos, del sanskrit, principalmente, que pasa despues á los idiomas griego y latino, con pequenísimas alteraciones. Sin que deje de aparecer el ritmo, hay otros sistemas, como el *paralelismo* hebreo, suspensión del sentido de la frase que depende del desarrollo del pensamiento, cuya forma musical, algo debía dar á entender que se relacionaba muy directamente con las ideas; así como la *aliteración*, cuya parte rítmica se apoyaba en la similitud de valor fonético de las letras con que se comenzaba un periodo. En resumen, que la versificación antigua se fundaba en una serie de compases llamados pies métricos, ó sea grupos de sílabas, que distinguían unas de otras por su número, y por el tiempo que se tardaba en pronunciar cada una de ellas.

Perdido el ritmo musical en las lenguas novo latinas, se sustituyó por tres elementos, que dan nuevo aspecto á la versificación en las literaturas modernas; son estos elementos: el número de sílabas, la colocación de los acentos, y la rima, con los cuales, según la riqueza de armonía y elementos de que el idioma dispone, se forman multitud de combinaciones desde cuatro sílabas hasta once, y si bien pueden llegar hasta catorce, no constituyen, los que pasan de once, nueva combinación. (G)



LECCION OCTAVA

LA VERSIFICACIÓN CASTELLANA



A lengua castellana, rica y armoniosa, colocada en segundo lugar de las europeas por la riqueza de sus elementos musicales, participa de las leyes que son comunes á todas las modernas, en lo que se refiere á la versificación; son por consiguiente, también, sus elementos el número de sílabas, la colocación de los acentos y la rima.

La parte mecánica de las sílabas, como estas se cuentan, el valor que para contarlas tienen los diptongos, como se disuelven por la diéresis, el uso de la sinalefa, el de los acentos, palabras en que tienen lugar, según el número de sílabas, etc., etc., pertenece á un tratado de arte métrico castellano y no tiene aquí su lugar propio.

La rima, elemento tan indispensable en la versificación moderna, es la *igualdad ó semejanza en la terminación de las palabras*, esta igualdad tiene dos aspectos, que son á su vez causa de disputas entre filólogos y poetas. Es indudable que la armonía presta vida y es característica de la belleza, y en tal sentido, la rima es algo que vive en la misma naturaleza de la poesía; entendida así la rima, posible es que su origen sea tan antiguo y haya aparecido

en aquellos idiomas que, conformando la forma con el fondo, dotaron al lenguaje de esa igualdad de terminación, como se vé en algunas poesías de los hebreos, y en monumentos literarios tomados del latín, lo mismo de la decadencia que de los tiempos primitivos.

Cuando apartándose del origen estético se quiere hallar el histórico, las opiniones son diversas, creyendo unos que la rima se debe á el pueblo hebreo, otros que á los autores de la baja latinidad, principalmente eclesiásticos, muchos, que la rima es originaria de los árabes; cualquiera que sea su origen, lo evidente es que se halla en todos los idiomas modernos, y que en la literatura castellana juega un papel importantísimo, en particular la que se llama imperfecta ó asonante, que presta tan singular colorido al romance castellano.

Hemos hecho notar, que las formas métricas tienen una estrecha unión con la naturaleza del asunto, y un ligerísimo examen nos lo demostrará palpablemente. Los pareados concretando el pensamiento á forma tan limitada, son impropios de composiciones de alguna extensión; el terceto, más amplio, prestase para cortar la frase, tratar asuntos de índole diversa, en forma concreta ó sentenciosa y así le vemos usado en las epístolas, sátiras y algunas elegías. El cuarteto, la quintilla, las redondillas, son formas métricas propias de composiciones ligeras, jocosas á narrativas; las demás formas métricas, como la silva, el octosílabo asonantado, el romance endecasílabo, la octava real y el soneto, tienen asuntos determinados á los que se adaptan y están consagrados á composiciones especiales, como sucede también con el verso blanco, suelto ó libre.

En el parnaso castellano, casi puede marcarse la época de aparición de estas formas métricas, muy en relación con el desenvolvimiento poético. En el siglo XII, época en la que aparecen los primeros monumentos poéticos, la versificación es desigual y la rima uniforme; en el XIII, la lengua gana en giros propios: y los versos de cuatro en cuatro, de catorce sílabas, tienen más variedad en la rima, forma métrica

que se denomina cuaderna vía ó versos alejandrinos. Mayor desenvolvimiento poético, manifestado en asuntos líricos con la influencia provenzal, dan entrada á los versos de ocho y doce sílabas, hasta que desterrados los versos alejandrinos en el siglo xvi, se introducen las formas italianadas, dando vida á la inspiración lírica y épica, usándose el terceto, el soneto, la octava real y el verso suelto, sirviendo para el teatro el romance. En los siglos xvii, xviii y en el actual, es variadísima la forma métrica, empléanse desde los versos de cuatro sílabas hasta los de catorce, con multitud de combinaciones métricas.

La sumaria historia de las combinaciones, nos completará las ligerísimas nociones que nos proponemos dar sobre la versificación castellana.

El soneto usado constantemente en nuestro parnaso desde el siglo xvi, importado de Italia por Boscan y generalizado después por Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Arguijo, Herrera, Góngora, Lope de Vega y todos los poetas, y antes por el marqués de Santillana, adquirió carta de naturaleza desde aquella época en nuestra patria; préstase á toda clase de asuntos y de ellos ofrece abundantes y perfectos modelos la poesía castellana.

La lira (cinco versos, mezclados endecasílabos, y eptasílabos,) se debió á Garcilaso, que en su canción *á la Flor de Gnido* comienza con estas palabras: "Si de mi dulce lira,,"; fué la forma predilecta de la poesía lírica, particularmente en las odas; se ha usado mucho en los siglos xvii, xviii, y aun hoy, tiene muchos cultivadores.

La silva es combinación rica y armoniosa, propia para asuntos de cierta importancia, la forman estancias ó tiradas de versos de número indeterminado, mezclando el endecasílabo y el eptasílabo, al arbitrio del poeta, según su gusto y oído, dejando algunos versos libres; Herrera y Rioja, tienen escritas en silvas, muchas de sus mejores composiciones.

La octava real, compuesta de ocho versos endecasílabos, ha sido la combinación predilecta de nuestros poetas

para la poesía épica, se usó mucho en el siglo xvi, y continúa usándose en nuestros días.

El verso *suelto libre ó blanco* no tiene asonantes, ni consonantes, es decir, carece del adorno de la rima, lo que, perdonen sus partidarios, aumenta la dificultad en su composición, y no se presta para ciertos giros y asuntos; oído finísimo para poder apreciar las cadencias, cortes y cesuras, exige esta forma de versificación, y como dice Martínez de la Rosa, el menor defecto *aparece de relieve*.

Entre las combinaciones sencillas, ó de metros cortos, ocupa el primer lugar el romance, forma métrica que se dá también á una composición lírica. El romance, que es genuinamente español, indicándolo hasta el idioma, que así se denomina á la lengua castellana en sus orígenes, es la forma métrica de la poesía popular, vive en todas las épocas de nuestra historia literaria, y en él están escritas las joyas más preciadas de la poesía lírica y del arte dramático. Tres clases de romances se señalan en el parnaso castellano, el endecasílabo ó heróico, el octosílabo y la endecha ú eptasílabo, y de estas tres clases nacen las endechas reales, la rondilla, la seguidilla.

La décima llamada *espinela*, es genuinamente española, debida á Vicente Espinel, poeta del siglo xvi; por su corte epigramático y sus giros, préstase para los asuntos festivos, usada por nuestros dramáticos alguna vez en sus obras.

No se agota con tan imperfecta indicación, las combinaciones que hoy existen en nuestro parnaso, caprichosas muchas de ellas, otras que no han tenido la sanción de la crítica, y si de todas no podemos ocuparnos, si indicaremos que el romanticismo acreditó primero formas usadas por Espronceda y Becker, denominándose *rimas* á muchas de este último, de caprichosa y varia construcción, así como se llaman hoy *doloras* á unas composiciones tan variadas en su contestura externa, como difíciles de clasificar, por sus tendencias y caracter. (H)



LECCIÓN NUEVE

POESIA LIRICA



A importancia concedida á la poesía en general, halla su mejor argumento, cuando individualmente se estudian sus manifestaciones, entre las que tiene un lugar preferente, la poesía lírica.

Ocioso es repetir aquí lo dicho al indicar la cuestión sobre la precedencia histórica de la poesía lírica; ni aducir razones para justificar la preferencia que en nuestro estudio la concedemos, comenzando por ella el examen individual de las especies de poesía; consignaremos solo, que entre los géneros poéticos, la poesía lírica es la menos artificiosa, la más espontánea, y cuyo elemento trasciende é influye en todas las demás.

Difícil es hallar el origen histórico de la denominación de lírica, dada á esta clase de poesía, únicamente explicable, observando que, teniendo por fundamento la preceptiva moderna los trabajos de los griegos, aceptó sus denominaciones á veces muy en consonancia con el valor y significado de lo que se quería indicar; y como quiera que en Grecia se llamaban líricas á las composiciones que se

acompañaban con el instrumento llamado lira, destinadas por lo general para ser cantadas, se dió este nombre á todas aquellas que en las literaturas modernas, y aun en las clásicas, expresan sentimientos íntimos del alma, verdaderos cantos de sus pasiones y afectos.

De aquí que distinga á la poesía lírica como especial carácter, esta subjetividad, por ser la que nos dá á conocer el estado anímico del poeta, en presencia de cuanto le rodea, y dentro de las esferas, en las que puede girar su actividad.

Dado este carácter subjetivo, y teniendo en cuenta la definición de la poesía en general, fácil es formar un concepto lo más exacto posible de la poesía lírica, que en él han de entrar factores ya conocidos y estudiados, como son la belleza, fundamento del arte en general, la palabra, medio externo del arte literario, sujeta á las leyes del ritmo, y la subjetividad; de modo que podemos dar su concepto diciendo: que *la poesía lírica expresa la belleza subjetiva por medio de la palabra en forma adecuada, sujeta á las leyes del ritmo.*

Condiciones muy especiales ha de reunir el poema lírico, porque siendo expresión de la belleza subjetiva, abarca un mundo vastísimo, dentro del cual caben así los más elevados sentimientos, como las circunstancias más transitorias, y los hechos más triviales; por lo tanto, esta variedad inmensa, ha de tener siempre el sello personal de la subjetividad, cuyo sello, lleva impreso aun en aquellos asuntos en que el poeta aparece como espectador ó testigo; esta subjetividad, no es lo individual aislado, sino lo que es propio de los sentimientos é ideas humanas, perdiendo interés é importancia la poesía y los poetas, que circunscriben su inspiración á lo puramente personal, en el orden individual del tiempo. Ha de caracterizarla la unidad no material, como en la poesía didáctica, épica y dramática, sino la de fondo, que procede de la unidad del espíritu, descubriendo aun al través de ese desorden que aparece en algunas composiciones líricas, la unidad de sentimiento, la

situación anímica que domina al poeta, y aun la que motiva los arranques vigorosos de su arrebatada fantasía. El poema lírico tiene por necesidad que ser de corta extensión, si ha de transmitir con viveza y fuerza el sentimiento; repugna que sea tan extenso, que la atención y no la sensibilidad se empleen en contemplarlo. Finalmente, la delicadeza, la frescura, espontaneidad y gracia, que exige la poesía lírica, deben traducirse para poder ser apreciadas por el crítico, en el esmero, pureza de estilo, riqueza de imágenes, y en la pulcritud de la forma, que ha de correr parejas con el fondo

Corresponde á la cuasi infinita variedad de asuntos de la poesía lírica, igual riqueza en las formas, buscando la mayor variación de tonos y combinaciones, enriqueciéndolos con una fluida, elegante y variada versificación; en todas las literaturas aparece revestida con los más simples elementos de versificación, hasta llegar á las difíciles y variadas combinaciones métricas, adaptándose de tal manera esas formas métricas á el asunto, que el poeta no puede, aunque quiera, sin contrariar la naturaleza artística y musical del idioma, expresar en formas ligeras, asuntos grandiosos, ni estos en aquellas, lo que es fácil comprobar consultando las numerosas colecciones de nuestros poetas.

La variedad de asuntos, y la riqueza de formas de la poesía lírica, proceden de su carácter, que siendo la expresión de la vida del espíritu, presta á aquellos la infinitud de que está adornado, por esto la poesía lírica es universal, es decir, existe en todas las literaturas, cuya universalidad alcanza, no solo á su existencia en todas, sino también á su cultivo en todos los periodos y fases de las mismas, no dándose pueblo alguno que carezca de ella, ni periodo histórico en que no florezca; estando tan asegurado su porvenir, que si se eclipsa alguna vez el brillo de la poesía épica y dramática, la luz que ilumina al poeta para cantar sus impresiones y afectos, no se extingue, ni puede extinguirse jamás, interin no se desprenda de lo que es propio, de lo que le constituye.

Ninguna, por lo tanto como la poesía lírica, podrá servir para conocer las ideas y sentimientos que animaron una sociedad, ningún barómetro más seguro para medir mejor la altura intelectual de los pueblos; termómetro fidelísimo que nos marcará el calor de las pasiones, las alteraciones de la atmósfera pública, en orden al entusiasmo, etc , etc.; cuadro, en fin, en el que con figuras de cuerpo entero y vivísimos colores, se dá á conocer la vida de un pueblo, de una raza y de una edad. De aquí nace su valor, por que expresa lo más íntimo del hombre, y su importancia, por ser dato indispensable para complementar la historia, sin el que ésta queda reducida á un verdadero esqueleto de la humanidad.

Querer dar existencia independiente á los distintos aspectos, bajo los cuales puede el poeta expresar su estado anímico, sería un imposible; y la preceptiva literaria reduce por consiguiente, á un número relativamente pequeño el de las especies de poesía lírica, teniendo en cuenta que estas especies distan más ó menos de lo puramente lírico, á medida que en sus asuntos, interviene menos la personalidad del poeta; así que las colocamos en el orden de su mayor importancia lírica, ó sea de las más líricas á las menos líricas, en esta forma, puramente líricas: Oda, Himno, Canción y Elegía; destinadas al canto, y á ser acompañadas por la música: Cantata, Canzoneta, Serenata, Barcarola, Nocturno, Melodías, Pastorela, Villancico y Motete; y las menos líricas, llamadas también pequeños poemas: Letrilla, Madrigal, Balada, Epigrama, Epitalamio, Soneto y Romance. En estas composiciones están comprendidas todas las que la preceptiva admite como elementos artísticos, advirtiendo que el romance es exclusivamente español, de suma importancia artística é histórica en nuestra literatura. (I)





LECCIÓN DIEZ

LA ODA



SEÑALAMOS la oda entre todas las composiciones líricas como la primera, por hallarse en ella la genuina expresión del subjetivismo.

En realidad el nombre de oda nada añade á la denominación de lírica que se dá á todo el género, que oda viene del griego, cuyo significado es *canto*, y únicamente por ser el canto de un alma agitada por la pasión y el entusiasmo, es posible designar así, á todas aquellas composiciones en las que más particularmente aparecen todos y cada uno de los caracteres de la poesía lírica.

En Grecia se daba este nombre á las composiciones destinadas al canto, sin que se designara una especie en particular, antes por el contrario, se aplicaba también á otras de muy diversa índole que las designadas hoy con este nombre. Roma imitó las obras de los griegos llamadas cantos ú odas, y la perfección de las que escribió Horacio, cautivó á los poetas y preceptistas del renacimiento, pasando esta denominación á las modernas literaturas, apellidándose odas, á las composiciones líricas en las que brilla, al lado de la perfección y pulcritud de la forma, la mayor ri-

queza de imágenes y los arrebatados sentimientos de la pasión y el entusiasmo. La expresión de lo subjetivo en forma plástica, con viveza, energía y fuerza de sentimiento es lo que caracteriza á la oda con respecto al fondo; riqueza de imágenes y pulcritud y elevación en el lenguaje, lo que es propio de la forma.

Los variados aspectos que en lo humano reviste el sentimiento son inclasificables, no pueden reducirse á términos prefijados de antemano, haciendo imposible en el rigor científico, una enumeración exacta de las distintas clases de odas; mas como al fin todo lo humano tiene íntima unión con la esencia del espíritu, y este manifiéstase movido por ciertos sentimientos de manera más eficaz y enérgica; observando que entre los más vivos, no falta jamás la idea de lo divino y los efectos que ella produce en el hombre, que pugna de mil modos por exteriorizar esta idea y dar plasticidad á los sentimientos que con energía conmueven su alma; atendiendo también á que el espectáculo de los hechos, la hermosura de la naturaleza, las ideas del bien, el amor, los dulces afectos de la amistad, etc., etc., son ideas y sentimientos que con más frecuencia inspiran al poeta; en estos aspectos de la inspiración hay que buscar la clasificación artística de las odas, dándonos como términos el considerar las odas divididas en cuatro especies: *Sagradas*, *Heróicas*, *Morales* y *Anacreónticas*; admitidas por todos los preceptistas.

La oda sagrada, cuyo asunto como su nombre indica lo forman las ideas, sentimientos y afectos que en el alma excita la divinidad, los hechos de la religión, sus prácticas y dogmas, exige un alma destinada á morar en las regiones de lo sobrehumano, amor inmenso, entusiasmo templado por la grandeza y matizado con todos los tonos de los afectos más puros y tiernos, sin que falte en la oda sagrada todas las galas de la imaginación ni los primores del estilo y lenguaje. Lo indispensable para que la oda sagrada resulte una obra de arte, es convicciones profundas en el poeta, fé y fervor en las ideas, el excepticismo, la fé anónima

y mucho menos la incredulidad, no producirán jamás una obra de este género. Todos los pueblos de la tierra tienen cantos religiosos, la idea divina vive constantemente y es inseparable de las ideas de sociedad y civilización, existieron entre los indios, chinos, egipcios, asirios, persas, fenicios, griegos y romanos, ya profesaran el panteísmo ó el politeísmo; sus odas y cantos religiosos siempre inspirados y llenos de grandeza, con formas en lo general las más acabadas y perfectas de sus respectivos idiomas, no son los verdaderos modelos, para señalarlos, preciso es acudir á la idea deísta, al pueblo hebreo antes, y hoy al cristianismo y más particularmente al catolicismo.

Otra de las especies de la oda, es la heróica, menos grandiosa y sublime que la sagrada, sírvele de motivo á su inspiración los hechos admirables, trascendentales y beneficiosos, de tal modo, que la admiración del poeta, manifiéstase en la acentuación del hecho, en revestirle con vivísimos colores, con todos los encantos que su imaginación y fantasía se los presenta, buscando contrastes, haciendo vibrar en el corazón todos esos sentimientos que tanto conmueven al hombre, como son la independendencia, el amor de localidad, de raza, de familia, similitud de creencias y por decirlo de una vez, los grandes ideales de la humanidad en el orden histórico, intelectual, moral y social. Los afectos han de estar expresados con fuego y vehemencia, los hechos que motivan la inspiración han de tener importancia y trascendencia, siquiera sea local, el estilo debe ser como el lenguaje, elevado y escogido. Las odas heróicas de buena ley, dice un escritor de preceptiva, tienen una piedra de toque para conocer si son de buena factura artística, y es que exciten en nosotros las mismas ideas y sentimientos que el poeta quiso excitar; si permanecemos indiferentes, la oda no es buena.

La oda moral inspirada por la idea trascendental del cumplimiento de las leyes morales, es más sencilla, menos apasionada, tiene la dulzura y suavidad de esos afectos que la virtud y el bien inspiran en el corazón del hombre, al-

canzando un lugar eminente dentro de la esfera del arte, si el poeta á la pureza de doctrina sabe unir la perfección de la forma. No excluye esta sencillez y dulzura los vuelos de la fantasía ni los arrebatos del entusiasmo; la contraposición del bien con el mal, sin que directamente recaiga la censura sobre este último, le darán campo vastísimo para presentar cuadros llenos de verdad y colorido, pero de estas odas ha de desprenderse un calor que abrigue y conforte, no un fuego abrasador que sofoque el espíritu.

Anacreonte poeta griego, escribió una clase de odas ricas en galas de imaginación y avivadas por el entusiasmo de los placeres, y á estas composiciones generalizadas en todas las literaturas se les llama *odas anacreónticas*. Tienen por objeto cantar las alegrías que producen el placer, las riquezas, el amor, etc., caracterizó á las de Anacreonte cierto desenfreno y licencia que afortunadamente no pasó á sus imitadores.

En consonancia con la ligereza y á veces futilidad del asunto, es menos elevada y severa en su fondo y en su forma, admite los felicísimos rasgos de ingenio, consistiendo precisamente en esto, amén de la gracia, soltura y delicadeza, el mérito de esta composición.

Muchas páginas ocuparíamos señalando individualmente los modelos de cada especie; enumeraremos los nombres de los más distinguidos en las literaturas de todos tiempos y países.

En las literaturas orientales pudieran citarse muchos ejemplos de odas sagradas y heróicas, repartidos en sus libros litúrgicos y en inscripciones, notables entre otros, los cantos sagrados de *Rig-Veda*, los de Numa en los primeros tiempos de Roma, pero ya hemos dicho que para encontrar verdaderos modelos en el mundo antiguo, hay que acudir al pueblo hebreo, libros enteros de la biblia, no son otra cosa que inimitables modelos de oda sagrada y heróica: véase el canto de Moisés, los salmos de David, el libro de Daniel, etc., etc. Entre los paganos que más han sobresalido, cuéntase á Píndaro, príncipe de los poetas líricos de

Grecia, con Alceo, Safo, Corina, Tirteo y Anacreonte; entre los romanos, á Horacio; en la edad media, San Ambrosio, Prudencio y Fortunato; de las modernas literaturas, en nuestra patria, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Malón de Chaide, Herrera, Francisco de la Torre, Rioja, Liña, Meléndez, Jovellanos, Quintana, Gallego, con otros más modernos. En Italia, Petrarca, Bembo, Chiabrera, Guidi, Parini, Betinelli, Leopardi; en Francia, Malherbe, La Mothe, Dorat, Delille, Chenier y J. B. Rousseau; en Inglaterra, Cowley, Congreve, Pope, Dryden, Surrey, Addison, Hayley, Gray, Shelley, Johnson; en Alemania, Haller, Klopstok y Schiller. (J)



LECCION ONCE

EL HIMNO Y LA CANCION



S muy común en la generalidad de los tratados de preceptiva literaria, ocuparse bajo un mismo epígrafe de la oda, el himno y la canción, considerando á estas dos últimas composiciones, eminentemente líricas, muy semejantes á la oda, cuyos preceptos y reglas les son comunes, lo que podrá ser cierto, aunque asalta la duda del por qué los poetas emplean con distinción estas denominaciones. A explicar esta diferencia, se dirigen nuestros esfuerzos en esta lección.

La etimología nos dice que himno viene de *ὕμνος* *yo canto*, lo cual indica la acción personal de cantar, á diferencia de la oda, que significando tambien canto, no lleva esa limitación. Si de la etimología pasamos al estudio de los himnos, veremos que efectivamente hay algo de personal en los asuntos, y los rasgos de lirismo son más generales pero concretos en la manera de presentarlos el poeta, y esto explica cómo siendo composición lírica siempre en las literaturas modernas, ha llegado á identificarse por completo con la música, ya sean sus asuntos religiosos ó patrióticos, expuestos con la animación y entusiasmo de la oda, pero de manera más determinada.

La canción se asemeja más á la oda en el concepto clásico, tal como la usó Petrarca y la introdujo Garcilaso, usándola más tarde Herrera y Rioja; es un nombre que no añade nada al de oda, más como no se ha continuado usando del mismo modo, las canciones de hoy son obras de distinto carácter de menos elevación que el himno y destinadas á los asuntos amorosos, que por revestirse con cierto tinte melancólico, creen muchos puede confundirse con la elegía, y así se ve alguna vez usada diciendo, canción elegíaca.

El himno en la literatura oriental es siempre canto religioso de alabanza; entre los griegos si era religioso se le llamaba *pean*, aunque cantara las alabanzas y victorias de los dioses y de los héroes, y si estos cantos eran apasionados y vehementes, se los designaba con el nombre de *ditirambos*. Entre los romanos no tuvieron lugar estos arrebatos personales de la pasión religiosa, solo la excitación de la fantasía de una manera reflexiva produjo las odas, y éstas casi tienen como único representante á Horacio. Para encontrar el himno hay que venir á los tiempos de la Iglesia cristiana, en los que los poetas llenos de fervor y entusiasmo prorrumpen en cánticos de alabanza al Dios increado, los sacerdotes, y el pueblo, en las solemnidades religiosas, repiten esos himnos acompañados con acentos pausados, que constituyen más tarde la salmodia propia de la Iglesia católica, conservándose el nombre de himno en el oficio divino.

En las literaturas modernas ha tenido el himno el doble carácter que vemos aparecer en su historia. Concretándonos á la nuestra, observaremos que ciertos poetas movidos del entusiasmo que les produce un ser, una idea ó un hecho, desahogan su espíritu prorrumpiendo en un canto de alabanza á lo que de tal manera les conmueve; sus composiciones son eminentemente líricas, expresan el subjetivismo, pero su inspiración es concreta, no es tan general como en la oda: pueden servir para comprobar lo dicho, el himno en loor del cardenal D. Diego de Espinosa, escrito por Hurtado, y en época posterior, el de D. Gaspar de Jo-

vellanos *A la luna* y el de Espronceda *Al sol*: tal es el carácter primitivo. El que le dió la Iglesia, también aparece en nuestras literaturas y de ello son palpable muestra los himnos patrióticos destinados al canto y á ser acompañados por la música, que tienen España, Portugal, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza y los Estados-Unidos, todos ellos llenos de entusiasmo, pero con cierto carácter que pudiéramos llamar subjetivismo local. De tal modo que hoy al decir himno, surge á seguida la idea de canción patriótica ó religiosa.

Además de los himnos citados, pueden señalarse los atribuidos á Homero en honor de Apolo, Mercurio, Venus y Ceres; el *Carmen Sæculare* de Horacio, y otros que compuso por encargo de Augusto; el *Tedeum* de San Ambrosio, los compuestos por San Paulino; y de carácter popular, los que como cánticos nacionales tienen los países anteriormente indicados.

La canción, imitada por nuestros poetas de la literatura italiana, no es otra cosa que una oda, y todas las de Herrera, tienen los caracteres de la verdadera oda heroica; no sucede así con esa manifestación del sentimiento amoroso expuesta con tonos sentimentales y melancólicos, esta clase de canción es ya degeneración de lo lírico en el sentido de ser muy circunscrita la pasión, y ha de estar adornada de cierto perfume ligero y agradable para que pueda ser tolerable su lectura; hoy no tiene la importancia que en los siglos XVI y XVII, así que podemos citar como modelos á Garcilaso, que canción es en el sentido aquí dicho, la que titula: *El aspereza de mis males*; Mira de Amescua, en la que comienza con las palabras: *Ufano, alegre, activo, enamorado*; Francisco de la Torre, en la que tituló *La Cierva*; y Gil Polo, Lope de Vega y otros, las escribieron también aunque no titularon á todas canciones.

Italia ofrece abundantes modelos á partir desde Petrarca, y tanto en esta nación como en las demás de Europa, pueden citarse como autores de himnos y de canciones, á todos los poetas líricos. (K)

LECCIÓN DOCE

LA ELEGÍA



ONSIDERAN á la elegía, los estéticos que admiten los géneros de transición, como uno de los que sirven de unión entre lo épico y lo lírico, fundándose en que la elegía tiene por base lo objetivo, expuesto según la especial manera de sentir del poeta, en presencia de los hechos, queriendo robustecer sus teorías con el dato histórico que suministra la literatura griega, presentando cantos elegiacos que son épicos ó líricos según las circunstancias; argumentos de escasa fuerza, si se considera, como dice un escritor español, que lo objetivo aquí carece de su esencia propia: la descripción y la narración, sirviendo solo los hechos para determinar el estado anímico del poeta en presencia de los mismos; en corroboración de tal idea, podemos añadir que si los hechos determinarán el carácter de la poesía, ni la oda podría en rigor considerarse como composición lírica.

La etimología *elegcion*, designa más que el fondo, la unión métrica del exámetro con el pentámetro, formando dísticos, que unida al valor de ἔλεγος, queja, dá por resultado la queja en dísticos. Horacio traza en su *Epistola ad*

Pisones la historia y concepto de la elegía, diciéndonos que la unión de versos desiguales sirvió para expresar el dolor y más tarde para las amarguras é inquietudes del amor, añadiendo, que no se sabe quién fué el inventor de los pequeños versos elegiacos. A esta noticia que Horacio dá de la elegía, se la han puesto reparos, objetando que lo dicho podrá tener verdad respecto á Roma, pero no en Grecia. De esta falta de claridad en lo que á la etimología se refiere, nace el diverso valor que estéticos y preceptistas la otorgan, queriendo unos que la elegía vaya de lo heróico á lo familiar, otros como Hegel, que es solo desarrollo de la épica, y, finalmente, algunos que no consideran como verdaderas elegías, sino á las que expresan un estado particular del poeta.

Entre los griegos era la elegía expresión de una emoción profunda, que daba ocasión al poeta para recorrer diferentes escalas del sentimiento, alcanzando á distintos asuntos, como puede observarse en las elegías de Calino, Tyrteo y Solon, esta edad heróica de la elegía, cambia al pasar á la literatura romana, donde ni las desgracias de los héroes ni la excitación al heroísmo, tienen lugar; cédenlo á la queja de lo personal y lamentan las inquietudes y sobresaltos que produce el amor, como puede observarse en Tibulo, Propercio y Ovidio.

En las modernas literaturas caracteriza á la elegía el ser expresión del estado anímico del poeta en presencia de los dolores, aflicciones y tristezas que conmueven su alma y excitan su inspiración, lamentando lo mismo la limitación que en lo humano tiene el heroísmo, la virtud y la inteligencia, que las pasajeras contrariedades de la fortuna, del amor, etc., siempre con el sello personal de la individualidad del poeta.

Del concepto que los modernos tiempos dan á la elegía, nace el considerarla bajo dos aspectos, idea que ya inició Marmontel; si se destina á lamentar esas desdichas públicas, la elegía tiene carácter general y no habría inconveniente en designarla con el dictado de elegía heróica,

pero si el recuerdo de un estado mejor, la pérdida de un ser querido, las contrariedades de la vida, la privación de la fortuna, los desengaños, etc., etc., la motivan, se la podrá designar con el nombre de elegía particular, privada ó personal.

En su esencia, los dos aspectos han de convenir en expresar con verdad y energía el sentimiento, la declamación quejumbrosa, las exclamaciones fútiles, las narraciones largas, los comentarios frecuentes, los alardes de erudición, deben postergarse siempre, cualquiera que sea el aspecto de la elegía.

Tratándose de la general ó heróica, la sobriedad, la elevación de pensamiento, la grandiosidad y concisión, son sus condiciones, amén de las formales de estilo y lenguaje, que han de correr parejas con el entusiasmo y fuerza del sentimiento.

La privada, sencillez, ternura, que dejen grata al par que melancólica impresión en el ánimo, son cualidades indispensables en esta composición, con más la brevedad; el dolor no discute ni razona, le bastan tiernas quejas que hagan derramar lágrimas.

Dice muy bien el Sr. Canalejas, no es posible señalar forma determinada á la elegía en las literaturas modernas, como lo hicieron los griegos con los versos dísticos, el dolor tiene múltiples aspectos que requieren amplitud de formas, como lo comprueba la historia de todas las literaturas, y muy especialmente, la nuestra que usa la endecha de versos optosílabos de pié quebrado, el terceto, la silva, y la octava real.

Casi todos los poetas líricos han escrito elegías, señalándose en la antigüedad clásica, Simónides, Calimaco, Filetas, Mimnermo, Bión y Mosco, de los Griegos; Propercio, Tibulo, Catulo y Ovidio, entre los latinos. Modelos perfectísimos, también los encontramos en la Sagrada Escritura en los *trenos* de Jeremías; en ciertos cantos de la Iglesia como el *Stabat Mater* y el *Dies Irae*. En nuestra literatura Jorje Manrique, Garcilaso, Herrera, Caro, Rioja, Jáure-

gui, Leandro Fernández de Moratín, Meléndez, Martínez de la Rosa, Gallego y Espronceda. Francia cuenta con Chénier, Parny, Fontanes y aun á Voltaire. En Inglaterra señalase á Gray como el más excelente, y en Alemania Haller (suizo), Goéthe, Shiller y Lessing. (L)



LECCIÓN TRECE

COMPOSICIONES LÍRICAS ACOMPAÑADAS DE LA MÚSICA



EMOS visto al tratar del himno como éste en las literaturas modernas, es expresión la más alta del subjetivismo, y también dijimos se asocia muchas veces á la música, cuando ese subjetivismo calentado por un sentimiento colectivo, traduce fielmente las ideas religiosas ó políticas de un pueblo bajo la influencia de hechos determinados; manifestando que vive latente esa estrecha unión de la música y la poesía, más viva y palpable en las composiciones líricas también, de que vamos á ocuparnos, escritas con el deliberado propósito de ser puestas en música, preteridas en la mayor parte de los preceptistas, concediéndolas en ocasiones escasísima importancia, naciendo de aquí cierto abandono por parte de los poetas, creyéndose facultados para no ajustarse á las leyes que rigen á las demás poesías líricas.

La cantata y la canzoneta, son de origen italiano, generalizadas en las literaturas europeas, poseen todas ellas rica colección, no así en España donde apenas se han escrito, en especial cantatas, y de las canzonetas mucho menos,

siendo en nuestro sentir debido á la falta de vida colectiva que hasta hace muy poco existía en nuestra patria, único incentivo para la cantata, y el que nuestros cantares populares conocidos, según la parte regional donde se compongan y canten, con los nombres de tonadilla, seguidilla, manchega, gitana, caña, polos, tiranas, olés, soleá, sevillanas, rondeñas, malagueñas, jotas, y con la denominación general de cantares, tan numerosos, variados y ricos en gracia, profundidad, ternura, melancolía, y en una palabra, con todos los matices del sentimiento, que no hicieron necesario el cultivo de otras formas.

La cantata inspírala un pensamiento colectivo, ya sea artístico, nacional ó religioso, se destina á dar esplendor en ciertas solemnidades.

Consta de dos partes, una en que se dá noticia del pensamiento dominante, destinada al coro, y después varias estrofas para el recitado, aria ó duo, repitiendo el coro aunque con distinta letra. La metrificación es varia, así como la extensión de las estrofas. Metastasio, en Italia, escribió algunas excelentes. Dryden, poeta inglés, tiene una de carácter religioso para *la celebración del día de Santa Cecilia*. En Francia y Alemania, se han escrito para la inauguración de grandes certámenes, ateneos y sociedades; en España, no se podía citar más que la escrita *ad hoc*, por un preceptista salmantino, el árcade Floralbo Cornitio, (F. Sánchez Barbero) por no hallar modelo digno de mención; hoy ya podemos citar la cantata en la inauguración del Conservatorio de María Cristina, y otras que compuso el Sr. Ayala para el de música y declamación, en época no muy lejana, de cuya música fueron autores los maestros Carnicer, Eslava y Arrieta.

La canzoneta es una especie de balada lírica destinada á la música, consta de dos partes: un canto ó aria y una repetición, llamada *ritornello*, de uso muy frecuente en Italia, Alemania é Inglaterra, siendo su asunto por lo general amoroso; en nuestra patria son verdaderas canzonetas algunos de los cantares del siglo anterior muy en boga entre

las clases cultas, obteniendo algunas excesiva popularidad; distintas de los cantares solo por su mayor extensión.

Indican su valor y aun el asunto, los mismos nombres dados á las composiciones *serenata* y *barcarola*; la primera no es otra cosa que una composición destinada al canto, cuyo asunto es generalmente amoroso, canto al aire libre durante el sereno: la poesía popular cuenta con preciosos modelos de autores anónimos; la sencillez y el sentimiento, dan subido precio á las pocas que se hallan escritas, figurando por lo general, en nuestras zarzuelas más aplaudidas.

La *barcarola*, es el canto del *barcarolo*, el marinero encargado de custodiar la barca; su asunto es vario, caracterizándolo siempre el personaje en cuya boca se pone; en nuestro humilde juicio estos cantares muy populares en Italia, principalmente en Venecia y Nápoles, son de más valor los anónimos del dominio popular que los compuestos por poetas eruditos, lo que fácilmente puede comprobarse cotejando algunos de los más vulgares y los que poetas muy distinguidos de nuestra patria han publicado con aquel título.

Designan más bien la parte musical que la literaria los nombres de esas composiciones destinadas á ser puestas en música que conocemos con los nombres de *nocturno* y *metodia*. La belleza del pensamiento en unión de la gracia y facilidad con que está expresado son sus condiciones indispensables. Por lo general como el asunto es melancólico ó debe estar revestido con cierto tinte de melancolía y dulzura, no son arrebatados cantos sinó pausadas recitaciones combinadas con el acompañamiento musical. Aunque no queremos citar más que en caso preciso nombres de autores contemporáneos, forzoso es aquí indicar además de Becker á D. Antonio Arnau, que ha popularizado en España, las melodías de un maestro extranjero.

La literatura provenzal trajo á Castilla el uso de unas composiciones ligeras y graciosas de asuntos amorosos que según su tendencia, se llamaron *serranillas*, *pastorelas*,

vaquerizas y *villancicos*; tal sucede con el Arcipreste de Hita en el siglo xiv, con el marqués de Santillana en el xv, y más tarde con Juan de la Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y otros propagadores y cultivadores de nuestro teatro. No tienen hoy igual valor literario aquellas denominaciones, aunque conservan mucho de su primitivo carácter.

La *pastorela*, que á la letra significa canción de los pastores, se usó mucho en las fiestas de Navidad, asimilándola al villancico, sin más diferencia que ponerlo en boca de los pastores. Es composición de metros cortos, la sencillez y la dulzura sus rasgos distintivos.

El *villancico* es más general así en su asunto como en el uso que de él se hace. Con villancicos terminaban las sencillas representaciones de nuestro primitivo teatro español, y en festividades religiosas de los misterios y de los santos, cantábanse y aun hoy se cantan y componen esos villancicos. La generalidad de estas composiciones son de escaso valor literario, sus autores atendieron más al pensamiento capital que á los primores de estilo y lenguaje; la fé candorosa, la sencillez y perfección en el lenguaje deben ser constante aspiración del que los componga. Novenas de santos, libros de devoción de todo género, están llenos de villancicos en lo general deplorables, haciéndose excepción honrosa de los que se conservan en los archivos de música de nuestras catedrales, llenos de unción y de bellezas literarias: pueden citarse los de la catedral de Toledo, los de Sevilla y las cántigas verdaderos villancicos, de D. Alfonso el *Sabio*.

Otros villancicos de carácter profano, han continuado hasta nuestros días y difieren muy poco de la letrilla, como puede observarse en aquel de Juan de la Encina que empieza: No te tardes, que me muero:—Carcelero. No te tardes que muero!

En ciertas solemnidades religiosas, por la importancia del asunto, revestirle con mayor amplitud de formas, y ser la música más elevada y grandiosa, los villancicos se llaman motetes. En Madrid, en las catedrales y colegiatas,

es muy común oír estas composiciones, bien la víspera de la festividad ó en la misa solemne durante el ofertorio. Lo disparatado de la letra, el descuido en el fondo y en la forma, son generales prendas de estas composiciones, cuyos autores fian á la habilidad del compositor de la música pasen sin el condigno castigo.

La pastorela y el villancico, se suelen escribir en estrofas de cuatro versos ú ocho lo sumo, formadas con seis y siete sílabas en asonante. Los motetes que á semejanza de la cantata, suele constar de recitado, ária y coro, se escriben en octavas menores de ocho y once sílabas.

No existe poeta que con su nombre ó con el anónimo, antes como ahora, no haya escrito alguna de las composiciones mencionadas en esta lección, disculpando su escasa importancia artística por ser composiciones en su mayor parte debidas á necesidades del momento, atendiendo más los autores á el asunto que al fuego é inspiración propias de la poesía lírica. (M)



LECCION CATORCE

PEQUEÑOS POEMAS LIRICOS



AJO la denominación de pequeños poemas líricos comprendemos todas aquellas composiciones en las que por su materia y forma, no campea el fuego, elevación y grandeza de la poesía genuinamente lírica; en ellas, según dejamos indicado, están latentes elementos que se aproximan á otros géneros poéticos.

Ocupa el primer lugar entre los pequeños poemas líricos la letrilla, composición muy en boga en los siglos xvii y xviii, semejante en su estructura á el villancico, pero diferente de aquel en el asunto y en que no se destina al canto.

La letrilla, por su asunto, puede ser amorosa y satírica en ambas su artificio consiste en desenvolver un pensamiento en diferentes estrofas, sirviéndole una de tema llamada estribillo, cuyo tema en todo ó en parte, se repite al principio, y más generalmente al fin. Claro es que la gracia, soltura y facilidad, son condiciones que han de avalorarla.

La versificación es caprichosa, empleándose el octosílabo asonantado y la redondilla.

Son numerosas las letrillas en nuestro parnaso y muy antiguas, contando entre sus cultivadores á Juan de la Encina, Hurtado de Mendoza, Villegas y Góngora, que las tiene delicadísimas; Quevedo é Iglesias, autores de letrillas satíricas no superadas; entre los más modernos Caldalso, Meléndez y otros contemporáneos, de quienes la crítica no ha pronunciado su último fallo.

Atendiendo á la etimología, epigrama no es otra cosa que *sobre-escrito*, inscripción; entre los griegos fué costumbre colocar en los sepulcros, en los frontis de los edificios y al pié de las estatuas, letreros que indicaran de una manera sentenciosa, breve y clara, el objeto que motivó la erección del monumento, y como quiera que no es tan fácil en breve espacio sintetizar las ideas, fueron famosas, y hoy se conservan muchas inscripciones que ostentaban templos, gimnasios y estatuas de los griegos; más tarde entre los latinos, se llamaron epigramas á unos poemas cortos, en los que con agudeza de ingenio se desenvolvía un pensamiento satírico, de aquí pasó á las literaturas modernas, en las que su carácter distintivo es el ingenio y la agudeza.

Sus condiciones son la brevedad, la originalidad y la gracia, siendo el pensamiento festivo ó satírico. Quieren algunos que el epigrama tenga el asunto de tal modo, que pueda distinguirse la exposición, nudo y desenlace, que se descubren en todo epigrama después de un minucioso análisis; mas á nuestro entender vive el epigrama dentro de la poesía lírica, precisamente porque de tal modo el ingenio domina al asunto que desaparece éste bajo la fuerza del talento, gracia é imaginación del poeta, que sabe hallar contrastes capaces de producir la contraposición entre lo serio y lo jocoso, y nadie se fija en el asunto sino en la manera de desenvolverlo, que es precisamente lo personal de la obra.

La forma métrica corre parejas con la brevedad del poema; los más extensos en castellano constan de ocho versos; los hay de cuatro y hasta de dos; los preceptistas acon-

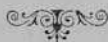
sejan se emplee siempre la rima perfecta, mas no es regla observada por los poetas modernos que usan del asonante en caprichosas combinaciones, no ateniéndose á otra cosa que á la brevedad, nota constante en esta clase de composición.

Desde Cátulo y Marcial, poetas latinos que tienen epigramas festivos y satíricos de un subido valor literario, hasta nuestros días, todos los poetas en las literaturas extranjeras como en la nuestra han empleado su pluma en esta clase de trabajo, citándose entre nosotros con elogio los epigramas de Hurtado de Mendoza, Castillejo, Alcázar, Polo de Medina, Lope de Vega, Argensola (Bartolomé), Cadalso, Forner, los Moratines é Iriarte.

Entre los extranjeros pueden figurar los nombres de todos aquellos que han cultivado el género satírico en particular en Francia é Inglaterra,

El madrigal es composición cuya denominación no es fácil encontrar históricamente su origen; aparece en nuestro parnaso en el siglo xvi y viene cultivándose hasta nuestros días. Si se examinan los más notables, se verá que coinciden en la brevedad, contraposición de ideas, soltura y gracia con el epigrama, pero diferenciándose de éste en que en el madrigal no es el contraste satírico su nota dominante ni la graciosidad y fuerza del ingenio, sino la ternura y delicadeza del sentimiento, que deja siempre una estela de dulzura y melancolía en el espíritu; por esto precisamente el madrigal es composición difícilísima, hija siempre de condiciones de ternura y sensibilidad exquisitas del poeta.

La silva es el metro empleado por nuestros mejores poetas, que son Gutierrez de Cetina, Luís Martín, Góngora y Quirós. (N)



LECCIÓN QUINCE

BALADA, DOLORA, EPITALAMIO, ETC.



ESCÚBRENSE en las composiciones de que nos vamos á ocupar, otros elementos que no caen de lleno dentro de la poesía lírica, ó por lo menos sus formas, pléganse á otra clase de asuntos, en relación con lo objetivo, de tal manera que se trasluce la influencia de lo íntimo ó subjetivo, admitiendo algo de lo que es propio de otros géneros de poesía, como son la narración, la descripción y aun el diálogo.

Hace poco tiempo que en nuestro parnaso adquirió carta de naturaleza la *balada*, importada de Alemania, muy en boga allí y en Inglaterra, en cuyos países presenta el doble carácter de épica y de lírica, tal sucede en las del poeta inglés Wordsworth; lo que ha dado motivo para que algunos crean es composición épica y de esta clase las pocas que se han escrito en castellano.

Conservan estas composiciones ese carácter melancólico y tierno que tienen entre los alemanes, y sus formas son caprichosísimas. Nuestro propósito de no citar autores ni obras contemporáneas ha de tener excepción forzosa en

esta ocasión, que las baladas de Bürger, Goëthe, Schiller, Richter, Uhland y Heine, han sido traducidas por los señores Milá, Hartzembuch y Valera (don Juan), en particular este último tiene algunas originales, aunque tomando el pensamiento de los alemanes é ingleses. Los norte-americanos que comienzan á figurar como poetas, cuentan entre otros, á Longfellow, que las ha escrito preciosas.

Tiene en nuestro parnaso carta de naturaleza la dolora y fuerza es decir algo de dicha composición.

No sabemos de donde está tomada esta denominación, su inventor no lo ha dicho y las aventuradas hipótesis de algún crítico, no son lo bastante serias para ocuparnos de ellas; baste saber es un poema lirico, en el que la sencillez y dulzura, la gracia, las reflexiones y conceptos sentenciosos y agudos, tienen en ella lugar, desarrollando un pensamiento didáctico ó epigramático en forma narrativa, expositiva ó dramática. La complejidad de su asunto, la variedad de sus formas y las galas de ingenio, de que hace ostentación su inventor, son obstáculos con que tropezarán siempre sus imitadores.

Significa á la letra *epitalamico*, canto de bodas. Su antigüedad se remonta á la infancia de la civilización, vivió como composición poética en todos los pueblos del Oriente, en los que sabido es, la excepcional importancia que á las nupcias se concedía en el Asia, cualquiera que fuese la raza y religión que profesaran los diferentes pueblos que la habitaron; teniéndose noticia de los cantos de bodas entonados entre los hebreos y también de los asirios. En los pueblos paganos de la Europa perdió mucho de su importancia la vida conyugal, amenguada por variar el caracter social y religioso del matrimonio y por consiguiente estos cantos llamados epitalamios, tienen escasa importancia que no la recobra al difundirse el cristianismo por el mundo, que si bien dignifica á la mujer y eleva á sacramento el matrimonio, bástale esta solemnidad religiosa para adquirir importancia, sin añadirle otras solemnidades profanas. No obstante, aunque sin carácter literario, en la edad media y

aun hoy, entre ciertas clases sociales, en los regocijos que siguen á la celebración del matrimonio, es muy frecuente oír cantares y felicitaciones á los esposos en una forma más ó menos literaria.

Como queda dicho el asunto de esta composición es la celebración de las bodas, haciendo el elogio de los esposos é impetrando de la divinidad las mayores dichas y felicidades para ambos contrayentes. Es composición que tiene muchas dificultades hijas de la limitación del asunto que coarta la inspiración del poeta, siendo muy frecuente que la alabanza desmedida lleve al poeta más allá de lo justo, ó la ampulosidad de los conceptos, las divagaciones y alusiones, acusen flojedad haciendo el epitalamio pesado y lánguido.

Teócrito entre los griegos, Cátulo entre los latinos y en nuestra literatura Góngora, Moratín (D. Nicolás) y Martínez de la Rosa con algunos escritores más modernos, son los modelos que podemos citar.

Es el soneto entre todas las composiciones líricas, la más generalizada en Europa, propagose rápidamente en el siglo xvi por la escuela llamada petrarquista y desde esa época no existe un poeta que no haya compuesto innumerables.

No falta quien considera al soneto como composición de distinto género, afiliándole más al épico que al lírico, á cuya opinión sirvió siempre de argumento el diverso carácter que reviste el soneto según sean los asuntos de que trata. Cierto es que el soneto, es forma que se presta á toda clase de asuntos, pero téngase en cuenta que el soneto para ser bueno no le basta el asunto, ni los catorce versos endecasílabos divididos en dos tercetos y dos cuartetos, preciso es que el ingenio, la inspiración del poeta, dén á ese asunto, y á esa forma de antemano prescrita, el fuego, animación y subjetividad de la poesía lírica, que es precisamente lo que falta á tan sin número de sonetos como se han escrito y tampoco los que merezcan el aplauso universal.

Por prestarse el soneto á tan múltiples asuntos, es la

razón de considerarle nosotros como la penúltima de las composiciones de esta clase. Los hay eróticos, satíricos, doctrinales, de carácter narrativo, descriptivo y hasta dramático. Los rasgos de ingenio, las contraposiciones y la fuerza y energía de pensamiento que cierra la composición, son los medios de que el poeta se vale.

Se ha dicho que fué inventado por Apolo para mortificación de los poetas y éstos sometiéndose gustosos á el tormento del Dios, desde sus primeros pasos en la vida literaria, usan y abusan de este pequeño poema que realmente envuelve muchas dificultades, si ha de satisfacer las necesidades de la crítica y del arte.

La cita individual de todos los autores de sonetos sería reproducir los nombres de todos los poetas nacionales y extranjeros; aun el de los que más han sobresalido y tienen sonetos de gran valía, ocuparía algunas páginas, que tras de los nombres de Petrarca y Leopardí, Beranger, Vigny, Victor Hugo, con otros alemanes é ingleses; los españoles Hurtado de Mendoza, Argensola, Góngora, Arguijo, Quintana, Gallego, Arolas; habría que señalar otros muchos de todos los países antiguos y modernos.

El *romance* es una forma poética tan amplia, que solo puede caracterizarse por el metro ó combinación rítmica, siendo muy difícil señalarle un carácter determinado por la diversidad de asuntos que puede tratar, lo que es muy posible haya dado ocasión á la generalizada opinión de que en él aparecen escasos elementos líricos. Tomó su nombre del mismo idioma, que romance se llamó á la primitiva lengua de Castilla al desligarse por completo del latín; es por consiguiente tan antiguo como el idioma mismo, de donde es facil deducir su importancia histórico-literaria; mucho más si se tiene en cuenta su carácter invasor, que vá á todos los géneros literarios, que en él se hallan escritos los monumentos más preciados de nuestra literatura, conservados por tradición durante siglos, siendo patrimonio del pueblo, retratándose con toda fidelidad sus sentimientos é ideas, perpetuando hechos gloriosísimos de la literatura nacional;

convirtiéndose en inapreciables joyas literarias, llenas de sentimiento, gracia y riqueza de fantasía, al darlas estabilidad nuestros poetas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Esta fuerza del sentimiento, este carácter que á los asuntos imprime siempre la personalidad del poeta, aunque anónima, es lo que hace se consideren los romances como poesía lírica, aunque sus materiales y ellos en conjunto, puedan ser elementos del poema épico.

De las dos formas rítmicas que admite el romance, el octosílabo es el más generalizado, plégase á toda clase de asuntos y se usa para el teatro. Esta diversidad de asuntos hace casi imposible una clasificación de los romances, y si bién se ha dicho que pueden ser moriscos, caballerescos, históricos, vulgares, doctrinales, amorosos y satíricos, cuyos asuntos á excepción de los vulgares, que se llaman así á los cantados en las calles y plazas, refiriendo hechos de todo género, sin otra autoridad que el favor popular; son, como su nombre lo indica, relación de hechos, expresión de sentimientos é ideas pertenecientes á la dominación árabe, á la caballería, á la historia, principalmente de la reconquista, asuntos en los que se desenvuelven máximas de moral, otros en los que el amor, sus sobresaltos, alegrías y pesares, son sus argumentos, y finalmente, los que poniendo de relieve los vicios y ridiculeces humanas, el tono dominante en ellos es el satírico. Aun con estas indicaciones generales y vagas que dejamos expuestas, no es posible reducir á una unidad siquiera sea convencional, la complejidad inmensa de los asuntos tratados en los romances.

Los modelos más perfectos están esparcidos por las obras de nuestros primeros poetas, Góngora, Lope y Quevedo, los tienen dignos de admiración, encontrándose de todo género en la riquísima colección de nuestro romanceero, muy particularmente en la colección formada por don Agustín Durán. Muchos romances de nuestros poetas contemporáneos pueden colocarse dignamente entre los más escojidos y excelentes de la colección clásica. (Ñ)



LECCIÓN DIECISEIS

POESÍA DIDÁCTICA



NUMERANDO las especies de poesía, consideramos la poesía didáctica formando grupo aparte, en atención á que no cabía en rigurosa clasificación dentro de la poesía lírica, épica ó dramática, sin que hubiera razones bastantes para que formara nueva especie. Es indudable que en un sentido lato toda obra de la inteligencia es una enseñanza, mas sólo se aplica el nombre de didáctica á la que notoriamente tiene este fin, siendo muchos los argumentos que pudiéramos aducir para separarnos de la generalidad de los preceptistas que suelen colocarla después de la poesía épica; La razón fundamental que nos sirve de apoyo para hacer su estudio en este lugar, tiene por base, el que, en la poesía didáctica de que nos vamos á ocupar, los conocimientos, las enseñanzas, tienen carácter subjetivo, no es la ciencia la que el poeta canta, es su estado anímico en presencia de las ideas, y por consiguiente, estas llevan un sello personal; muy á diferencia de lo que sucede en la poesía épico-didáctica que el hecho, lo objetivo, anula la personalidad del poeta.

La poesía didáctica expone una serie de principios, á veces uno solo, cuyas verdades, reflejándose en el alma

del poeta, dan por resultado la belleza en forma también bella.

Nació esta clase de poesía en las primitivas sociedades en las que no cabía la sistematización de los conocimientos, en épocas en que los medios de educar eran indirectos. Su desarrollo fué tan grande que llegó hasta el poema didáctico y vive hoy en las cultas sociedades de nuestros tiempos como un auxiliar poderosísimo para transmitir ideas en forma sencilla, á inteligencias poco cultivadas, ó bien guiando á la juventud por los intrincados caminos del saber humano.

Si la ciencia es un medio, claro es que las leyes de lo expresado no alcanzan más que á lo esencial, de tal manera, que el poeta no debe atenerse al rigor científico del método, basta que el principio sea verdadero, la colocación oportuna, las consecuencias lógicas, brillando en ellas la fuerza y riqueza de imaginación, en unión de una exposición clara.

Tres clases de composiciones tienen este carácter didáctico, sin que deje de verse en ellas la inspiración lírica, tales són: la Epístola, la Sátira y la Fábula; en ellas como diremos al hacer su individual estudio, los conocimientos se transmiten con las galas de la poesía, y el poeta, sin que la verdad científica amengüe en nada su inspiración, puede ostentar toda la riqueza de fantasía y dar á conocer su genio.

La comunicación por escrito recibió indistintamente los nombres de carta ó epístola, tocó á la crítica hacer distinción entre ambas, y hoy se denomina epístola á la composición en forma rítmica que tiene por objeto tratar asuntos científicos ó literarios.

La semejanza de la epístola con una carta nos indica las leyes generales á que debe ajustarse, el poeta puede tomar el asunto bajo el punto de vista más favorable al fin que se proponga, sin que tenga que sujetarse al orden riguroso del método ni á la parte puramente cronológica é histórica, no debe abusar de términos científicos, ni de máximas y aforismos; ante todo, ha de buscar la concisión y

claridad, adaptando la riqueza de tonos del estilo y lo florido del lenguaje á los asuntos que trata, aprovechando las ocasiones para dar gallarda muestra de su saber, sin que se pierda de vista que el poeta y nó el filósofo ó el crítico es quien escribe; en una palabra, combinar la verdad con la belleza, enlazándolas con sencillez sin que se eche de ver el artificio de esa unión; los giros altisonantes, los arrebatos líricos, no tienen lugar en la epístola, no ha de perder de vista el poeta que se dirige á uno solo, cuya condición le hará mostrar su talento si bajo esa forma familiar, comprende al mayor número de los que lean su obra.

Como dice muy bien un escritor, la epístola es *más bien una forma capaz de contener toda suerte de asuntos*, haciéndose muy difícil la enumeración completa de sus clases, reduciéndose por todos los preceptistas á la clasificación de morales, literarias y satíricas, segun desenvuelvan un principio filosófico, práctico ó especulativo, traten asuntos de literatura ó pongan de manifiesto vicios ó defectos con el afán de corregirlos haciéndolos resaltar.

El verso libre, el terceto, la silva y el romance endecasílabo, son las formas métricas más usadas en las literaturas modernas y muy especialmente en la castellana. En las literaturas clásicas se emplea el exámetro.

Horacio descuella entre todos los poetas antiguos, su *Epístola ad pisonés*, ha sido del dominio comun en todas épocas; Boileau y Voltaire, entre los franceses; en la literatura castellana merecen especial mención Garcilaso, Rioja, Bartolomé de Argensola, Meléndez Valdés, Moratín, Jovellanos, Quintana y Martínez de la Rosa. Pudieran citarse otros nombres así de nuestra literatura como de la alemana, inglesa é italiana, pero sus autores descuelan más por otras manifestaciones líricas.

La sátira es una composición didáctica, en el sentido de que al través de la censura, de la burla, de la exajeración de los vicios y defectos, envuelve la enseñanza de que estos deben evitarse. Su concepto en cuanto al fondo es el de una composición que contrapone lo real á lo ideal; y co-

mo forma, es un poema de mayor extensión que los líricos en el que abunda el ingenio, la gracia y los chistes, con espontaneidad y frescura.

Tomando en un sentido lato el género satírico, están comprendidas en él composiciones que pertenecen á otro orden de manifestaciones literarias, y aun poemas épicos, cuyas tendencias son producir el contraste entre lo real y lo ideal; pero restringiendo ese sentido á las composiciones en forma rítmica, expresando la belleza de ese contraste bajo el aspecto subjetivo, está la sátira dentro del género lírico, y en la denominación de lírico didáctica conque designamos á las composiciones contenidas en este grupo.

Los vicios, defectos y extravagancias humanas, que pone de relieve la sátira pueden ser colectivos, radicando en la humanidad, en una nación, en una sociedad ó institución, cuya trascendencia sea de importancia para la vida y perfección de las mismas; ó defectos pasajeros, ridiculeces hijas de la moda, el capricho ó inveterada costumbre. De lo dicho se deduce que la sátira es de dos clases, seria y festiva.

La primera es trascendental, aspira á un fin nobilísimo, el de la perfección humana, y la festiva, es del momento, divierte y provoca la risa.

La ley común para ambas está contenida en aquel aforismo sancionado por todos los preceptistas, expresado por Quintiliano en estos términos: *Parcere personis; dicere de vitiis*; ley que no admite atenuaciones, faltando á ella, se bastardea la naturaleza del poema y pierde mucho del valor literario, que de otro modo la hace estimable. Particularmente la sátira seria, debe tener gran elevación de miras, no ha de complacerse en presentar el vicio tan al desnudo que avergüence; los defectos, deben acentuarse, velándolos con el pudor moral y el literario, secreto comprendido por muy pocos. La impresión no ha de ser de tal naturaleza que despierte las malas pasiones, porque en ese caso tratando de corregir se crean nuevos males; indignación san-

ta, melancolía, mas no odio, ni desesperación, debe despertar en el lector la lectura de la sátira.

Le está vedado al poeta satírico tomar como blanco ideas é instituciones sancionadas por la generalidad de los hombres, y aunque personalmente no las acate, como la sátira no es una controversia, debe abstenerse de zaherir todo lo que es acreedor á la veneración y respeto de los demás. Rasgos de ingenio, pensamientos profundos y un ideal noble y levantado, deben guiar la pluma del escritor satírico.

Respecto á la festiva, la gracia y sencillez, los chistes y agudeza, son sus condiciones, además de las generales de no satirizarlo todo, porque el festivo humor, ó la bilis del poeta, sean sus únicos estímulos.

La sátira seria emplea las formas más amplias de los respectivos sistemas de versificación, siendo los más usados en castellano el endecasílabo en sus diferentes combinaciones de tercetos, octava real y el verso libre; los griegos y latinos emplearon el jámico y exámetro. En la festiva, las formas ligeras de la métrica, como son los versos de cinco, seis y siete sílabas.

En todas las literaturas existen muestras de la sátira, si bien mezclada en otra especie de manifestación literaria; en Grecia muy en particular, pudieran citarse obras enteras que son todas ellas sátiras acerbos y agudísimas; en concreto pueden señalarse como modelos entre los griegos á los dos Simónides y á Arquíloco. Entre los romanos envanecidos con la paternidad de la sátira, se incluyen las poesías *fesceninas* y *las triunfales*, sátiras desvergonzadas y procaces de los primeros tiempos de Roma, indicándose además á Ennio, Lucilio, de cuyos escritores solo del segundo quedan fragmentos: el triunvirato en Roma de los poetas satíricos, lo forman Horacio, Juvenal y Persio, á los que pueden añadirse los nombres de Marcial, Varrón, Petronio y Séneca.

La edad media tiene sátira en lo esencial y bajo diferentes formas, pero no en el aspecto que aquí la consideramos.

El parnaso castellano puede presentar modelos perfectísimos de las dos clases de sátiras, mencionando los nombres de Pero-Gómez, el arcipreste de Hita, Castillejo, los Argensolas, Góngora, Alcázar, Quevedo, Vargas Ponce, Pitillas, Iglesias, Moratín (hijo), Jovellanos y Bretón de los Herreros.

En Francia Rutebeuf (siglo XIII), Marot, Rabelais, Regnier, Boileau, la Bruyère, Voltaire, Courier.

En Italia, Ariosto, Berni, Giovanni, Mauro, Dellacasa, Angelo, Fienzuola, Pierre Aretino, Maquiavelo, Casti, Mencini, Salvator Rosa y Parini.

En Inglaterra, Sterne, Swift, Watton, Byrón.

Y en Alemania, puede citarse á Heine, más bien humorista, que escritor satírico. (O).





LECCIÓN DIECISIETE

LA FÁBULA



A fábula es la más conocida de las composiciones pertenecientes á la poesía didáctica.

No es otra cosa la fábula, que un medio ingeniosísimo de transmitir una enseñanza, avivando ese deseo insaciable de la novedad que tanto cautiva al hombre, así que su concepto puede expresarse diciendo: es un *pequeño poema en el que una enseñanza, generalmente moral, se trasmite bajo el velo de la alegoría*; esto respecto al fondo, que la forma puede ser tan directa como en la más lírica de las composiciones subjetivas empleando la descripción y la narración muchas veces, cuyas formas han dado lugar á considerar la fábula como un poema épico didáctico y por consiguiente como especie de la poesía épica, sin tener en cuenta que la narración alcanza aun á las composiciones como la oda, que son eminentemente líricas, y por último, puede revestir la forma dramática, introduciendo en la acción los personajes que se retratan por sí mismos, mediante los hechos que se supone realizan. Esta variedad de formas, no altera en nada la esencia de su verdadera naturaleza, que se asemeja mucho á la lírica, porque el hecho, la acción, siempre obedece al estado de ánimo del poeta que trata de

trasmitir una verdad con los medios que juzga más apropiado para hacerla conocer de todos, sabios é ignorantes.

Los nombres fábula, apólogo, parábola y metamórfosis tienen su valor literario que es preciso conocer: la fábula y el apólogo se confunden, usándose indistintamente aunque en realidad á estos poemas didácticos debiera designárseles siempre con el segundo título, toda vez que el de fábula es genérico y se aplica á toda invención hija de la fantasía; no sucede lo mismo con la parábola que es una especie de corolario ó más bien ejemplo de una verdad anteriormente expuesta. En cuanto á la metamórfosis son creaciones que tenían por objeto dar cuenta de las transformaciones sufridas por los dioses al cambiar su forma divina por la de cualquiera ser de la naturaleza.

Piérdese en la noche oscura de los remotos orígenes de las literaturas, el origen de la fábula; fué un medio indirecto de transmitir la verdad en forma sencillísima y agradable, y aunque supone gran talento y consideramos hoy la fábula como una composición difícilísima, es por que miramos la cuestión a *posteriori*, tomando las verdades morales ó literarias para la fábula en contraposición á lo que debió suceder en las sociedades primitivas, en las que el espíritu de observación, la contemplación de la naturaleza, único libro que tenían siempre ante sus ojos, les despertaba la idea de semejanza.

Importa poco que sea hija de la esclavitud, que naciera en Grecia ó en la India, lo cierto es que el apólogo se halla en todas las literaturas orientales, sin exceptuar la hebrea, encontrándose en las clásicas, sin que falte en ninguna de las literaturas modernas, en todos sus períodos.

La fábula ó apólogo nace del contraste de la unidad que existe en el orden natural, reflejada en el espíritu y que la filosofía espiritualista se explica dando un común origen á todos los seres, no de otra manera puede explicarse el por qué, hoy que se escriben libros de moral, de ciencia y la enseñanza de todas esas verdades es directa, vive la fábula, pudiendo asegurarse que vivirá en lo futuro.

De tres maneras distintas puede disponerse la fábula: colocando la máxima ó sentencia moral al principio, poniéndola al fin, ú omitiéndola, dejando que el lector la deduzca de la acción; estas tres maneras son igualmente aceptables, dejando al talento y feliz acierto del fabulista, el optar por cualquiera de ellas, teniendo en cuenta que si bién el colocar al principio la máxima ó enseñanza, tiene la ventaja de hacer más palpable y comprenderse mejor el sentido de la alegoría, transparentándose la intención del autor, la impresión es más viva y eficaz, cuando se coloca al fin, por avivar la curiosidad, teniendo el ánimo suspenso hasta el final; así como el deducir la enseñanza por nosotros mismos, causa cierto placer que excita la inteligencia y hace agradable el cuadro, lo cual requiere suma mayor de ingenio y disposición intelectual en el que la escribe, y en aquellos á quienes se dirija.

Siendo el apólogo un cuadro de reducidas proporciones, mas al fin, retrato de una acción, requiere como precepto indispensable que tenga exposición, nudo y desenlace, que estén bien definidos y caracterizados los personajes, expuesta la acción con concisión y claridad, dando á los seres que se introduzcan en la fábula, los mismos caracteres y rasgos que tienen en la naturaleza, sin que repugne el admitirlos obrando como obrarían desprovistos de la idealidad con que para el desarrollo de acción se les reviste. La verosimilitud convencional, existente aquí más que en ninguna otra obra poética, obliga á que el autor revista la narración con cierta sencillez de estilo y candor, que aparezca como dando vida real á su creación.

El verso yámbico entre los griegos y latinos y toda la rica variedad de la metrificación respectiva en las lenguas modernas admite el apólogo, habiendo autores, en la literatura castellana, entre otros Iriarte, Samaniego y Agustín Príncipe, que de propósito emplearon toda clase de metros y combinaciones.

Planta que arraiga en todos los terrenos y climas es la fábula, viviendo sola con vida propia ó sirviendo de ador-

no para otras obras literarias y aun despojándose de las galas de la poesía para dar colorido, animación y facilidad de comprensión en la novela y en la elocuencia; el arcipreste de Hita la introdujo en su poema y Lope de Vega, Calderón y otros grandes dramáticos la dieron cabida en composiciones líricas, en sus dramas y comedias; mézclase y confunde con otros géneros literarios, pero distinguiéndose siempre porque está en ellos como un adorno, sin perder nada de sus caracteres individuales. El simbolismo de los pueblos orientales la admitió en sus libros sagrados y Hesiodo y Homero la emplean en sus poemas.

Entre los autores que pueden citarse están en primer término las parábolas de los libros sagrados del antiguo y nuevo testamento, las fábulas ó apólogos de Bilpai, los del libro titulado *Pantchatantra* que tanta influencia ejercieron en los siglos XIII y XIV en nuestra literatura; Esopo, entre los griegos; Fedro y Cayo Julio Higino, entre los latinos; Lokman entre los árabes. El arcipreste de Hita y el libro anónimo de *Los Gatos*, Iriarte, Samaniego, Hartzembuch, barón de Andilla y Agustín Príncipe, con otros que aún viven, entre los poetas castellanos.

De los franceses se han distinguido La Motte, Pirón, Le-Monier, el sabio jesuita J. Commire y sobre todos ellos, aunque no le parece lo mismo á su compatriota Voltaire, Juan Lafontaine.

En Italia cultivaron la fábula Roberti, obispo de Monópoli, Pignotti, que alcanzó los primeros años de este siglo y Bertola.

Entre los ingleses, no muy felices en el cultivo de la fábula, descuellan Dryden y Gay.

En Alemania pueden citarse á Gallert y á Glein, mencionando á Lessing, aunque no debiéramos hacerlo porque todas sus fábulas las escribió en prosa.

De metamorfosis solo es posible indicar como único modelo los quince libros de Ovidio, sin que después haya tenido imitadores. (P)

LECCIÓN DIECIOCHO

Ε POESÍA ÉPICA



EN lecciones anteriores ocupándonos de la poesía épica (lecciones cuatro y cinco) iniciamos nuestra opinión sobre el lugar que el método debe asignar á la manifestación objetiva, que dígase lo que se quiera, lo íntimo y personal ha de ser menos artificioso y complicado que lo externo y objetivo, que elaborándose en las regiones de lo intelectual, necesita superior esfuerzo de razón que no es preciso para dejar correrlas las limpias y espontáneas fuentes del sentimiento, así que conformándonos con la generalidad de los preceptistas muy en armonía con lo que creemos, estudiamos después de la poesía lírica y de la didáctica, término intermedio entre la subjetividad y lo objetivo, la poesía épica.

La división en géneros de la poesía no es arbitraria ni se funda en una necesidad pedagógica, tiene su realidad y por consiguiente, la épica posee caracteres propios que la excluyen de los demás géneros poéticos. En primer lugar, poesía épica de επος narración, indica que los hechos, lo sucedido, real ó ficticio, es una clase de belleza que se expresa y siente de muy distinta manera que los afectos íntimos

de nuestra alma cuando en ella tienen su origen; la belleza de lo exterior tiene formas plásticas que al convertirse en ideas, llevan éstas el sello de lo finito, y esta finitud por la fuerza del genio llega á dar nueva vida á lo sucedido de tal modo, que sin la historia, sin los antecedentes de la existencia de un pueblo, no se concibe el poema épico. ¿Qué representarían para nosotros los poemas de Homero sinó supiéramos que había existido la Grecia? nada absolutamente; preciso es que el poema si ha de interesar, tenga por base lo objetivo, lo existente en el orden del tiempo. La poesía épica necesita condiciones especiales para existir, en tanto que la lírica vive siempre, es más absoluta, y le basta el hombre para que siempre sean oportunos sus cantos. Otro carácter de la épica es la extensión que adquiere, mucho mayor que las de otras creaciones poéticas. Finalmente, el poeta diluye su espíritu en cantidad tan infinitesimal que nunca aparece su personalidad, á diferencia de la lírica, en la que se manifiesta siempre, y éste es su principal carácter, la subjetividad, lo íntimo y personal del poeta.

Si lo objetivo y su belleza forma el carácter de la poesía épica, la idea que nos formemos de ella, tiene que fundarse en estos datos, pudiendo decir, es la *belleza objetiva expresada por la palabra rítmica*, bajo este concepto serán composición épica lo mismo esas grandes concepciones artísticas que se llaman el Ramayana, la Iliada y la Divina Comedia, que el simple cántico épico de Moratín, A las Navas de Cortés, las leyendas de Espronceda, El Estudiante de Salamanca, ó el Don Juan de Byron, porque en los unos y en las otras, domina el elemento de lo objetivo, de la belleza de los hechos, ó plástica que sirve de fundamento á la inspiración del poeta.

Enamorados algunos escritores con la grandiosidad de los poemas épicos, con la riqueza de sus innumerables bellezas, considerando la escasez relativa de poemas, y los contados genios que superaron todas sus dificultades, se han excedido en elogios, dando inmensa importancia á la poesía épica, llegando á llamarla la *Biblia de un pueblo*,

creyéndola propia de determinadas épocas de la historia literaria, y hasta llegan á suponer que es imposible su aparición en los tiempos modernos. Rebajando en algo tan exclusivistas afirmaciones queda mucho todavía para comprobar la excepcional importancia de este género de poesía, la cual necesita un génio superior, superior cultura también en el pueblo y en el poeta, que aunque aparezca en períodos primitivos de la historia humana ó en la infancia de un pueblo, lleva en sí los gérmenes de toda una civilización, tanto, que ésta puede conocerse en todas sus fases más hondamente, y en detalle por la epopeya que por la historia. Su extensión proporciona más riqueza de tono y detalles, mayor número de bellezas, en una palabra, la manifestación épica dá estima y avalora una literatura mejor que un número grande de poetas ó de obras literarias.

El canto guerrero, los himnos religiosos y las leyendas tradicionales, sirvieron de base para el desarrollo de la poesía épica, recorriendo todas las especies hasta llegar á la gran manifestación épica, la epopeya, en aquellas literaturas afortunadas que las poseen, quedando solo muestra de sus pasos en algunas literaturas como en la nuestra, que no hemos podido pasar del canto épico y del poema épico-histórico.

Enuméranse entre las especies de poesía épica la *epopeya* ó gran poema épico, los poemas *épico-heróico-históricos*, *épico-caballerescos*, *épico-religiosos* y los *épico-social* y *filosóficos*, la poesía *épico-cómica*, la *épico-didáctica* y el *poema descriptivo*.

Son comunes á todas estas especies de la poesía épica ciertas condiciones que en más ó en menos se las exige la crítica, tales son las leyes ó preceptos relativos á la acción, á los personajes, al estilo, formas métricas y plan de todas las que nos vamos á ocupar determinadamente. (Q)





LECCIÓN DIECINUEVE

ACCIÓN ÉPICA Y SUS CUALIDADES



O ejecutado, la serie de actos, los hechos que conducen á un fin es lo que constituye la acción ó acciones de toda narración sea ó no poética, tal sucede en la historia cuyos hechos, actos realizados por los pueblos y sus heroes, no son otra cosa que el desenvolvimiento de la vida humana al través del tiempo, de un pueblo, de una raza, de una nación; de igual manera, será acción épica, la *narración bella en fondo y forma de todos los hechos y actos ejecutados para la consecución de un fin*. Si esos hechos y actos tienen vida propia, aspiran á un término, y se relacionan con lo humano, de tal modo, que se crean todos los hombres y todos los pueblos interesados en aquellos hechos y el fin es también humano, la acción de la epopeya estará bien elegida y su importancia se aquilatará por el cumplimiento de las leyes estéticas y la mayor elevación en busca de un ideal de perfección.

La acción en su organización interna debe reunir las cualidades de *unidad, integridad, grandeza é interés*, dándose en el poema no en más ó en menos sino de igual manera en la gran composición épica como en la menos importante de las especies, á excepción del interés que es

condición relativa dentro de las diferentes composiciones pertenecientes á la epopeya.

No consiste la unidad de la acción en que sea simple, carezca de partes á semejanza de la unidad matemática, ni en que todos los actos tengan enlace material y de subordinación; lo preciso para la unidad estética es que todos *los esfuerzos se dirijan á un fin único*, de modo que si parecen extrañas al poema ciertas cosas no lo sean en realidad, no perdiendo de vista la idea capital del asunto. Con nada puede compararse mejor la unidad del poema épico que con el organismo humano, distintas por su importancia, forma, estructura material, funciones y lugar, son las partes de que se compone el cuerpo humano, pero todas ellas constituyen un organismo relacionado entre sí de modo maravilloso, no concibiéndose la existencia sin la totalidad de las partes que le forman, y si puede objetarse que ciertos organismos humanos carecen de algunos miembros ó no desempeñan su papel, nada quiere esto decir para nuestro propósito, que defectuoso se llamará aquel cuerpo, é imperfecto será también el poema, en el cual no responda todo lo en él contenido, ó no desempeñe el papel que deba desempeñar en la narración épica.

De lo dicho parece desprenderse como consecuencia, que debe haber una sola acción aunque se desarrolle y presente bajo múltiples aspectos, llamándose entonces á estos aspectos *episodios*. Así lo entendemos nosotros y no participamos de la opinión de aquellos preceptistas que consideran los episodios como acciones independientes de la principal, que al desaparecer nada pierda el poema; podrá quizá tal manera de considerar los episodios tener lugar en la novela ó en el drama, pero nunca pueden admitirse en tal sentido en el poema épico. El poeta épico con su talento, con la superioridad de su genio, sabrá imprimir á esas acciones secundarias, subordinadas mejor dicho, el sello y carácter de familia que las ligue al tronco común, y aunque para los poco fisonomistas les cueste trabajo descubrir los rasgos característicos de comunidad de origen, la verdade-

ra crítica sabrá encontrarlos, porque los episodios deben ser como las ramas de un árbol, desiguales, de más ó menos altura, más pobladas de hojas ó con pocas; pero al fin vástagos de un mismo tronco.

Sus requisitos nacen de la naturaleza que les asignamos, siendo el primero, que no puedan desligarse de la acción principal sin notoria violencia de ésta; segundo, que aviven la curiosidad, dando realce y novedad á la acción; y tercero, que en nada desdigan por su estilo y lenguaje de lo más interesante de la acción.

Muy á semejanza de lo que sucede con la naturaleza en la cual los seres tienen comienzo, crecen, desenvolviendo sus elementos vitales en las diversas esferas, dentro de las que viven, terminando su existencia individual, cuando realizan el destino que les es propio, de igual modo la acción épica ha de constar de todos los elementos que la conduzcan al fin sin que le falte ni tenga nada de lo que sea pertinente á la misma. Esto, que no es otra cosa que la *integridad*, que pudiéramos considerarla el complemento de la unidad, la cual vive por sí, sin que le falte ni sobre nada de lo que le es necesario, se desenvuelve en el poema bajo tres aspectos: la *exposición*, el *nudo* y el *desenlace*, momentos de la unidad de la acción en su desenvolvimiento.

La *exposición* en el poema épico, se destina á dar á conocer los antecedentes indispensables para el desarrollo de la acción; esta exposición no es un tema y el enunciarla de una manera seca y descarnada constituye un defecto, como lo es diluirla de tal manera que peque por difusa ó pretenciosa. Horacio ya criticó la ampulosidad y arrogancia con que ciertos malos poetas exponían el asunto de sus poemas, alabando la sobriedad y modestia con que Homero enunció los suyos; desde entonces la doctrina de Horacio es canon universal y los que no la han seguido, merecen severas censuras.

Gran talento es preciso para elegir el comienzo de la acción, de tal modo que no se convierta en fastidiosa alegación de antecedentes ó tomando el asunto desde tan le-

jos que haya que emplear un esfuerzo superior de memoria para retenerlos; vencida esta dificultad, no basta ciertamente ese tino, se hace indispensable tomar el asunto desde el punto más favorable, exponiéndolo con la precisión y claridad convenientes, verdaderos nuncios de las cualidades literarias que ha de ostentar el poema.

No amontonamiento de hechos de extraordinaria y nunca soñada dificultad, intrincados laberintos en los que parece ha de quedar cerrada la acción, son los que deben formar lo que la preceptiva llama *nudo*, palabra que no tiene tan exacta aplicación aquí como en la poesía dramática. A muchos autores engañó el deseo de despertar el interés agrupando dificultades al desarrollo de la empresa, y dieron en lo absurdo y monstruoso. El nudo ha de trazarse con seguridad y maestría, constituyendo acciones encadenadas entre sí por un orden lógico, sin violencia. La Iliada y la Odisea nos presentan modelos acabados de cómo debe conducirse el nudo; allí la ira de los dioses, la furia de los elementos, desencadenada por aquellos para afligir á los hombres, motivan la manera especial de ser de los personajes, y en los poemas posteriores que se consideran como modelos se vé esto mismo de modo más ó menos acertado.

Desenlace natural, sin violencia debe tener como término la acción; deshacer el nudo sin romperlo, es la base capital del desenlace. No importa que se adivine de antemano, la principal belleza de la poesía épica no está en avivar la curiosidad ni excitar el interés por la novedad de los hechos; aspira á que los hechos por lo que representan y valen nos interesen; á veces en la exposición ó en el título del poema se dice el asunto ya conocido para el lector, y apesar de esto, el poema interesa, cautiva, excita toda clase de sentimientos, y no pierde nada de su novedad y belleza.

Suponen algunos que el desenlace del poema épico debe ser una catástrofe, y como esta opinión no tiene sólido fundamento estético, se ha querido paliarla diciendo puede ser el éxito feliz aunque para algunos personajes sea indivi-

dualmente desgraciado; añadiendo otros, que si el alma queda empapada en melancolía, importa poco que todos ó algunos personajes sean desgraciados. Si el poema épico no fuera otra cōsa que la exposición histórica de los hechos, con el fin exclusivo de despertar en el alma esa melancolía y trísteteza, muy enhorabuena que se admitieran tales soluciones, mas entendiendo que el poema épico es algo eminentemente humano que se desarrolla en el tiempo, su valor estará en retratar, en llevar con ese retrato al espíritu humano lo que le es propio, la aspiración del infinito, bastándole la limitación del tiempo y del espacio concretada al hecho, para que el alma quede profundamente impresionada, importándole poco que tal pueblo ó heroe quede vencido, si saca como consecuencia que tienen limitación y son como vano humo las riquezas, el poder, la fuerza, la hermosura, el talento, luchando con la pobreza, la astucia, el dolor, la traición, la enfermedad, la debilidad, lo repugnante, la ignorancia y el error; lo que para el hombre que piensa esto significa es lo bastante para impresionar hondamente su espíritu, para los que no piensan ni sienten, no se han escrito nunca poemas, ni ninguna clase de obras literarias.

En resumen, expóngase con claridad y sencillez el asunto, desarróllese con habilidad y amplitud, terminando lógica y naturalmente, sin esfuerzo ni violencia, llevando todo el poema ese sello de lo humano, con el perfume de lo divino é infinito, y se habrá cumplido lo que las leyes estéticas piden á la acción, con respecto á estos tres aspectos de la integridad.

La *grandeza* es cualidad de la acción y condición que toca á toda la obra. Esta grandeza depende de la elección del asunto y de los medios puestos en juego para completarla. Contribuyen á la grandeza el que el hecho refleje una fase importante de la vida humana, elegida entre aquellas que ámplio campo concedan á la fantasía; el que los personajes sean figuras culminantes por su valor, poder y alcurnia, dentro del periodo en que la acción se coloca, y

por último, entren en juego los grandes intereses sociales y morales, en perpétua lucha, ó sea el batallar constante entre lo finito y lo infinito.

El mundo antiguo sujeto á la ley del fatalismo, envuelto en la densa nube de la superstición, y las condiciones sociales de las castas y de las monarquías despóticas, no concibió otros medios para revestir de grandeza el poema épico que el dar intervención en las acciones humanas á los dioses, á los que representaban esos poderes fatales, y á esta intervención de lo divino se conoce con el nombre de *máquina ó maravilloso*, de la que decía Horacio no era conveniente hacer uso sin que la necesidad impulsara al poeta. El cristianismo trasformando las leyes de vida en todo orden de ideas é instituciones, marcó nuevos rumbos para dar grandeza al poema, sin esa intervención de lo maravilloso y divino, mas no de tal modo que retrajera á ciertos poetas de unir en monstruosa amalgama el ideal pagano con el cristianismo, lo que constituirá siempre un defecto grandísimo en sus poemas. A salvar estos escollos se han dirigido los consejos de algunos preceptistas diciendo que si el asunto es puramente fantástico, puede introducirse el elemento sobrenatural, en forma de ángeles, demonios, apariciones etcétera; otros que puede acudirse á la personificación de ideas abstractas, vicios y virtudes como la bondad, la ciencia, la discordia, la hipocresía, etc., medios empleados alguna vez que desvirtúan la naturaleza misma del poema. A nuestro modo de ver, le basta á el hombre los obstáculos que se oponen á la consecución de un fin, su debilidad, la ignorancia, sus vicios, las fuerzas de la naturaleza, las limitaciones consiguientes del tiempo y el espacio, para que revistan grandeza todos los medios empleados por él con energía y perseverancia, si logra vencerlos y salir triunfante. Si un genio acometiera la empresa de convertir en epopeya el hecho de la conquista del nuevo mundo ¿qué grandeza no revestiría el genio de Colón lanzándose con tal insuficiencia de medios en la inmensidad del océano, en busca de lo desconocido? Ciertamente que puede suponer el cristiano

que la mano providencial del Altísimo, le guió y sostuvo su espíritu en aquella empresa llena de peligros y para él de tantas inquietudes y amarguras; más aunque se prescindiera de este punto de vista indiscutible para los que confiamos siempre en el auxilio divino, es lo cierto que reviste tal grandeza el pensamiento, se agiganta dentro de lo humano de tal manera la figura de Colón, que no es preciso intentar otro recurso para dar grandeza al poema.

Los poetas harán muy bien de prescindir de este medio, en la seguridad que hallarán otros que sustituyan con ventaja á la vieja práctica del uso de la *máquina* ó maravilloso. (R)





LECCIÓN VEINTE

DEL INTERÉS DE LA ACCIÓN ÉPICA



Si la acción es una, no le falta ni sobra nada para su completo desarrollo, y está revestida con la gran idea y altura de pensamiento que pide esta clase de concepción artística, despertará el *interés*, que en este sentido podemos considerarle bajo dos aspectos: uno que se refiere á la acción en sí misma, y otro con relación al arte; en el primer caso el interés es relativo, porque no es el mismo el de esas grandes concepciones épicas que llamamos epopeyas ó grandes poemas épicos que el de los poemas épico-históricos, y otras manifestaciones de este género de poesía. Las epopeyas por su carácter de universalidad tienen un interés absoluto, los hechos son representación temporal de lo esencialmente humano, y al través de su desarrollo vive y existe la naturaleza humana que se reconoce la misma en todos los tiempos y en todos los países; de aquí que esas grandes luchas, las pasiones, la contraposición de ideales religiosos, políticos y de raza, interesan siempre como interesarán los poemas de la India, la Iliada de Homero, la Divina Comedia, y los poemas religiosos y sociales. Para

despertar este interés, el poeta debe procurar que el asunto sea eminentemente humano, de tal modo, que el pueblo para el que se escribió, como otros que le suceden se vean retratados en él, que no es otra cosa que lo dicho por algunos preceptistas, aconsejando que el poema épico *interese á todo un pueblo y á veces á la humanidad entera.*

Cuando de composiciones épicas de menos vuelo se trata, como por ejemplo, en el poema épico-histórico, basta que ese interés vaya unido á los afectos de patria, de época ó de localidad, y entonces, si la elección del asunto es oportuna, se retratan fielmente las ideas y aspiraciones de la nación y de la época, despertará el interés apetecido.

El interés artístico despiértase con el fiel cumplimiento de las leyes estéticas, y será interesante un poema si el fondo y forma tienen esa belleza que requiere y pide la crítica y el buen gusto.

Calcados en el canon aristotélico están todos los preceptos que se refieren á los personajes del poema épico, equivocándose mucho los que juzgan que el carácter de los personajes, en particular del protagonista, ha de ser su origen divino, y concurrir en él las cualidades de fuerza extraordinaria, etc., y si no concurren estas condiciones no existe el protagonista; lejos de esto es preciso consignar que los personajes del poema épico, no imprimen carácter á la obra, como sucede en la poesía dramática; son los hechos los que determinan esos caracteres, y si ellos, corresponden á la acción, en nada se amenguará las condiciones del poema épico porque ostente ó nó, todas, ó algunas de las cualidades que tan indispensables juzgan los preceptistas.

Fijar de antemano el número de los personajes, es absurdo; habrá tantos como necesario sea para el desenvolvimiento de la acción con claridad y desembarazo, pecando tanto por aglomerar muchos que sean causa de confusión, como concentrar la acción en tan pocos que produzca monotonía.

Las cualidades que deben reunir, no es otra cosa que

aquellas condiciones llamadas por los preceptistas *carac-
téres y costumbres*. Hegel, pide en los caractéres *riqueza,
vitalidad y fijeza*; riqueza, llamada por otros variedad,
es la contraposición múltiple de tipos y tendencias que
dentro de lo humano, en tan gran número se hallan en la
naturaleza, que con su cuasi infinita variedad nos presenta
á cada paso la pasión, los apetitos tan múltiples y variados
como en lo material la fisonomía. La vitalidad los hace
distintos, más no por rasgos generales, sino con vida pro-
pia y energía bastante, cuya energía y vida propia los
hará obrar constantemente lo mismo, que es lo que debe
entenderse por fijeza. La comprobación del cumplimiento
de estos preceptos en los grandes modelos, exijía mayor
espacio y á ellos nos referimos en los apéndices.

Las costumbres respecto á los personajes, requieren,
como condición, la bondad moral, entendiendo por tal la
conformidad de las acciones con las leyes generales que ri-
gen el corazón humano, porque de otro modo y dentro del
desenvolvimiento general del arte, no cabían los grandes
poemas paganos, sin que deje de recomendarse no solo esa
ley universal de lo moral que siempre es absoluta en el
arte, sino tambien la moral, pura y santa que nace del có-
digo cristiano, que repugna el mal y el vicio, y si introduce
el mal alguna vez en su obra el poeta cristiano, es para ha-
cer resaltar la flaqueza humana, nunca para ensalzarlo y
describirlo con todos sus repugnantes detalles.

Las costumbres tambien, refiérense á ese tono y colo-
rido que en la manera de ser de un personaje imprimen en
él la época, las creencias, los hábitos, la educación, la loca-
lidad, la edad y el sexo; prescindir de estos aspectos, es
robar colorido al poema y bastardearlos, falta imperdona-
ble que castiga con severidad la crítica, condenando á
perpétuo ostracismo de la república de las letras el poema
que hace hablar y obrar al cristiano como al pagano, al
criado como al señor, al natural del Asia como si viviera
en las cultas poblaciones de la Europa, al *anciano como al
niño*, á la *meretriz como á la señora*, etc., sin perder de

vista que estas relaciones de vida, no son obstáculo para que dentro de estas condiciones se manifieste lo general humano; la ira y la venganza, pasiones abominables del ser racional, no se manifiestan de igual modo ni causan los mismos efectos en el hombre de la antigüedad pagana que en el de la edad media, y mucho menos en el ciudadano de los pueblos cultos de la edad moderna, no obstante ser la pasión la misma en todos.

La atención principal concéntrase siempre en un solo personaje, que por ser el más culminante, sirve como núcleo de la acción, se le conoce literariamente con el nombre de *protagonista*; personaje principal de quien puede predicarse en más alto grado, todas las condiciones enumeradas respecto á los demás personajes, no perdiendo de vista que los hechos modifican sus acciones y manera de proceder, sin que él sea parte para que se verifiquen por la naturaleza y condiciones de su carácter. La bondad y la fijeza han de ser en él condiciones absolutas; si los esbozos de los personajes secundarios pueden ser solo líneas acentuadas allá en el fondo, sombras del cuadro, los contornos y colorido de esta primera figura han de estar perfectamente delineados, acentuados y perfectos, sin que les falte el más pequeño detalle que preste calor y vida al colorido local y demás circunstancias de época, razas, etc., etc. De igual valor ha de ser el que hoy se designa con el nombre de *contra-protagonista*, que es un personaje principal también, pero de tendencias opuestas al que se llama protagonista, contrariando los propósitos y planes del héroe del poema.

Si por estilo se entiende ese carácter que imprime á toda obra el asunto y la manera de ser del escritor, la poesía épica tiene un estilo que se diferencia del lírico y dramático, que es propio de la poesía épica, que al describir y narrar lo hará de manera distinta de como describe el poeta lírico y el poeta dramático; el estilo épico, por consiguiente, es elevado, majestuoso, expresión genuina de la serenidad y lentitud que marca el desarrollo de la acción,

con amplitud de formas para que pueda decirse existe un lenguaje y estilo propios de la epopeya.

Este estilo épico está en relación con la expresión del pensamiento que pide las formas rítmicas más artificiosas y ricas de los respectivos idiomas; así que entre los indios se usó para la épica el Sloka, entre los griegos y latinos, el exámetro, y en las modernas literaturas, el endecasílabo en las combinaciones de terceto y octava real.

Conocido el organismo del poema épico en su parte interna, veremos cómo se desenvuelve.

Desde que existe la poesía épica en las más acabadas y grandiosas manifestaciones, como en las humildes, se hallan divididos los poemas en partes simétricas que tienen relación con el asunto, que se conoce con el nombre de *cantos*, también *libros*, cuyo número no es posible fijar de antemano, por esa relación que dicha división guarda con el asunto. Tiene también otras divisiones el poema íntimamente relacionadas con el desenvolvimiento del asunto, tales son, la *exposición*, especie de exordio, primera parte del poema destinado á enunciar la materia ó asunto de que se va á tratar; la *invocación*, súplica dirigida á la divinidad, demandando el auxilio necesario para el mejor desempeño del asunto, y, por fin, la *narración* ó exposición sucesiva de los hechos y acciones del poema que alcanza hasta la terminación del mismo, y de cuyo desenlace ya dejamos dicho lo bastante en la lección anterior. (S)





LECCIÓN VEINTIUNA

LAS GRANDES EPOPEYAS DE LA LITERATURA UNIVERSAL



A preceptiva literaria sería de escasísimo alcance sin la comprobación por los monumentos literarios de la bondad y fuerza de los preceptos y reglas que sirvieron para fundamentar sus teorías.

El examen que de algunos monumentos literarios pertenecientes á la poesía épica intentamos hacer, tiene, por necesidad, que ser imperfecto y deficiente dado el estado actual de esta enseñanza y el corto tiempo dedicado á ella.

El Oriente, cuna de la civilización, como probablemente lo fué del género humano, cuenta con literaturas ricas en monumentos literarios, desconocidos hasta hace poco tiempo, cuyo estudio emprendido con fé y constancia por los llamados orientalistas, dá por resultado inagotables tesoros, antes ocultos ó velados por civilizaciones intermedias, datos inapreciables que prestan luz para resolver problemas sin explicación satisfactoria antes de estos descubrimientos.

Entre los monumentos literarios de más precio hoy co-

nocidos en Europa, se hallan las dos grandes epopeyas de la literatura sánscrita ó sanscrita, conocidos por el *Ramayana* y el *Mahabaratha*, ambos trasuntos fiel de la civilización india, bajo todos sus aspectos, tan grandiosos y admirables como esa misma civilización.

No pertenece á nuestros estudios el averiguar si estos poemas corresponden á la edad media de la civilización india, ni si se escribieron cuando ya la lengua sánscrita habia llegado á su perfección; ni mucho menos averiguar si existieron epopeyas anteriores y primitivas de las que estas son ecos ó refundición, ni si la corresponden como quieren los indianistas, el nombre de *Adicavia* al *Ramayana*, que quiere decir epopeya primitiva, y el de *Itihasa* á el *Mahabaratha*, que dá á entender reunión de tradiciones. Quédense estas cuestiones para el estudio de la literatura sánscrita.

También, á pesar nuestro, hemos de omitir el estudio comparado de estos poemas con los que en las literaturas clásicas y en las modernas, vamos á estudiar, trabajo fecundo, que nos daría la síntesis del pensamiento humano dentro de los momentos históricos, que facilita la comprensión de la idea estética y de los problemas sociales, religiosos y políticos, desde cuyo punto de vista se ven sin las nebulosidades que el aislamiento produce en todo lo que es de investigación humana.

Tiene por autor el *Ramayana* á Valmiki, poeta de quien tenemos escasas noticias, según indicamos en otro lugar; vivió en el siglo VIII antes de J. C., siendo su poema la síntesis más admirable de los ideales religiosos y políticos de la india. El poema escrito en *Stotzas*, especie de dísticos, consta de veinte y cuatro mil de estos dísticos, formando un total de cuarenta y ocho mil versos, divididos en seis libros ó cantos, y quinientos cuarenta capítulos. Los cuatro primeros capítulos contienen la invocación y exposición, comenzando en el quinto por describir la ciudad de Ayodhya fundada por Manu, en el momento que ocupa el trono Daçaratha, cuyas tres esposas Kançalya, Kaikeyi y Sumitra, son estériles; la divinidad, Vishnuh, encarnó á los ruegos

de Daçaratha, en los cuatro hijos que tiene al fin, llamados Rama, Bharata y los dos gemelos Laxmana y Catrugna. Rama es el predilecto de la divinidad, educado por un jefe de los brahmanes, se distingue por su virtud y su valor, en los países que recorre, donde realiza actos de generosidad y de heroísmo; extasia su espíritu en la contemplación de la idea divina, logrando que se le conceda tender el arco divino de Siva, y que el rey Janaka, le otorgue la mano de su hija Sita, la más hermosa y virtuosa de las princesas de la India, enlazando también á sus hermanos con princesas de excelentes prendas, llegando todos á la ciudad de Ayodhya, donde el padre vive lleno de felicidad.

El segundo libro es verdaderamente dramático. El rey Daçaratha quiere consagrar como presunto heredero á Rama, pero Kaikeyi madre de Bharata, envidiosa de Rama, obliga al rey, recordándole una promesa hecha en ocasión que le salvó la vida, á que destierre á Rama por catorce años y consagre á su hijo Bharata; la resistencia del rey es grande, llega hasta el mismo momento en que toda la corte reunida, espera la consagración de Rama y allí se hace pública su nueva determinación, que acata y obedece Rama. Ningún ruego ni súplica apartan á Rama de esta obediencia, y hasta su esposa Sita quiere seguirle en el destierro, que es tan completo, que ni lleva bienes, ni le acompaña otro personaje que un escudero llamado Sumantra, quien al regresar, dejando en el destierro á Rama refiere al rey la resignación de su hijo, y le produce tal sensación que, después de comunicar á la madre de Rama el origen del juramento, muere de dolor.

Muerto el rey, Bharata, ausente cuando se verificó el destierro de Rama, jura volver al trono á Rama, al que comunica la muerte de su padre y le ofrece el trono, que reusa ocupar hasta que pase el tiempo prefijado por su padre.

Llámase el libro tercero de los *Bosques*, porque los hechos se verifican en las inmensas selvas donde Rama pelea contra los Raxasas, obteniendo victorias; excita por su heroísmo y gentileza el amor de Curpanaka que desea

maten á Sita á la que salva su cuñado Laxmana. Avívanse los celos y el deseo de venganza en Curpanaka, llamando en su auxilio á su hermano Ravana, rey de la isla de Lanka. Ravana toma la forma de un antílope hermosísimo y Sita excita á Rama para que lo persiga; alejado Rama vuelve Ravana al lado de Sita y solicita su amor rechazándole indignada, y entonces la roba, llevándola por los aires, y excitando la indignación de la naturaleza que manda al rey de los buitres persiga á Ravana, pero éste hiere al rey de los buitres y llega á su reino con Sita á la que quiere atraer con halagos y riquezas que resiste animosa; pronuncia Brahma sentencia en contra de Ravana; terminando este canto con las angustias y sobresaltos de Rama por la suerte de Sita.

Grandes preparativos de Rama para arrancar á Sita del poder del tirano, y su alianza con los Vánaras, dá comienzo al libro cuarto, en el que hay descripciones de pueblos, ejércitos, y un episodio notable que es el del hallazgo de las joyas caídas á Sita cuando fué arrebatada por Ravana.

Descripciones magníficas de la ciudad, jardines y palacios de la isla de Lanka, constituye el canto quinto, con los hechos de Hanumat, jefe de uno de los ejércitos aliados que logró ver á Sita, y es herido por Ravana al quererla libertar, logrando volver al campamento de Rama refiriendo á éste la constancia de su esposa, terminando con la narración de los preparativos para llegar á la isla, y las luchas que en la corte de Ravana tienen lugar entre sus hermanos, partidarios de la devolución de Sita á su esposo.

El último libro trata de la batalla entre los ejércitos de Rama y Ravana; la muerte de éste, la recuperación de Sita, y el episodio tiernísimo de la duda de Rama que ofende á Sita, á la que respeta el fuego, interviniendo el mismo dios Brahma, que testifica de su pureza, terminando con la coronación de Rama.

El brevísimo extracto del poema no da más que una palidísima muestra de su grandeza y de la belleza de fondo

y forma que contiene: unidad de acción, interés, elevación de caracteres, sostenidos siempre, pureza de ideas, descripciones brillantes, narración sóbria, todo avalora de tal manera al poema, considerándole la crítica como joya de inestimable precio literario, sin contar la idea que representa en la génesis del pensamiento humano, que es la del panteísmo, dato importantísimo que solo tiene rival en el poema de que vamos á ocuparnos

El *Mahabaratá* es poema sánscrito, compuesto por Vyasa, aunque es general la creencia que fué solo su compilador; no se sabe la época fija de su aparición, señalándose entre el siglo III al I antes de J. C. El poema como actualmente le conocemos, se halla escrito en Slokas ó disticos, en número de cien mil, formándose un total de doscientos mil versos, divididos en dieciocho cantos.

Tiene por asunto las interminables luchas entre las dos familias de los Pandous y los Kourous.

En el primer libro ó canto después de un himno y de la exposición, se refiere, que los dos hermanos Pandous y Dhritarásthra, tienen, el primero, cinco hijos de encarnación divina, y el segundo, ciento, que se distinguen por su perversidad, llegando á incendiar y arrasas las ciudades y pueblos de sus cinco primos, obligándoles á huir. En el segundo canto, los hijos de Pandous vuelven á la ciudad de Delhi, llamados por su tío, que comparte la soberanía de la India entre sus dos hijos y sus sobrinos. Nárrase en el tercero la pérdida de la soberanía de uno de los cinco sobrinos, Indhishthira, precisamente el más favorecido, que marcha al desierto por treinta años. Sus hermanos, aliados con otros pueblos, apréstanse á la lucha ayudando á Indhishthira, ocupándose los siete cantos siguientes de los ejércitos y preparativos, enumerándose casi todas las razas de la India. Ojúpanse los dos cantos siguientes, diez y once, del ataque nocturno de los Kourous y de la recuperación de la soberanía por Indhishthira. El canto doce trata de los deberes del rey; el trece, de las obligaciones de los súbditos. El catorce, del sacrificio del caballo favorito de Indhishthira. El quince,

de la derrota de su tío y primos, que se ven obligados á huir, destruyéndose la raza de los Pandous. El dieciseis, restablecimiento de la ciudad Dwâraka y de los cuatro reinos; y el diecisiete, la abdicación de Indhishthira, llegada al cielo de Indra, y dificultades para su entrada; y finalmente, el dieciocho, apoteosis del héroe, en la que toman parte el cielo y la tierra.

La desmedida extensión del poema, quita unidad al mismo, rebajando su mérito literario; por lo demás, hay riqueza de descripciones, están valientemente delineados los caracteres, aunque no hay la dignidad y grandeza moral del Ramayana.

Estas dos grandes epopeyas que atraen las miradas de los sabios, completan el cuadro de las civilizaciones asiáticas, dándonos una idea acabada de la religión, de la vida social y política, conservándose en ambas cierta similitud de tradición que debió ser de suma importancia en la India, vestigio de un hecho que bien pudiera dar luz para ilustrar la cuestión religiosa; nos referimos á ese destierro acatado con sumisión y por obediencia en Rama, y al destierro por despojo de Indhishthira durante treinta años. (T)





LECCIÓN VEINTIDOS

EPOPEYAS CLÁSICAS



UEVOS aspectos presenta el arte clásico, consecuencia natural de la distinta manera de concebir lo bello, referido en el Oriente á la idea panteista y al antropomorfismo en las literaturas clásicas; dando por resultado nuevas ideas religiosas, políticas y sociales, que marcan rumbos distintos en la concepción estética, sin que sea de este lugar el determinar en juicio comparativo, la superioridad de uno á otro ideal.

Quédense también para otro género de investigaciones el averiguar si las epopeyas clásicas son ó no producto espontáneo de la fantasía popular, ó por el contrario pertenecen á la literatura erudita y si las ideas teogónicas, sociales y políticas, tienen un valor sustantivo en ellas, ó son resultado de una contraposición con otras civilizaciones y razas. De igual manera tenemos que prescindir de la cuestión suscitada por Wolf, sobre la existencia de Homero, considerado siempre como el autor de la Iliada y la Odisea, recibiendo esta cuestión como otras, en el estado que las coloca la crítica.

La Iliada como la Odisea, son obras de Homero, poeta nacido en Smirna, novecientos años antes de J. C.

La Iliada escrita en exámetros, consta de veinte y cuatro cantos ó libros. Homero despues de la invocación, pidiendo la protección de los dioses expone el asunto en estas sencillísimas palabras: *¡Oh dioses! yo cantaré la ira de Aquiles, hijo de Peleo.*

Comienza el canto primero en el momento en que los griegos, después de nueve años de sitiar á Troya, se ven afligidos por la peste que diezma sus ejércitos; convencidos es castigo de los dioses, acuden á Chalcas para que les diga el medio de aplacarlos, asegurando éste, que solo podrían librarse de la peste volviendo á la esclava Criseira, hija del sacerdote de Apolo, Criseis, arrebatada por los griegos á su padre, robando Agamenon á Bryseyda que pertenecía á Aquiles, éste indignado, jura no pelear más en las huestes griegas, y su madre Tetis pide á Júpiter favorezca á los Troyanos.

Un sueño de Agamenon pintándole facil la toma de Troya, el consejo de los capitanes, la disposición de los ejércitos y enumeración de los jefes y pueblos que le componen, es materia del canto segundo. El tercero nos narra el combate singular de Páris y Menelao, la huida del primero, salvándole Venus; los sacrificios hechos antes del combate, presenciándole Elena que designa á Priamo los jefes principales de los griegos.

Traspórtase la narración en el canto cuarto al Olimpo, donde los dioses mal avenidos, no escuchan los consejos de paz que les da Júpiter y deciden tomar parte en los combates, favoreciendo unos á los griegos y otros á los troyanos.

Los cantos sexto, séptimo y octavo, narran los combates en que los dioses toman parte ayudando á Hector, Páris, Eneas, entre los principales troyanos, y á Diómedes, Ajax de los griegos.

La parte más interesante del poema está en el canto noveno, cuando perdida toda esperanza por los griegos,

tratan de levantar las tiendas y volver á sus estados de Grecia; acuérdase en consejo de capitanes excitar á el valeroso Aquiles á que tome parte en el supremo esfuerzo que se va á intentar antes de la retirada. Aquiles no quiere oír los prudentes consejos de Ulises que lleva la palabra entre los que visitan su tienda con tal propósito. Los griegos deciden hacer exploraciones durante la noche para tomar datos coincidiendo con igual propósito de los troyanos, verificándose combates nocturnos, lo que nos refiere el canto diez.

Cuenta el canto once, que fué tal la derrota de los griegos, que quedaron heridos Diómedes, Agamenon, Ulises y Ajax, con muchos muertos y heridos de los menos importantes, merced al favor que Júpiter prestó á los troyanos. Continúan victoriosas las armas troyanas, realizando Hector prodigios de valor, hasta el momento en que apercibido Júpiter van á ser incendiadas las naves de los griegos, es herido Hector y se suspende el combate, lo cual forma el contenido de los cantos doce, trece y catorce.

Patroclo que ya antes había suplicado á Aquiles saliera de su inacción, pídele permiso para tomar parte en los combates y como amigo cariñoso, solicita le preste al menos sus armas para acudir en auxilio de los vencidos; y los cantos quince y diez y seis, refieren cómo vestido Patroclo con las armas de Aquiles, obtiene tales victorias que llega hasta los muros de Troya, donde en combate singular muere á manos de Hector; sus inanimados restos, son arrebatados á los troyanos después de una lucha tenaz. Los cantos diez y siete y diez y ocho, cuentan el dolor de Aquiles, su propósito de vengar á su amigo, y la descripción de las nuevas armas y escudo fabricados por Vulcano que su madre Thétis baja del cielo, hermosísima parte del poema, donde brilla el talento descriptivo de Homero.

Aquiles olvidando su agravio, se reconcilia con Agamenon que le devuelve á Bryseyda, y se prepara al combate en el canto diez y nueve. En el veinte, Júpiter convoca á los dioses, que divididos, pónense unos de parte de los

troyanos y otros de los griegos. En el primer combate, Neptuno salva á Hector, como también Apolo salva á Aquiles. En el veintiuno los dioses toman personalmente parte en la lucha, llegando esta intervención hasta en el combate entre Aquiles y Hector, quedando vencido este último y profanado su cadáver, cuya muerte lamentan los troyanos, según nos refiere el canto veintidos. Los dos últimos cantos, se consagran á los funerales de Patroclo, á la petición de Priamo del cadáver de su hijo Hector, que le concede Aquiles, y á los funerales que Troya verifica en honra de su único libertador.

Horacio panegirista de Homero, nos señala la perfección del poema en punto á caracteres, descripciones, grandeza é interés, muy conformes y ajustados á los cánones aristotélicos; la crítica actual que se conforma con el juicio de Horacio añade nuevas alabanzas, diciendo que las bellezas de fondo y forma son admirables, que se halla en este poema retratada la civilización griega de cuerpo entero, tan rica y plástica como ella es, sin que falte nada á sus ideales, que podrán ser menos puros y grandiosos que los de las epopeyas orientales, mas al fin puestos de relieve con toda perfección. El hombre, en esta epopeya, es hechura divina por generación directa, y su hermosura corresponde á este origen divino; instrumento de los dioses, carecen de libertad sus actos, sus virtudes, su heroísmo; nada valen ante la fatalidad, concepto tan diferente del ideal oriental, donde la virtud tiene su recompensa y la libertad humana su esfera de acción.

Homero al trazar la *Iliada* tomó el aspecto público de la civilización griega, completándolo con la vida privada en la *Odisea*, poema de menos grandiosidad y heroísmo, empero rico de detalles y hermosísimos destellos del genio de Homero, completándose en él, como se completan en la civilización asiática el Ramayana y el Mahabarata, todos los aspectos del ideal y civilización clásicos.

Escrita la *Odisea* en exámetros, consta de veinticuatro cantos, siendo su asunto la vuelta de Ulises, uno de los ca-

pitanes griegos que tomó parte activa en la guerra de Troya, de quien se refieren hechos de valor en la Iliada, retenido en la isla de Atlante por Calipso.

Ocúpase el primer canto, después de la exposición enunciada con esta sencillez: *Dime oh Musa, del héroe ingenioso, etc.*, de la petición de la diosa Palas á Júpiter, rogándole permita vuelva á su casa y reino el prudente Ulises; accede el rey del Olimpo y Palas misma vá á Itaca donde reside la familia de Ulises y excita á su hijo Telémaco para que emprenda un viaje en busca de su padre; contándose en el canto segundo la junta de los Itacenses, dando cuenta de su marcha y mil curiosos detalles de los preparativos del viaje. La llegada á Pilos donde encuentra á Nestor que le refiere la suerte de algunos capitanes griegos, la de Lacedemonia, en cuya ciudad se celebraban las bodas de un hijo de Aquiles con una hija de Menelao, lo que dá motivo á descripciones hermosísimas, y donde Helena reconoce por el parecido que Telémaco es hijo de Ulises, refiriéndole hechos hazañosos de su padre, adquiriendo noticias de donde se halla; forma el canto cuarto, en el que además se dá cuenta del dolor de Penelope y de la conspiración en Itaca contra Telémaco.

El libro ó canto quinto se ocupa de la salida de Ulises de la Isla, despedida de Calipso, y sus padecimientos en el mar; tratando los cantos seis y siete, del arribo de Ulises al país y ciudad de los Feacios, su encuentro con la princesa Nausicaa, recibimiento del rey Alcinoo, con la descripción de fiestas y banquetes, en las que se cuentan por un poeta los amores de Venus y Marte, y por Ulises el episodio del Pegaso; continuando en el octavo la relación de los sucesos de la ruina de Troya. En el noveno, décimo, undécimo y duodécimo, Ulises refiere sus aventuras ante el rey Alcinoo. El trece narra la llegada de Ulises á su país y el castigo que á los Feacios impone Neptuno; Minerva aconseja á Ulises lo que debe hacer antes que le conozcan los pretendientes de su esposa. El catorce refiere la astucia de Ulises para enterarse de lo que sucede en su pala-

cio. Minerva aconseja á Telémaco vuelva á Itaca, yendo primero á la cabaña de Eumeo, donde con disfraz estaba Ulises. En el décimo sexto se reconocen Telémaco y Ulises, conviniendo los medios de librarse de sus enemigos. Disfrazado de mendigo, sufre Ulises los desprecios é insultos de los Procos, canto diez y siete y diez y ocho. En el diez y nueve es reconocido por una criada que jura guardar secreto. El veinte, veintiuno y veintidos, se ocupan de la muerte de los Procos y reconocimiento de Ulises por todos los suyos; terminando el poema con los dos últimos cantos, en los que se cuenta la felicidad de Ulises, en pacífica posesión de su reino.

Tal es el poema que completa la idea de la civilización griega, cuya riqueza en detalles, nos retratan fielmente la vida de familia en el pueblo griego.

Herederos el pueblo romano de la tradición literaria de la Grecia, no presenta su arte nuevos horizontes, ni añade nada á su inspiración y belleza de formas, no obstante la Eneida, menos espontánea que los poemas griegos, puede colocarse al lado de los poemas heróicos, sin pertenecer á la categoría de las grandes epopeyas de la literatura universal.

El autor de la Eneida es Publío Virgilio Marón, natural de Andes (Piérola), aldea del territorio de Mántua, nació en el año 684 de la fundación de Roma (70 a. d. J. C.) Está escrito el poema en exámetros, y su argumento es el origen divino de Roma, asunto que alhagaba la vanidad de los romanos. Consta de doce libros ó cantos. El primero, después de anunciar el argumento é invocar á las musas, narra la salida de Eneas de la destruida Troya, la furiosa tempestad que suscita Eolo y que Neptuno apacigua; la intervención de Venus en favor de los troyanos, y la llegada de Eneas y los suyos á la ciudad de Cartago, donde reina Dido, á quien Eneas refiere su historia, cuya historia, con los últimos sucesos de la destrucción de Troya, ocupa también los libros segundo y tercero. El libro cuarto es el más interesante; refiérense en él los amores de Dido, la decisión

de Eneas, de abandonar á Cartago por consejo de los dioses y la muerte de la desdichada Dido. Los libros ó cantos quinto, sexto y séptimo, narran la llegada de Eneas á las cortes de Italia, su bajada á los infiernos y á los Campos Eliseos; llegada al Tiber, sus amores con Lavinia, y la guerra con Turno. En el octavo, Venus pide á Vulcano armamento para Eneas, y se apresta para el combate, que es objeto del libro noveno, décimo, undécimo y duodécimo, en el que, vencedor Eneas, termina el poema.

El arte, el buen gusto, la perfección y riqueza con que está escrito el poema, le dan carácter erudito y reflexivo, no apareciendo aquella espontaneidad, juego de pasiones sencillas que domina en los poemas homéricos; hijo Virgilio del siglo y época en que vive, reviste de la cultura y grandiosidad propia de su edad al poema, dándole severidad y grandeza, frias y calculadas; lo único espontáneo es el pensamiento en armonía con la absorbente aspiración del pueblo romano que desea *regir á todos los pueblos*, por derecho de conquista y por derecho divino. El libro cuarto, es un modelo admirable de ternura; los amores de Dido, su desgraciado fin, tienen tal pureza de colorido, que constituye una página hermosísima de la literatura romana. El frio cálculo que dominó á los romanos, apagó los arranques de inspiración; y los héroes de Virgilio, ni son apasionados y vehementes, ni tan crédulos y fervorosos, que hagan necesaria, de manera tan directa, la intervención de la divinidad. (U)





LECCIÓN VEINTITRES

EPOPEYAS CRISTIANAS



O se extinguió la manifestación épica durante los siglos que precedieron á la aparición de la Divina Comedia; los asuntos históricos fueron el tema de la inspiración pagana, y los heróicos y nacionales los de la literatura novolatina, influidas ya por el espíritu cristiano; faltaba un genio y un poema que sintetizara el ideal religioso de la edad media aunándole con la nueva manera de ser en la sociedad. Este genio y este poema le hallamos en el Dante y su obra, que se diferencia de las grandes epopeyas clásicas y orientales en que su creación artística no es espontánea, se debe á la erudición y á la reflexión, pero nada pierde bajo este concepto, antes bien, gana, impregnada del espiritualismo cristiano modelará de una manera perfecta el ideal de la vida dentro del principio religioso, bastándole para conseguirlo, el desarrollo de lo humano dentro de lo divino; y si la epopeya oriental llama á toda la naturaleza, y los dioses paganos juegan papel importante en la clásica, en la cristiana, más pura, dará participación á lo divino de una manera que no repugne á la razón y al arte.

El poema ó epopeya llamado *La Comedia del Dante*

Alighieri, según la publicó el autor en 1472, no se apellidó *divina* hasta la edición de 1516 que apareció con este título *Divina Comedia*, cuya denominación, sancionada por la crítica universal, es con la que hoy conocemos esta obra.

Dante Alighieri, su autor, nació en Florencia en 1265, creyéndose que el espectáculo que presenció en Roma con ocasión del jubileo de 1300, le sugirió la idea de presentar un cuadro de la vida humana refiriéndola á la otra vida, á cuyo fin un sueño que lo trasporta, sirviéndole de guía Virgilio, al Infierno primero, luego al Purgatorio y después al Paraíso, le dan ocasión para desarrollar todos los ideales cristianos en relación con el estado de la sociedad y época en que vivía.

Este extraño argumento cuya natural división es en tres partes, le constituyen cien cantos, uno de introducción y treinta y tres cada parte, número que se ha creído místico por recordar los treinta y tres años de J. C. Su forma métrica es el terceto endecasílabo rimado, entrelazados los tercetos, ó sea primer verso con el tercero, y segundo con el primero del terceto siguiente.

En el canto primero, que sirve de introducción al poema, supone el Dante que un sueño la víspera del Viernes Santo del año 1300, le trasportó á una selva en la que se extravía; su espíritu sufre espantosa soledad y en vano busca la salida; al querer huir, tres animales feroces le impiden el paso; el león, la pantera y la loba, le persiguen y entonces se le aparece Virgilio que, mandado por Beatriz, le socorre guiándole por caminos y sitios hasta llegar á las puertas del infierno donde leyó aquella terrible inscripción que termina con este verso: *Lasciate ogni speranza, voi chi intrate*. En los cantos siguientes, recorre los siete círculos que á manera de embudo forman el infierno, describiendo los tormentos que padecen los condenados, dándole motivo para referir sucesos de Italia y personajes que tomaron parte en las famosas luchas de los güelfos y gibelinos, recorriendo también las épocas de la historia antigua.

El tono lúgubre y triste que matiza toda la primera

parte pierde su austeridad, aunque no su grandeza, en la segunda. En el Purgatorio hay recuerdos de hechos pertenecientes á Italia, profundos pensamientos, descripciones magníficas. Dispuesto el Dante para visitar el Paraíso, deja la compañía de Virgilio, sirviéndole de guía la incomparable Beatriz, recorriendo la Luna, el planeta Venus, el Sol, Marte, Saturno, Géminis, lugares habitados por los justos, santos, sabios mártires y escogidos del Señor, hasta el noveno círculo ó cielo, donde deslumbrado por la majestad divina termina tan grandiosa creación artística.

Muy diverso es el juicio que críticos y preceptistas emiten cuando se trata de la Divina Comedia; prescindiendo de los que la consideran como una *teología en verso* y de los que solo ven en el poema una sátira de los vicios que corroían la sociedad y las instituciones de su tiempo, opiniones que por lo descabelladas no merecen refutación seria, vamos á ocuparnos del diferente valor artístico que representa. La Divina Comedia, da forma plástica á la idea cristiana separándose de las que legaron las generaciones influidas por el paganismo; que acertó Dante en esta forma del ideal, lo dice bien claro la dictadura estética que ejerció y aún ejerce; el renacimiento como la edad moderna encontrarán en este poema modelos eternos y si Dante no hubiera creado esa forma plástica del ideal cristiano, no serían posibles las creaciones de Miltón, de Klopstock, del P. Ojeda, ni los poemas dramáticos de Calderón, ni las adivinaciones plásticas de Rafael, Miguel Angel y Murillo. Y si todo esto dá subido precio á la obra del Dante, se encarece más al considerar la grandeza del asunto, el desarrollo que supo darle, la unidad de la acción no menguada con tan múltiples episodios, adornos filigranados de tan preciosa joya, la elevación de estilo y lenguaje rico en formas, sonoridad y elegancia.

Son *Las Lusíadas* del portugués Camoens, según el común sentir de los críticos, el único poema que en las modernas literaturas cumple con lo exigido á la epopeya, obteniendo el aplauso unánime de toda la Europa que le ha pre-

ferido entre los muchos que después aparecieron, demostrándolo así, además del sinnúmero de ediciones portuguesas que desde 1572 hasta hoy se han publicado, el haberse hecho siete traducciones en castellano, cinco en latín, cuatro en francés, tres en italiano, dos en inglés y hasta en hebreo, honor tributado á muy pocos poemas, salvo los de los clásicos Homero y Virgilio.

Luis de Camoens, autor de *Las Lusíadas* nació en Lisboa en 1525 y murió pobre é ignorado en la misma ciudad, en 1579; dió el nombre de Lusíadas al poema, tomándolo de Luso ó Lisias, uno de los primeros reyes fabulosos de Portugal, como si dijera, los descendientes de Luso.

El poema dividido en diez cantos, tiene por asunto el viaje de los portugueses á Oriente cuya expedición mandada por Vasco de Gama, dobló el cabo de Buena Esperanza. Está escrito en octavas, llenas de sonoridad y elegancia.

En el canto primero despues de exponer el asunto, pide la inspiración á las ninfas del Tajo, ponderando despues la atrevida empresa de sus compatriotas que la juzga superior á las realizadas por los héroes antiguos y modernos, interviniendo despues los dioses paganos, que unos se oponen y otros favorecen á los portugueses, que emprendido el viaje llegan á Mozambique refiriendo los hechos que allí ocurrieron.

El canto segundo está consagrado á narrar hechos ocurridos en Mozambique, que hacen necesaria la intervención de Baco, Venus, Júpiter y Mercurio. El canto tercero es una referencia á toda la historia de Portugal que Vasco de Gama cuenta al rey de Melinde que continúa en los dos cantos siguientes, refiriendo al final cómo y por qué se verificó la expedición de los portugueses, con todos los acontecimientos hasta llegar al cabo de Buena Esperanza.

Prosigue en el canto cuarto la navegación y se refieren las tempestades suscitadas por Baco, y la intervención de Venus que aplaca los mares hasta que llegan á Calecut.

El canto séptimo comienza con una exhortación á los

cristianos para que combatan á los turcos y despues noticia de Malabar y de aquellas regiones.

Gama vuelve á referir la historia de Portugal y Baco maquina nuevos medios de aniquilar la flota portuguesa, materia que con algùn episodio constituye el octavo canto. Arriban los portugueses á una isla habitada por Tetis y sus Ninfas y los regocijos forman el asunto del canto noveno. Predicciones de hechos gloriosos y conquistas con el arribo á Lisboa, es materia del último canto.

Que los portugueses pongan á este poema á la altura de los de Homero y Virgilio, nada tiene de particular, hacen muy bien, justo orgullo debe envanecerlos siendo poseedores de tan preciada joya; la crítica que no tiene nacionalidad ni amor patrio, alabando con los portugueses el poema, tiene, si cumple su misión, que fijar el verdadero punto de vista en el fiel de la balanza y señalar los defectos que rebajan el singular mérito del poema, acusando en primer lugar la monstruosa amalgama de lo maravilloso, pagano y cristiano; no es menos defectuoso en el poema la tendencia episódica, enojosa siempre y en Camoens indisculpable, por no tener conexión con el asunto, sin enumerar otros lunares que son de menos bulto.

Aun con los defectos citados, la obra de Camoens, resulta grandiosa; contrapone dos civilizaciones, la oriental y la europea bajo un mismo ideal, abundando en rasgos felicisimos, pintando los caracteres con verdad y energía, lleno de descripciones bellisimas, con reflexiones profundas y atinadas, añadiendo á todo esto un estilo magestuoso y un lenguaje rico y armonioso, muestra galana de lo que habia progresado la lengua portuguesa en el siglo xvi. (V)



LÉCCION VEINTICUATRO

POEMAS ÉPICO-HERÓICO-HISTÓRICOS



NDICAMOS en la lección diez y ocho al enumerar las especies de poesía épica, formaba parte de ellas la poesía llamada por nosotros *épico-heróico-histórica*, la misma que admiten todos los preceptistas con la sola denominación de *épico-histórica*, no viendo dificultad alguna en añadirla el dictado de heróica, porque aparte de la historia que tan importante papel juega en esta especie de la poesía épica, el elemento heróico la dá animación y tinte poético, que de otro modo, ceñido el autor á lo puramente histórico, sería narración histórica en verso y no poema.

Entendiendo por poema épico-heróico-histórico, todo aquel cuyo asunto se funda en los hechos de la vida real, evidenciados en todo ó en parte por la historia general humana, de una nación y aun de una localidad, pudiera objetarse que tal carácter tienen las *Lusiadas*, y según quieren algunos, la *Eneida*, lo que es muy cierto, añadiendo nosotros que quizá alcanzara también ese carácter en rigor á las que examinamos como epopeyas orientales y clásicas, en cuyo caso mejor sería considerar la poesía épica dividida en dos grandes porciones, como lo hizo un sabio profesor

llamando epopeyas primitivas á las que aparecen en la infancia de los pueblos, y epopeyas literarias las que *fueron compuestas por poetas declaradamente artísticos*; y como tal división no resuelve ninguna cuestión, ni lleva claridad al método de investigación ni de exposición, hemos preferido tratar en el lugar indicado las epopeyas orientales, clásicas y cristianas, atendiendo menos á su filiación histórica que á la investigación crítica que nos acusa ideas, manera de ser y valor literario que tienen algo de común, colocando á la Eneida entre las epopeyas clásicas, por ser lo dominante en éste poema el ideal pagano en el fondo, y las formas de lo clásico en lo externo; á las Lusiadas en la epopeya cristiana, por ser el único poema épico de las modernas literaturas que más se aproxima á la gran creación literaria, que llamamos epopeya.

Si el poema épico-histórico *manifiesta la belleza de la actividad humana, expresando la idealidad de la acción y vida del hombre*, según dice un sabio preceptista, aparecerá en períodos de verdadera cultura social y literaria y se apoyará en otros elementos literarios y artísticos anteriormente conocidos, influyendo para su creación la idea religiosa, la fantasía popular, y todos los ideales de la historia nacional.

El poeta tiene dentro de esos elementos que hacer girar su fantasía, sin que le sea dado alterar en lo sustancial los hechos, ni desnaturalizarlos, ni mucho menos pintar los personajes de modo distinto, como la tradición y la fantasía popular, alentadas por otros monumentos, los concibieron. Tiene, por consiguiente, verdaderas limitaciones en cuanto al asunto, á los personajes, ideales y costumbres, que en otros poemas gozan de tan ilimitada libertad, y como consecuencia, lo maravilloso es de importancia secundaria, ó no existe.

Tales dificultades requieren un talento especial y los genios que han querido llegar á lo perfecto, no nos ofrecen en la historia de éste, otra cosa que modelos de perfección relativa, en la que no ha influido poco el deseo de no per-

der de vista los modelos clásicos fielmente seguidos desde Lucano, Silio Itálico, Voltaire y nuestro poeta Ercilla, á los que dirigieron siempre su vista éstos y otros autores de poemas épico-históricos.

A semejanza de lo que sucede con las grandes epopeyas, empléase también como forma métrica en los poemas heróico-históricos, las más ricas combinaciones rítmicas de los respectivos idiomas, según veremos al ocuparnos de los que debemos examinar en esta lección.

Decadente la literatura latina, sostuvo por algún tiempo su esplendor, el genio de algunos escritores nacidos fuera de Italia, cuyo número en su mayor parte lo forman los naturales ó descendientes de España, figurando entre los poetas el autor de *La Farsalia*, M. Annéo Lucano, natural de Córdoba, en la que nació el año 39 de nuestra era cristiana; denominábasele pseudo-*virgiliano* por ser uno de los que sostuvieron durante la decadencia de esa literatura latina, la inspiración épica. Es el más notable de los autores de poemas épico-históricos de esta edad, como puede comprobarse por el juicio formulado por la crítica de los *Argonautas*, *Las Guerras Púnicas*, *El Robo de Proserpina* y *La Tebaida*, de Valerio Flaco, Silio Itálico, Claudiano y Estacio, autores respectivamente de los mencionados poemas, que no muestran tan singular talento como Lucano, ni sus obras han merecido el aplauso que la posteridad otorga á la *Farsalia*.

Tiene este poema por asunto la guerra entre Cesar y Pompeyo, desde que comenzó hasta el asedio de Alejandría, lo que induce á creer no terminó su obra Lucano. Consta de diez libros ó cantos y la forma métrica es en todo igual á la *Eneida*.

La traducción española en octavas reales, divide el poema en veinte libros ó cantos y á ella nos referimos al exponer sumariamente el desenvolvimiento del asunto de la *Farsalia*.

Los primeros cantos narran el gobierno de Roma por César y Pompeyo, la ambición de César, el recuerdo de las

rivalidades de Mario y Sila, las guerras en Italia, Galia y España, entre los dos rivales y sus parciales, hasta el libro ó canto noveno que se ocupa de la junta de los senadores romanos en el Epiro proclamando á Pompeyo caudillo de la causa romana, continuando en los cantos diez y once las guerras en aquella región. Describese la Tesalia en el doce, contando en el trece un sueño de Pompeyo. Los libros catorce y quince narran la batalla y derrota de Pompeyo y los suyos, con la llegada á Lesbos donde recoge á su mujer Cornelia. El diez y seis describe la llegada de Pompeyo á Egipto y la determinación de Tolomeo aconsejado por Fontino de darle muerte. En el libro diez y siete el poeta atribuye al alma de Pompeyo una recompensa en la otra vida y presenta á Catón de parte de los fugitivos de Farsalia y del Egipto, dirigiéndose al Africa donde se encuentra con Sixto y Cornelio, llenando el diez y ocho con la descripción de la Libia y el viaje al reino de Juba. Los dos últimos se refieren al viaje de César al Africa y las respuestas del sacerdote egipcio Acoreo, á las preguntas que le hace César.

El juicio de este poema es diverso, según es la clase de crítica que se aplica: los que ven en Lucano el apasionado cantor de las antiguas libertades romanas, lo colocan en las nubes, faltando muy poco para elevarlo hasta la categoría de Virgilio; de éste pecado hay que absolver á la crítica desapasionada, que encuentra defectos en el poema dignos de señalarse, al par que bellezas que no escatima en aplaudir.

Es evidente que Lucano es el poeta más notable de su época y su creación artística aparte de la desacertada elección del asunto, de la fidelidad histórica seguida con toda nimiedad en la exposición de los hechos, literariamente considerado, tiene bellezas de primer orden, abundando en descripciones brillantes, en riqueza y armonía en el lenguaje, y pintar los personajes de un modo admirable, de tal manera, que Cesar, Pompeyo, Catón y otros del poema, son figuras que adquieren ante el lector la viveza y colorido del natural.

La inspiración poética en el Oriente perdió mucho de su primitiva grandeza; desquiciados los grandes imperios, sometidos al despotismo y la barbarie, sólo la poesía épica, en forma fragmentaria tenía existencia. Resultado de todas estas rapsodias, fruto de cantos épicos tradicionales que conservaban la historia, es un poema conocido por el Schâh-Nameh ó libro de los Reyes.

Este poema tiene por autor al poeta persa Aboul-Cassem, más conocido por el nombre de Ferdousi ó Ferdusi, floreció en el siglo XI de nuestra era, y á esa época se refiere la recopilación de todos los elementos que pudo allegar, dando forma poética á la tradición histórica.

El asunto es la historia de Persia, después de la creación, hasta su época, abarcando un espacio de tiempo que no baja de tres mil años. Sigue el orden cronológico de los acontecimientos, formando episodios independientes, sin más lazo de unión que el desenvolvimiento histórico. Estos episodios forman los cantos que siempre les antecede un preámbulo, después la narración de los sucesos y al final una especie de epílogo en el que entran algunas reflexiones sentenciosas, sugeridas por los sucesos contados; evidente muestra de la influencia siempre constante en la raza semítica, que no abandona el elemento didáctico ni el simbólico.

Imposible sería trazar un bosquejo de éste inmenso poema, que lo forman ciento veinte mil versos en sesenta mil dísticos; el interés está concentrado en la guerra entre iraníes y turaníes, trazándose con vivos colores y animación el episodio de la época de Ciro.

Aunque en la Literatura Española tiene su propio lugar el estudio del poema conocido por La Araucana, nos ocuparemos de él en gracia á ser el único de nuestros poemas épicos conocido en Europa, aplaudido por los críticos y del que dijo Cervantes, comparándole con los poetas épicos de Italia *véanse allí las cosas, no se leen*. Su autor es don Alonso de Ercilla y Zúñiga, aventurero caballero, natural de Bermeo, en Vizcaya; vivió en el siglo XVI (1533).

El asunto es la conquista del valle de Arauco en Chile por los españoles, asunto histórico en el que tomó parte como actor y testigo el mismo autor.

El poema consta de treinta y siete libros ó cantos, comenzando el primero con la descripción de la provincia de Chile y valle de Arauco y continuando en los demás hasta terminar la conquista, con la interrupción de los sucesos por episodios tales como el de la batalla de San Quintín en los cantos diez y siete y diez y ocho, sin más razón ó pretexto que el haber ocurrido esta batalla en la misma fecha que narra otros asuntos del poema. Lo mismo ocurre con la batalla de Lepanto, asunto que ocupa el canto veinticuatro. Para entretener á sus compañeros refiere el autor la historia de la desdichada Dido ocupando con tal episodio los cantos treinta y dos y treinta y tres. Ciérrase el poema con un suceso ajeno tambien al argumento de la obra cual es la campaña de Felipe II en la conquista de Portugal que ocupa el canto treinta y siete.

La crítica señala como defectos capitales en este poema la elección de asunto en primer término: la conquista de un valle de Chile, asunto de actualidad y pequeño para quien realizaba hazañas de mayor importancia, no era propósito para excitar la inspiración, avivar el interés, ni vivir en lo futuro como asunto transcendental, así lo reconoció implícitamente el mismo Ercilla cuando introdujo episodios de más valor histórico para España y de una transcendencia casi universal. Nótase tambien la falta de un verdadero protagonista, y si lo hubiera, no lo sería el conquistador, sino los conquistados y de ellos alguno de sus héroes. Los episodios no se enlazan con la acción principal, antes por el contrario, son partes completamente desligadas de la obra.

Si en el conjunto tan graves cargos se hacen al poema, en los detalles se ve á un gran poeta: los caracteres están valientemente trazados, resultan contrapuestos y presentados con verdad admirable; abunda en riqueza de descripciones, obedeciendo á una flúida y facil versificación.

El hombre más descontentadizo, el crítico y el censor más severo, el espíritu más inquieto del siglo XVIII, quiso que Francia no careciera de un monumento épico y él, que tantos defectos halló en todos los poetas, acometió la empresa de escribir un poema épico-histórico, eco fiel de sus doctrinas, de cuyo intento no salió muy bien librado, aunque sea digno de alabanza por ello y contenga su obra bellezas en consonancia con su prodigioso talento, pero hijas del talento, al fin, y no del genio.

Facil es comprender, nos referimos á Francisco María Arouet, despues Voltaire, poeta del siglo XVIII, aunque nació en París en 1694, alcanzando la avanzada edad de ochenta y cuatro años, autor del poema épico-histórico conocido en la república de las letras con el nombre de *La Henriada*, tambien conocido por el *Poema de la Liga*. Su asunto son los hechos de Enrique IV de Francia y las guerras ocurridas en su tiempo, entre protestantes y católicos. Está dividido el poema en diez cantos, en versos endecasílabos, no faltándole ningun requisito de los que según su autor, debe ostentar un poema épico.

El canto primero tiene su exposición y la invocación á la Verdad, y cuenta cómo Enrique de Borbón demanda el auxilio de la Reina de Inglaterra en favor de la Liga, se le predice en una isla que cambiará de religión, y despues se describe la Inglaterra. En el segundo se refiere la historia de Francia, desde sus orígenes hasta la Saint Barthelemi, continuando en el tercero hasta la reconciliación con Enrique de Navarra y los auxilios que la reina Isabel de Inglaterra, promete á Enrique de Borbón.

En el canto cuarto, juega papel importante lo maravilloso admitido por Voltaire, interviniendo la Discordia, hablándonos del duque de Aumale, de Roma, de Sixto V, de la Sorbona, y la confusión introducida por aquella deidad en París, que excita, en el quinto, á Jacobo Clemente para que dé muerte á Enrique III y se proclame á Enrique IV. El sexto se ocupa del combate entre la Liga y Enrique IV y de la aparición de S. Luís al Rey, que en el séptimo trans-

porta á Enrique IV al cielo, donde le presenta el porvenir de Francia y los grandes hombres que había de producir. El octavo canto, trata de los auxilios enviados por España y de la batalla de Ivry.

Las divinidades usadas por Voltaire, juegan otra vez papel importante en el canto noveno; el Amor tiene un palacio admirable y la Discordia visita ese alcázar para que interponga su poder y amengüe el furor guerrero de Enrique IV, haciéndole que se enamore, como así sucede. El décimo describe el singular combate de Turena y Aumale; el hambre de París, la recompensa que el cielo y la virtud otorgan al Rey, con su entrada triunfal en la capital de Francia.

Tal es la Henriada por su asunto, de cuya ligera exposición se desprende la consideración de que no fué muy feliz en cuanto al conjunto el descontentadizo crítico, autor de *El Ensayo sobre la Poesía Épica*, sustituyendo lo maravilloso clásico, de la intervención directa de la divinidad, por seres abstractos como la Discordia y la Envidia, ni tampoco por el desenvolvimiento general de su argumento que deja mucho que desear. Es cierto que hay rasgos de ingenio, detalles apreciabilísimos, forma perfecta, empero falta el genio que hizo tan superiores las obras de otros poetas á los que con dureza censura Voltaire. En resumen, no decidiremos tan de plano como el Sr. Revilla considerando la Henriada como un poema *frio* y *artificial*, ni tampoco como los apasionados de Voltaire que le juzgan tan superior que no puede sufrir comparación con ninguno de los modernos, ni de la opinion de Marmontel que afirma es superior á la Farsalia y aun á la Eneida; cumple, en nuestro concepto, con las leyes que presiden á la creación épico-histórica observadas por Voltaire á maravilla hasta en los más nimios preceptos, pero dista mucho de ser un monumento literario, y menos todavía, obra admirable del genio. (X)



LECCIÓN VEINTICINCO

POEMAS ÉPICO-CABALLERESCOS



SPIRAN en nuestro sentir, los poemas épico-caballerescos á dar forma plástica á los ideales de época, á las maneras de ser en lo social que viven dentro de lo histórico y humano, cantando lo *objetivo ideal*, diferenciándose de la epopeya por lo trascendental del pensamiento, y de los poemas históricos en que los hechos narrados en el poema caballeresco no necesitan conformarse con la realidad histórica, ni siquiera en lo accidental, volando libremente la fantasía del poeta por los espacios imaginarios puramente convencionales, y si por acaso coinciden con lo histórico, tendrá un doble valor el poema, por más que nada pierde en el concepto artístico, sinó ostenta otra realidad que la meramente posible.

Su aparición en la historia literaria sigue la ley constante de todos los hechos históricos, al desaparecer como instituciones transmiten su espíritu, que contraponiéndose al de la época en que vive el poeta, le dan por resultado un ideal que alimenta su inspiración artística, y la caballería institución famosa que tuvo misión importantísima en la vida de la edad media, al desaparecer, legó al arte ricos

elementos para esta clase de obras literarias, incomprendibles si se carece de algunas noticias sobre la institución de la caballería.

La invasión de los pueblos del Norte al destruir el imperio de Occidente, dió vida á las nuevas nacionalidades, formadas con elementos tan heterogéneos como la institución legal de Roma en los municipios, el paganismo y el cristianismo, sumados con el espíritu guerrero, el respeto al fuerte, la institución de la familia, y el indomable valor de raza que aportaban los pueblos conquistadores. En sociedades donde la ley suprema es la fuerza que legitima todo derecho, el valor ha de ser condición la más apreciada en el hombre, y ni amor, ni riquezas, ni honores, podrán obtenerse sino se hace alarde de valor y heroísmo. Como consecuencia, la mujer aunque sea animosa, necesita la protección varonil, los desvalidos, los débiles, buscarán el apoyo del fuerte, y sólo las leyes del honor, la fé jurada, serán garantía en el cumplimiento de la palabra empeñada.

El Feudalismo primero, la Iglesia, sus instituciones, y las cruzadas, fueron los únicos diques opuestos á las demasías del poder, á los atropellos, á las iniquidades con que el fuerte oprimía siempre al débil. Institución la caballería político-religioso social, cumplió sus fines y desapareció en la historia, cumplida su misión, mas no sin que sus hechos, los altos fines que persiguió y las instituciones que, procedentes de ella sobrevivieron, mantuvieran vivas las fuentes de sus principales ideales entre los que el valor, el respeto á la mujer, la fé religiosa, el amparo al desvalido y menesteroso, enamoraran á espíritus de arrebatadora fantasía y dieran al arte por largo tiempo motivo á su invectiva y fuerza creadora en los libros de caballería y en los poemas caballerescos hijos del estudio y reflexión, verdaderas soluciones de continuidad entre lo sucedido y la idea.

La belleza objetiva y sus formas propias: descripción y narración, entran de lleno en el poema caballeresco, pero á condición que lo fantástico no pugne con el elemento real sobre que se funda la acción del poema, ó en otros tér-

minos, si los hechos y personajes del poema se colocan en una época, lo fantástico y caballeresco no autorizan al poeta para trastornar las leyes generales del tiempo y lugar, de tal modo, que resulte monstruosa la acción.

Lo maravilloso juega papel importante en el poema caballeresco, pero diferenciándose de los poemas paganos en dejar á salvo la libertad humana, contrariada muchas veces, pero no ciegamente sometida, y en esto precisamente consiste el mérito de estos poemas. En lo demás, el poeta ha de ceñirse á las leyes generales de lo épico en cuanto á la acción, los personajes, etc., la forma rítmica es por lo general la misma de la epopeya.

Entre los poemas caballerescos que pudiéramos citar, concedemos la preferencia al poema alemán *Nibelungen* ó los Nibelungos, manifestación grandiosa de lo caballeresco, con significación y trascendencia social y política; al *Orlando Furioso*, poema caballeresco italiano, expresión la más genuina del estado á que llegó en Europa la inspiración caballeresca, y finalmente, el Bernardo ó Victoria de Roncesvalles, poema que en la literatura castellana tiene esa significación.

Los Nibelungos es un poema alemán de fecha incierta, creyéndose que está basado sobre tradiciones y cantos escandinavos, recogidos y ordenados en el siglo XIII por Enrique Olterdigen, según A. W. Schlegel.

Consta de veinte cantos formados por estrofas de cuatro versos, combinando las sílabas y rimas en una forma muy parecida á los versos yámbicos y trocaicos.

Los sucesos que refiere, parece son anteriores al siglo V, y su asunto principal es la destrucción del poder y reino de los Borgoñeses por Atila, llamado en el poema Etzel.

Están divididos los veinte cantos en dos partes. En la primera se narran los amores de Chrimilda con Siegfriedo. Chrimilda es hija del rey Dunkrat, muerto ya al comenzar el poema; la hermosa princesa vive con su madre Uta y sus tres hermanos, Gunther, Genot y Gisheler. La hermosura de la princesa es tan grande, que atraído por su fama

Siegfriedo, hijo del rey de Neerland, quiere obtener su amor, oponiéndose su padre, que al fin con grandes repugnancias y tristes presentimientos le deja marchar, formando parte de las tradiciones antiguas las aventuras que le ocurren hasta llegar á la corte de Chrimilda. En Worms preséntase como un guerrero aventurero, entrando al servicio de Gunthero, realizando tantas heroicidades, tantos prodigios de valor, que conquista las simpatías de la princesa, en particular en un torneo al que asiste rodeada de todas sus damas, que aplauden y alhagan al héroe.

Amigo y confidente íntimo de Gunther, toma parte activa en todos sus proyectos y empresas, ayudándole á vencer en singular combate, mediante un casquete que le hace invisible á la reina de la Islandia, Brunequilda, hermosa y valerosa mujer que ha jurado no otorgar su mano, sino al rey ó príncipe que la venza en singular combate. La ayuda poderosa y el talismán de Siegfredo, dan la victoria sobre Brunequilda á Gunthero que obtiene su mano y otorga la de Chrimilda á su amigo. La noche de las bodas, Brunequilda se lamenta se conceda la mano de su cuñada á un aventurero, prometiéndola su esposo contar á qué obedece ese matrimonio. Termina la primera parte descubriendo Brunequilda quien fué en realidad su vencedor y la muerte dada á Siegfriedo en una partida de caza de orden de Brunequilda, y con la pérdida en el Rhin del tesoro de los Nibelungos.

En la segunda parte Chrimilda que medita una venganza es solicitada por Atila y verificado su segundo matrimonio con el temible rey de los Hunnos, destruye el reino de los borgoñones, muriendo la misma reina en medio de la horrorosa matanza ordenada por ella, perdiéndose para siempre el tesoro de los Nibelungos.

No hay que negar la grandiosidad que el poema reviste por su asunto, ni amenguar en nada el valor que literariamente tiene, si bien es preciso advertir, no puede compararse como se ha querido con la gran epopeya clásica la Iliada.

El éxito alcanzado por el poema de Luis Pulci el *Morgante Maggiore* y el de Mateo María Boiardo, el *Orlando*

Innamorato, excita en Luis de Ariosto el deseo de superarlos escribiendo el *Orlando Furioso*, publicado por primera vez en 1516; constaba de cuarenta cantos reformado después por su autor en la edición de 1532, aumentó seis cantos más, formando en la actualidad, cuarenta y seis cantos con cuatro mil ochocientos cuarenta y dos octavas.

Difícil es reducir á un breve extracto un poema de tanta extensión, cuyo asunto principal, los amores de Orlando y Angélica, la locura del primero por las infidelidades de esta, están interrumpidos á cada paso por acciones secundarias y episodios en los que figura Rugiero casi protagonista del poema, Bradamante y otros personajes sarracenos y cristianos, con miles de incidentes, traslación de la acción ó acciones á países diversos, intervención de los Arcángeles como sucede en el canto catorce que San Miguel busca al Silencio y la Discordia para introducirlos en el ejército sitiador de París; sin que falten alusiones á la historia contemporánea, segun puede verse en el canto quince que se hace el elogio de los héroes del reinado de Carlos V y un recuerdo vivo de la Divina Comedia en el canto treinta y cuatro, cuando Astolfo baja á los infiernos, sube al paraíso y San Juan Evangelista le lleva á la Luna. El poema apesar de tantos hechos incoherentes es un tesoro inmenso de poesía, de riqueza de invención, tipo superior de las creaciones caballerescas y de las más populares de Europa.

En España fué muy leído y aplaudido el poema de Ariosto, no teniendo explicación satisfactoria el que después de traducido al castellano no tuviera imitadores hasta cerca de un siglo después, siendo tan familiar durante el siglo xvi y xvii la lengua y literatura italianas á los españoles, así sucede, y no encontramos poema épico-caballeresco, hasta la aparición del *Bernardo ó la Vitoria de Roncesvalles*.

Este poema escrito en castellano por D. Bernardo de Valbuena, publicado en 1624, consta de veinte y cuatro libros, con ocho mil octavas, ó sea cuarenta mil versos, cuya desmedida extensión con otros defectos que señala la crítica, requieren fuerza de voluntad para leerle íntegro.

El asunto son las hazañas de Bernardo del Carpio, hijo del conde de Saldaña y de una hermana de D. Alfonso el Casto, rey de Asturias. El desempeño del asunto no fué muy feliz, aunque no merece tan severas censuras como Herмосilla lanza á todo el poema; inexperiencias del autor que escribió esta obra con los bríos de la juventud y con la leche de la Retórica, según él mismo dice, pueden disculpar algunos defectos los que son de tal naturaleza que disminuyen muchas de las bellezas y destellos de genio que aparecen en él, teniendo que confesar con sentimiento, es el más inferior de los poemas caballerescos de las literaturas modernas. (Y)



LECCION VEINTISEIS

POESÍA ÉPICO-RELIGIOSA



REGISTRA la historia literaria un género de manifestación poco estudiada, ó al menos no se la otorga por los críticos y preceptistas toda la importancia que en nuestro sentir debe concedérsela, siendo muy de extrañar digan ciertos autores con notable ligereza, pertenece la poesía épico-religiosa al género didáctico, añadiendo que no existió en las literaturas antiguas, dando lugar á una lastimosa confusión entre la idea religiosa como aspiración universal y la idea dogmática del cristianismo. Quien tal afirmación sostiene, se vería muy apurado para demostrar que en los poemas antiguos de todas las literaturas no existe el elemento religioso desprovisto de la aspiración didáctica, y mucho menos señalar entre los poemas de las literaturas cristianas uno solo que tenga por fin el enseñar las verdades del cristianismo. Aun más es de extrañar que un libro en manos de la juventud hace algunos años, diga que en la Edad Media se reduce la poesía didáctica al poema religioso, *siendo de escasa importancia sus monumentos*, y entre estos, y con el carácter didáctico, señala el autor, á la Divina Comedia.

Tales contradicciones y el preterirse en todos los tratados lo [que al poema épico religioso corresponde, nos mueve á dedicar algunas líneas, fijando su verdadero concepto, señalando en su comprobación como materia de la lección los poemas que se conforman con las teorías que exponemos.

La idea religiosa es tan absoluta en los pueblos antiguos, que teocráticas son todas sus instituciones, ya tengan por fundamento el panteísmo, el deísmo ó el politeísmo; la divinidad interviene en todas las manifestaciones de la vida, y en la literaria, ya bajo la inspiración lírica ó épica, tiene su genuina representación, claro es, por consiguiente, que sus poemas no pueden calificarse de religiosos, sopena de considerar como expresión de tal idea todas las manifestaciones del arte, pero aparece el cristianismo y sus dogmas salvando la libertad humana, abren nuevos horizontes de vida, la sociedad puede estar impregnada en su espíritu, falsearle ó contrariarle abiertamente, y entonces la manifestación que el elemento religioso tiene en el arte, reviste nuevos aspectos. El poeta vive en una sociedad creyente, heterodoxa ó impía, á la que pertenece ó nó, más su alma sobrecogida de amor, atraída por la belleza de lo divino, hace plástica su esencia, la dá forma en consonancia con la fé que profesa, y esa obra literaria se llama en ese caso poema religioso. En éste poema no hay nada de didáctico en el sentido de enseñanza directa, vive y alienta sólo de la belleza del sentimiento religioso, vistiéndole y adornándole con todas las galas del génio y de la poesía.

Esta aspiración nobilísima requiere talentos de primer orden y época apropósito para realizarla, contando con que ha de vencer las dificultades que de suyo lleva en sí la poesía-épica, con más las que van anejas á un asunto que requiere un talento conformado de manera especial para tratarle, teniendo en cuenta que los pueblos no otorgan siempre la importancia que tan elevados intentos se merecen.

Veamos comprobado ahora por los modelos lo que ligeramente dejamos indicado.

Italia, que produjo la gran epopeya cristiana, la Divina Comedia, que tuvo la singular fortuna de levantar un monumento á la institución é ideales de la Caballería con el Orlando Furioso, tiene tambien la envidiable suerte de ser la primera que inscribe en su historia literaria un poema, tal y conforme concebimos nosotros el épico-religioso.

Este poema es la *Jerusalemme Liberata* de Torcuato Tasso, poeta famoso, natural de Sorrento, en donde vió la luz en 1544. El asunto elegido para su poema es la cruzada mandada por el príncipe Godofredo de Bouillon, que tuvo la fortuna de conquistar á Jeruralem y dar principio al efímero reino de Palestina. Consta de veinte cantos, escritos en hermosísimas octavas.

Seguir paso á paso la exposición del poema sería tarea imposible, escusándonos tal examen el ser muy conocido y hasta del dominio vulgar, por haber popularizado algunos de sus episodios la novela y el drama; no es posible apesar de esto, dejar sin mención alguna de sus bellezas, como el canto primero, cuando San Miguel prohíbe al espíritu del mal mezclarse en los asuntos de la guerra entre mahometanos y cristianos. También son dignos de leerse ciertos episodios admirablemente descritos, donde los personajes están delineados de modo admirable, tales son, por ejemplo, la descripción de la Selva encantada, los amores de Tancredo y Clorinda, el episodio de Olindo y Sofronia.

El abuso de lo maravilloso en manos de los mahometanos, ha motivado algunas censuras que Boileau extremó con exajeración, que no hicieron eco ni aun en el descontentadizo Voltaire, que solo pone pequeños reparos al poema, siendo unánime la opinión de los críticos, sin contar á los italianos, que consideran la Jerusalem del Tasso como un bellísimo poema, en cuyo asunto estuvo acertado, desarrollándole con elocuencia, facilidad, verdad en el colorido y dignidad.

Precede en las primeras ediciones de la obra del Tasso una interpretación del sentido que quiso dar á su poema, explica la alegoría: considerando al ejército de los cruzados como el cuerpo y el alma que aspiran á la ver-

dadera dicha, figurada en la Jerusalem terrestre, como símbolo de la Jerusalem Celestial, para conseguir su conquista, es preciso gran esfuerzo y vencer todas las dificultades, lucha y dificultades que representan con significación propia. Godofredo es la inteligencia que combina, así como Tancredo y los otros capitanes, son las potencias del espíritu que ayudan al entendimiento, y así de todos los demás, dando también idéntica interpretación á los episodios y acciones subordinadas, como el encantamiento de Ismeno, significa, según Tasso, la falsedad de la razón y de la persuasión.

Los mismos autores que tan escasa importancia conceden al poema épico religioso, citan siempre con gran encomio como perteneciente á esta clase de poesía, el *Paraiso Perdido*.

Nació Juan Milton, autor del Paraiso Perdido, en Londres en 9 de Septiembre de 1608, vivió, por consiguiente, en una época agitadísima, participando de todos los radicalismos é intransigencias de que dió abundante fruto Inglaterra en ese período de su historia. Sin saber algo del poeta, comprenderíamos mal su obra. Milton fogoso, revolucionario, sufrió las consecuencias de tan resbaladizo terreno, siendo halagado unas veces, perseguido, calumniado, pobre y desterrado otras, hasta que la edad y los achaques, hijos de tan turbulenta vida y tan violento carácter, le hicieron vivir oscurecido, perdida la vista y sin más consuelo que sus creencias y el amor de sus hijas; en este período de su vida escribió el Paraiso Perdido.

Consta el poema de doce cantos, desarrollando el asunto que indica el título, el condigno castigo sufrido por nuestros primeros Padres después de su desobediencia. No comienza el poema en el momento de la creación; ocupa su primer canto, asunto más grandioso; la prevaricación de Satán, su orgullo y soberbia, revelándose contra el autor de lo creado, terminando el poema, cuando cometida la falta, Adán y Eva, son expulsados del Paraiso.

Si reflexionamos un poco, veremos la magnitud del asunto, los esfuerzos de genio que se requieren para lle-

varle á término, mucho más que los personajes, fuera de Adán y Eva, son Dios, el *Verbo Encarnado*, los arcángeles Miguel y Rafael, personificándose el espíritu del mal en Satán, creación grandiosa en la que está todo el principal mérito del poema. Cítanse como los mejores libros ó cantos el primero, según un crítico, admirable creación poética; y el cuarto, el más rico en imágenes y riqueza de fantasía.

No era posible esperar muchos aciertos, tratándose de un asunto superior al humano esfuerzo; la época en que se escribe el poema, las ideas religiosas, el carácter del poeta, no eran muy apropiados para una creación artística empapada de la sublimidad del pensamiento. Sus principales críticos Chateaubriand, Macaulay y Taine, convienen en que Milton era un genio superior y que llenó su poema de bellezas de primer orden, pero el más entusiasta, Chateaubriand, llega á confesar falta en el poema la sublime grandiosidad de la Divina Comedia, con más la unción cristiana, perfume que no presta ni prestará nunca la religión burocrática, fría y artificiosa, como es el protestantismo profesado por Milton.

La mejor comprobación de lo dicho, se halla en la *Mesíada* escrita por Federico-Gottlieb Klopstock, natural de Quedlimbourg (1724), poema escrito en alemán y traducido al latín por él mismo; consta de veinte cantos, publicados los tres primeros en 1748 y los diez y siete restantes de 1751 á 1753. El asunto es la vida de Jesucristo, según los libros evangélicos, pero enriquecida con todas las galas de la imaginación y profundidad de pensamiento, de tal modo, que causó la admiración de la Alemania, sirviendo de protesta al espíritu volteriano, muy seguido en aquella época. No termina el poema con la muerte de Jesucristo, continúa cantando las maravillas de su doctrina, su triunfo, etc., lo que motiva el que algún crítico diga que el poema decae desde el canto diez, en el que se narra la muerte del Mesías.

Klopstock tuvo el singular talento de no alterar en nada la verdad del evangelio, añadiéndola los adornos de una

invención riquísima de detalles, con tan brillante forma, que en ella resalta el entusiasmo, la fé sincera de su autor. Goethe, dijo, que el ideal del arte se había refugiado en el mundo de la religión, y la ilustre Mad. Staël, dice que desde que se comienza la lectura del poema, parece que se entra en un soberbio templo donde se oyen deliciosas armonías de un hermoso órgano, llenando el espíritu de esa grandeza que inspiran los cantos del Señor.

Toca á España la singular satisfacción de contar un poema épico religioso de primer orden; hasta tal punto es cierta nuestra afirmación, que los críticos extranjeros, no muy pródigos en alabanzas, cuando de juzgar nuestras cosas se trata, afirman que la *Cristiada*, del padre Hojeda, puede ponerse al lado de los mejores de Europa. Entre nosotros está muy olvidado, se estudian los poemas extranjeros con afán, del nuestro apenas se conoce más que el nombre.

La *Cristiada* del padre fray Diego de Hojeda, es un poema escrito con elegancia y soltura, en octavas reales, constituyendo doce cantos, cuyo asunto es la pasión de Jesucristo, comenzando en la última cena y terminando en la crucifixión y muerte del Salvador. De su autor se tienen muy pocas noticias, reducidas á saber era natural de Sevilla, vivió en los últimos años del siglo xvi y primeros del xvii y fué dominico, y debió residir en Lima, donde se cree murió.

Del mérito de esta obra certifican tan notables críticos como Quintana, Milá y Fontanals, y D. Cayetano Rosell; las opiniones de los anteriores las sintetiza el Sr. Rosell: "La *Cristiada* sostiene muchas veces la comparación con el *Paraiso Perdido*, cuando pinta la mansión de los espíritus infernales y los conciliábulos de Satanás, y no cede en ciertos rasgos de erudición á la *Mesiada* de Klopstock."

Olvidadas muchas de nuestras riquezas literarias han corrido la misma suerte que la *Cristiada* del P. Hojeda, otros poemas que trataron de la vida de Jesús y aun llevan el mismo título, como la *Christiada* de Enciso y Manzón, casi desconocida por los literatos; la *Vita Christi* del

portugués Das Povoas; la Cristopatia de Juan de Quirós, y otros varios que tuvieron ocasión de manifestar la fé religiosa de España, expresada según el gusto y cultura literaria, pero siempre influidos de sinceridad y puro sentimiento religioso, como sucede al poema de Juan de Padilla, el Retablo de la Vida de Cristo; La Pasión de Cristo, de Girón de Rebolledo y otros muchos de asuntos religiosos, de nuestro parnaso, en los siglos xvi y xvii. (Z)





LECCIÓN VEINTISIETE

POEMA ÉPICO-SOCIAL Y FILOSÓFICO



USCHER, con otros críticos, admitió como una variedad de la poesía épica, lo que desde entonces se llama poema épico-social y filosófico, que viene á valer tanto como concepción artística de lo objetivo subjetivamente, por ser tales obras expresión de una idea filosófica ó social, ó ambas á la vez, nacidas de el individualismo de escuela, de creencias ó de teorías metafísicas.

Como tales caracteres no convienen á la poesía épica, se niegan las condiciones de poemas épicos á los que se llaman filosóficos ó sociales, llegando á sostener que la aspiración de dar plasticidad á una idea sin más realidad que la puramente racional, trasportando la inspiración á mundos fuera de lo real ó con existencia de futuro contingente, es verdaderamente un imposible que no hay genio humano capaz de realizarlo.

Apesar de lo dicho existen obras como *El Fausto* de Goethe, *D. Juan de Byron* y *El Diablo Mundo*, de Espronceda, que se llaman poemas y sus autores quisieron ajustar sus creaciones á la forma épica, y aunque asentimos á la opinión de los que consideran fuera de la genuina poesía

épica estos poemas, vamos á estudiarlos examinando antes la diversidad de elementos que los forman.

La acción, los personajes, el elemento fantástico y maravilloso, reviste distinta forma que en la poesía épica. La acción no tiene otra realidad que la convencional, los personajes son creaciones *ad hoc*, en las que encarnan las ideas, maneras de ser y aspiraciones del poeta que los mueve á su antojo para hacerlos pensar y obrar como él quiere que piensen y obren, no respondiendo á ninguna aspiración colectiva. Lo fantástico carece del valor convencional que tiene en los poemas que son hijos de lo espontáneo en la vida primitiva, ó de convicciones profundas y arraigadas en épocas posteriores; es mero capricho del poeta, hijo de su individualismo.

Tienen en estos poemas más valor los elementos lírico-dramáticos, que el épico. Si en todas las obras para su mejor comprensión es preciso conocer al poeta, saber su vida, conocer sus opiniones, etc., en estos es dato indispensable, pues todos son reflejo fiel de sus teorías y explican su vida, transparentándose casi siempre cierta tendencia satírica ó irónica hija del subjetivismo, ó más bien del individualismo de que son genuina expresión. La nota dominante en todos ellos es la del excepticismo, eco de la duda, de la lucha tal vez con su individualidad y las ideas que arraigan y se propagan en los pueblos y época en que viven los autores; bajo este concepto únicamente pueden considerarse como poesía objetiva, cantando lo objetivo de esa duda, de esa lucha que no solo alcanza á sus autores, participan de ese estado de agitación los pueblos y la sociedad de su tiempo.

La mejor comprobación de lo dicho, será el examen de las obras que vulgarmente se designan con el nombre de poemas épico-sociales y filosóficos.

El famoso poema titulado *Fausto*, es la gran obra del célebre poeta alemán Juan Wolfgang Goethe, natural de Francfort-sur-le-Mein, en donde vino al mundo en 1749. Afirman sus biógrafos es el Fausto obra maestra á la que consagró la mayor parte de su vida.

El asunto tiene como fundamento una tradición alemana, que supone existía en el siglo xv un sabio dedicado á las ciencias, llamado Juan Faust, natural de Kundlisgen, de vida azarosa, disipador de una pingüe herencia hasta venir á la pobreza y abatimiento, suponiendo la tradición que para librarse de tantas calamidades hizo pacto con el diablo. La leyenda propagada por Europa desde 1590, sirvió de tema á la poesía alemana, hasta que Goethe hizo á este personaje el héroe de su obra llamada drama. Ni por las condiciones de la obra, ni por su desmedida extensión, se destinó al teatro, conviniendo todos los críticos en llamarla poema social y filosófico.

En 1798 se publicó la primera parte, dividida en cinco actos, y en 1831, ya de avanzada edad, escribió la segunda, dividida también en cinco actos.

En la primera parte, Fausto, después que Mefistófeles obtiene el permiso de tentar con el *mal* su espíritu, le proporciona todo género de placeres, y es el que favorece y aconseja los amores de Fausto y Margarita; estos amores son el alma de esta primera parte, dibujándose de tal manera los caracteres de los personajes que Fausto, Margarita, Valentín, hermano de Margarita, Marta, confidenta y encubridora de esos amores y Mefistófeles, son creaciones admirables.

La segunda parte es alegórica y se ha considerado oscura y de difícil comprensión. Fausto es viejo, conserva el recuerdo de Margarita, se dedica al bien, comprendiendo el genio del mal que en aquella decrepita naturaleza alienta el fuego de las pasiones, trata de excitárselas presentando ante los ojos de Fausto la hermosura del mundo que él despreció, y entonces acude á la seducción por medio del mundo pagano; Elena vuelve á ser para Fausto segunda Margarita, siendo actor de los hechos que suceden en el mundo antiguo, descendiendo desde las alturas del Olimpo hasta las sombrías mansiones de Plutón; señor de un castillo en la cima del Taigetes, Elena busca refugio en su castillo, huyendo de Menelao; enamora á Elena como pudiera hacerlo el mejor de los caballeros andantes de la

orden de caballería, y para que nada falte al cuadro, la vida sencilla de la famosa Arcadia, completa la dicha de los dos amantes. La alegoría continúa en los demás actos, saciando Fausto su sed hidrópica de ciencia, con la poesía, los amores, el poder y el dominio. Muere al fin, recompensando el cielo sus actos virtuosos de los últimos años, merced á la plegaria que Margarita eleva á la Virgen, quedando burlado el genio del mal, que no puede hacer valer su primitivo pacto con Fausto.

Del poema, la más conocida es la parte primera: todos los críticos alaban lo grandioso de la concepción y la bellísima poesía de que está revestida. La segunda es menos popular y más difícil interpretar su sentido alegórico, aunque afirma lo contrario un crítico español que nos merece gran estima, no tiene norte fijo que sirva de guía para su interpretación.

El 22 de Enero de 1788, nació en Londres Jorge Gordon, conocido más tarde en todo el mundo por Lord Byron, por haber heredado el título y fortuna de su tío. Poeta famoso juzgado de muy diversa manera, fué, como dice Macaulay, *hombre á quien dotó la naturaleza de pasiones vehementísimas y á quien la educación nunca enseñó á refrenarlas*, por esto sus obras están llenas de fuego, de poesía, al par que de excepticismo, de despecho y de ironía.

Sus dos obras de carácter épico, son el *Manfredo*, calcado en el pensamiento del Fausto de Goethe, y D. Juan, poema en diez y seis cantos, cuyo asunto creen algunos críticos le sugirió su estancia en Sevilla, narrando los amores de un libertino aventurero que llega á ser el amante de Catalina II de Rusia. Los que más benévolamente juzgan este poema, convienen en que el D. Juan, de Lord Byron, en nada se parece al D. Juan que sirvió de protagonista á las obras dramáticas de Tirso de Molina y de Moliere; los amores de D. Juan y de D^a Julia, tienen cierta hermosura que los asemeja á un idilio, señalándose como los mejores del poema, los dos cantos primeros.

Para atenuar en algo lo licencioso del asunto, se ha dicho que el poema D. Juan, de Lord Byron, es una sátira

contra la sociedad de principios de este siglo y no un elogio del vicio; nosotros creemos, con un escritor moderno al juzgar este poema, que *D. Juán es más bien una profesión de fé, ó mejor dicho de falta de fé, que una obra de arte á pesar de las muchísimas bellezas que encierra.*

El poema épico-filosófico-social tiene en España representación digna en el *Diablo Mundo*, obra que puede ponerse al lado de los dos anteriores.

A uno de esos acasos de la guerra, como dice un escritor, debió Extremadura la fortuna de poder sumar al número de sus ilustres hijos el de D. José Espronceda, que nació en Almendralejo en 1810. Poeta, Espronceda, por naturaleza, agostó la poesía de su alma el invernadero de la vida real, en el que vivió agitadamente y tan poco tiempo, que segó en flor su existencia; de sus obras como poeta lírico no ha pronunciado fallo definitivo la crítica todavía, salvo la fama y el aplauso que en España, como en toda Europa, le han conquistado; tócanos tratar de una que dá á conocer el poeta de cuerpo entero, la que le ha conquistado un puesto entre los poetas representantes del nuevo espíritu poético llamado romanticismo, ocupando unas líneas de nuestros apuntes para que la juventud no aprecie únicamente lo sentimental y lírico del poema, sinó también el valor que como obra artística tiene, relacionándose con la génesis literaria que le corresponde, á cuyo fin, desconfiando de nuestro propio juicio, hemos de fiar al ajeno, que más se identifica con el nuestro, la exposición y crítica del poema.

Consta el *Diablo Mundo* de siete cantos, escritos en variedad de metros, alardeando del dominio que tenía sobre las formas métricas, según él mismo nos dice:

En varias formas, con diverso estilo
En diferentes géneros, calzando
Ora el coturno trágico de Esquilo,
Ora la trompa épica sonando.....

El asunto, después de una introducción en que figura un coro de demonios, el poeta y varias voces, expresando

las dudas, las aspiraciones del espíritu en su lucha con el poder de Dios, la muerte y la nada, nos lo dice el mismo Espronceda, en una de las octavas del canto primero.

Nada menos te ofrezco que un poema
Con lances raros y revuelto asunto,
De nuestro mundo y sociedad emblema,
Que hemos de recorrer punto por punto.
Si logro yo desenvolver mi tema,
Fiel traslado ha de ser, cierto trasunto
De la vida del hombre y la quimera
Tras de que va la humanidad entera.

Cómo desarrolló tan colosal asunto, nos lo dice un crítico en estos términos: "Su héroe con cuerpo de hombre y alma de niño, debía pasar por situaciones altamente originales entre las diversas gerarquías de vivientes. Preso al amanecer, rejuvenecido, cuidado con esmero en la cárcel por una mujer del pueblo bajo, instruido por su padre con máximas propias de un presidio, arrastrado sin saberlo á un robo y embelesado en contemplar la hermosura de una dama reclinada en su lecho, mientras sus camaradas saquen joyas en aquel palacio; fugitivo y oculto en una morada donde se compran placeres, y cuya dueña llora la muerte de una hija: ansioso por restituirla la existencia, *Adán* es un personaje de interés sumo. Exactitud y tono conveniente resaltan en los diferentes cuadros de este poema, que por su índole no hubiera alcanzado popularidad sino en un país de filósofos y pensadores. Espronceda había intercalado un canto *A Teresa*; según su expresión propia puede saltarlo el que guste, pues, es un desahogo de su corazón y nada tiene que ver con el poema, pero tiene que ver mucho con sus amarguras y con el desgarramiento de sus entrañas y con su desencanto y hastío. Obra maestra es en el género fantástico el prólogo del *Diablo Mundo*."

Espronceda no terminó su poema, la continuación con algún fragmento que dejó inédito, la ha publicado otro escritor, de cuyo trabajo daremos cuenta en el lugar oportuno. (a)

LECCION VEINTIOCHO

POESÍA ÉPICO-CÓMICA



O es común la denominación empleada por nosotros de poesía épico-cómica, la generalidad de los preceptistas y críticos suelen llamar á los poemas de que ahora vamos á ocuparnos, heróico-cómicos ó épico-burlescos, sin diferenciar el elemento cómico, que puede tener valor por sí dentro de lo objetivo real, de la parodia, que es muy distinta á nuestro entender, del poema burlesco; para distinguirlos con claridad, veamos lo que debe entenderse por poema épico-burlesco y por parodia.

No será fuera de lugar indicar antes el fenómeno de la aparición de lo cómico en las literaturas clásicas y cristianas, respondiendo á la existencia metafísica de lo cómico en la vida real, que existe de hecho en esa serie de contraposiciones y luchas de la vida que motivan la oposición entre el hecho y su realización, entre la fuerza y la potencia, entre el sér y el no sér, entre la limitación y lo infinito, y en resumen, entre lo real y lo ideal. Si para aclarar más esta proposición fuera preciso investigar la naturaleza de lo cómico y lo ridículo, recordaremos lo dicho en la Estética, afirmando que lo ridículo y lo cómico, no se dan nunca en lo

esencial y sí en la alteración de las leyes formales de la existencia. La dificultad que pudiera oponerse estriba en considerar dentro de la poesía épica, lo cómico, que fundándose en una alteración voluntaria de lo formal, parece indicar pertenece de lleno á lo subjetivo, más bien que á lo objetivo. A nuestro entender, lejos de ser una dificultad, es por el contrario, nuevo y aun decisivo argumento que confirma la aparición constante de lo cómico, á la vez de cómo el poeta puede expresar lo ridículo dentro de las formas y caracteres que distinguen la poesía épica. Dotado el artista de exquisita sensibilidad, adivinará la alteración de las leyes de lo formal en los séres, contraponiendo lo que es propio de su esencia con lo que supone puede realizar cada sér dentro de su esfera. Lo que es cierto, son los grados que admite la poesía épico-cómica en su aparición: la parodia primero, el poema épico burlesco, después. Toma el poema burlesco la belleza de lo objetivo, alterando sus formas; y la parodia la belleza objetiva ya creada, en una forma épica, para producir la risa, dando condiciones á los hechos de lo ya creado, que de ningún modo les convienen.

En el poema burlesco como en la parodia, el poeta ha de asimilarse por completo las condiciones de lo bello, exigiéndosele cumpla en ellos todos los preceptos relativos á la acción, personajes, etc., etc. La dificultad mayor está en la extensión que debe darse á la acción, que desde luego no puede ser muy grande, en especial tratándose de la parodia, por ser casi obstáculo insuperable que requiere disposiciones particulares, hallar contrastes que mantengan vivo el interés y ofrezcan la excitación agradable que el poeta se propone. En el poema burlesco hay mayor libertad, la acción por sí puede avivar con incidentes el interés, y el poeta con su imaginación, brillantes descripciones y otros medios, logra alguna vez el aplauso unánime, aplauso en el que no estriba la fama de ningún génio, que por este camino difícilmente se llega á la inmortalidad.

La vida en los pueblos del Oriente tiene condiciones que anulan la libertad, la relación entre la acción y la aspiración, el contraste, no podía producirse en el arte litera-

rio, por entrar en éste por mucho, la libertad del artista dentro de las leyes generales de la vida. Los que afirman que existió lo cómico en los pueblos orientales, en otros artes y en otras formas, apurados se encontrarían para señalar la caricatura en el arte escultórico y en el gráfico, pues las esfinges, los monstruos, los ídolos, etc., tienen dentro de sus ideas religiosas y sociales, valor sustantivo que pugna con la idea que de lo cómico y lo ridículo tenemos hoy y se tenía en la Europa. En resumen, en el Oriente, no encontramos poema épico cómico, ni parodias, para hallar uno y otro, preciso es venir á la Grecia, cuya civilización fundamentada bajo otras bases, tolera la contraposición, la dá vida, con el individualismo de sus diferentes estados, y hasta el politeísmo, se presta para esta clase de obras. No obstante, en la manifestación épica solo dos obras se mencionan en Grecia de este género, por cierto, unidas al nombre del más ilustre de sus poetas y que como todas las composiciones que á él se refieren, son causa de reñida controversia respecto á si Homero, que es el poeta á quien nos referimos, fué su autor y como consecuencia de no serlo, quiénes lo fueron y en qué época pudieron escribirse; cuestiones que hemos de dejar intactas, pues su resolución corresponde al curso de Literatura Griega.

Las obras á que nos referimos son el *Margites*, poema épico burlesco del que no tenemos otras noticias que las suministradas por Aristóteles, que asegura era un gran poema cómico, contraposición quizá del espíritu político de los pueblos de la Grecia sobre su debatida Hegemonía. El otro es la *Batracomiomaquia* en griego Βατρακωμωχία de Βατραχος, rana, μύσος, ratón y μάχη batalla, combate, es decir, *guerra de las ranas y los ratones*. Su asunto indicado ya por el título, según común opinión, es una parodia de la Iliada; consta de doscientos noventa y cuatro versos. La acción dura un solo día. Como en la Iliada los dioses invitados por Júpiter á tomar parte en pró de uno de los bandos se excusan, Minerva, porque los ratones la royeron una túnica, y Marte por estar herido en una nalga.

Júpiter, atemorizado por las proporciones que adquie-

re la lucha, envía sus rayos, desafiando sus iras las ranas y los ratones, hasta que, cansados del combate, termina el poema, zambulléndose las ranas en su laguna y refugiándose los ratones en sus madrigueras. Nada falta en este poema para ser una completa parodia: hay robo de un ratón, juntas y deliberaciones de los capitanes y personajes que por su valor, astucia y prudencia, se parecen á los heroes de la Iliada.

Roma, pueblo atento solo al engrandecimiento material trabajando afanosamente por dominar la tierra, embebido en tan grandiosas luchas, triunfante siempre hasta que llega á cumplir en la historia el destino que le marcó la Providencia, no tuvo poesía épico-cómica, no obstante, lo cómico y lo ridículo, revistió otras formas en consonancia con su manera de ser, como la sátira y la comedia.

La idea cristiana, difundida y arraigada por la Europa y el mundo, hace brotar nuevos sentimientos, crea instituciones, manifiesta tendencias colectivas é individuales, resultando que lo inalterable de sus principios, pugne á veces con lo variable é inconstante humano, dando lugar esta variedad, en las artes plásticas como en la literatura, al elemento cómico en todo su apogeo, que difiere por cierto en mucho del enfermizo de nuestros tiempos, que preñado de soberbia é individualismo, produce la carcajada histérica que se llama humorismo.

El más antiguo de los que han llegado hasta nosotros, es el famoso poema *Román du Renars* vulgarmente conocido por la Novela del Zorro, asunto que inspira el poema de Goethe, del mismo nombre. Tiene desmedida extensión y su paternidad dispútanla con ardor Francia, Alemania y los Países Bajos. La astucia del Zorro, jugando un papel importante en la corte de los animales, es el fundamento de una bien combinada sátira en forma épica, de los abusos y excesos cometidos por los nobles y magnates en la Edad Media.

El singular poema titulado *El Libro de los Cantares*, del insigne vate castellano Juan Ruíz, más conocido por el Arcipreste de Hita, pudiera muy bien considerarse como

poema épico-cómico, por las muchas alusiones que á las instituciones y costumbres de Castilla en el siglo xiv, se hacen en dicha obra. Esta cuestión y el estudio de la famosa obra del Arcipreste, la dejamos para su lugar propio.

Italia y el siglo xvi, dan gran importancia y desarrollo al poema épico-cómico, tomando para su inspiración el ideal caballeresco, la rivalidad de las famosas ciudades italianas, y alguno, el ideal religioso.

Morgante Maggiori de Pulci, los dos *Orlando Innamorato* de Boiardo y de Berni, *Ricciardetto* de Fortigueri, *Manmantile Racquistatto*, de Leppi, *La Sechia rapita*, de Tassoni, *Schermo degli Dei*, de Braccolini, y los *Animali Parlanti* de Casti, son los principales que ha producido la literatura italiana.

En la imposibilidad de ocuparnos de todos los enumerados, diremos algo de aquellos que más crédito y mérito les concede la crítica.

El Orlando Innamorato es de los más antiguos, tiene por autor á Mateo María Boiardo, natural de Scandiano en el ducado de Módena, nació en 1430 y murió en 1494. Consta el poema de setenta y nueve cantos, divididos en tres libros, y apesar de tan desmedida extensión, no fué terminado por su autor. El asunto está tomado de los supuestos hechos relatados en la crónica de Turpín, del sitio de París en tiempo de Carlomagno. La crítica concede á esta obra notables condiciones en el desenvolvimiento del plan, el interés de los episodios, el vigor y contraste de los caracteres, creyéndose que Boiardo tuvo muy presente la Iliada; señalando como defectos, la dureza de estilo y la tosquedad del lenguaje. Tuvo varios continuadores.

Francisco Berni, tenido por el perfeccionador del género cómico, creado en Italia por Pulci, fundando escuela, llamándose *Berneses* á sus discípulos y *manera berniesca* á los giros satíricos de los que trataron de imitarle, refundió el *Orlando Innamorato* de Boiardo, dándole mayor riqueza de invención, gracia y perfección en el estilo y lenguaje, anulando este poema, y el de Ariosto, al de Boiardo.

Considerado como poema clásico en Italia por su estilo

y lenguaje al par que bajo el punto de vista burlesco, es el que lleva por título, *La Sechia Rapita*, obra del renombrado poeta Alejandro Tassoni, natural de Módena. La elección del asunto, la manera de desarrollarlo, los tonos satíricos, la gracia y perfección con que se supo revestir asunto tan baladí, con formas pomposas como algunas de las octavas en que está escrito, justifican el universal aplauso que ha tenido en Europa.

Está fundado en una tradición del siglo XIII, y á pretexto de narrar la guerra por motivo tan fútil como la posesión de un tonel, entre las dos ciudades de Módena y Bolonia, desarrolla un gran cuadro satírico de la sociedad de su tiempo, aprovechándolo para herir con finísima sátira á sus enemigos personales. Consta de doce cantos en octavas, escritas con elegancia.

En 22 de Mayo de 1638, nació en Londres, el más renombrado de los poetas del siglo XVIII, Alejandro Pope. Poeta y escritor polígrafo; mencionamos en otro lugar algunas de sus poesías líricas, tocándonos ahora examinar la que publicó en 1712, con el título de *El Robo del rizo*. Este poema épico-burlesco, tuvo por asunto el hecho de haber cortado un rizo de la cabellera de la señora Arabella Femor, estando distraída, lord Petre, enamorado de la dama. Consta de cinco cantos. Según un escritor que se ocupa de la literatura inglesa, este poema *es quizá la sátira más elegante que se ha escrito.... es la pintura exacta de la alta sociedad del siglo XVIII; artificial y remilgada, pero elegante como ninguna otra.*

Nicolás Boileau más tarde, llamado Despréaux, nació en París en 1636; como poeta y preceptista es conocido en toda Europa, y de él nos volveremos á ocupar en la poesía épico-didáctica, haciéndolo aquí de su poema *El Facistol* (Le Lutrín).

Boileau que había protestado contra el género burlesco, traza su poema sobre un hecho insignificante, creando personajes, produciendo lances verdaderamente cómicos. Tiene por asunto la disputa motivada por la colocación de un gran atril ó facistol, en una iglesia de París, disputa que

según cuentan, existió entre el Chantre y el Tesorero de aquella iglesia, sin adquirir las proporciones é importancia que la dió Boileau. Consta de seis cantos, los cuatro primeros compuestos desde 1672 á 1674, y los dos últimos de 1681 á 1688. Los franceses alaban la elegancia, gracia, imaginación rica y bis cómica, que brillan en el poema.

En España merecen especial mención la *Gatomachía* de Lope de Vega, la *Mosquea* de Villaviciosa; la *Perromaquía* de Pison de Vargas, y la *Burromachía*, de Alvarez.

La *Gatomachía*, publicada por Lope de Vega, bajo el nombre del licenciado Tomé de Burguillos, consta de siete hermosas Silvas, cuyo asunto nos dice:

Que con el génio, que me dísteis, canto
La guerra, los amores y accidentes
De dos gatos valientes.

Añadiendo después, para manifestar la tendencia satírica, ó mejor burlesca, del poema:

Que como otros están dados á perros,
O por ajenos ó por propios yerros,
También hay hombres que se dan á gatos
Por olvidos de Príncipes ingratos,
O porque los persigue la fortuna
Desde el columpio de la tierna cuna.

No hay para qué decir cómo Lope desempeñó el asunto, si bien no merece el apasionado elogio, que comparándole con Homero, hace el editor de las obras sueltas de Lope de Vega, publicadas por Sancha, en 1778.

Superior á la *Gatomachía*, júzgase, como poema cómico, *La Mosquea*, del doctor don José de Villaviciosa, natural de Sigüenza, viviendo entre esta ciudad y la de Cuenca, donde desempeñó altos cargos de la carrera eclesiástica, desde 1589, fecha de su nacimiento, hasta 1653 que murió. Consta el poema de doce cantos en hermosísimas octavas reales, relatando la supuesta guerra entre las moscas y las hormigas. Conduélese el ánimo al ver poeta de tan gran-

des disposiciones para el género épico, emplear su talento en un asunto de tan escasa trascendencia artística. El autor de la colección y notas de los Poemas Epicos, publicados en el tomo diez y siete de la B. de AA. Españoles, se verísimo con la obra del doctor Villaviciosa, no puede menos de confesar “que es producción de tal especie, que llega uno á prescindir de la de los personajes que toman parte en su acción, y á interesarse por ellos cual si fuesen los héroes de más grave poema,, añadiendo después: “el poeta cuida muy bién de sostener la ilusión á veces, ornando con todas las galas de la dicción y de la armonía la inagotable narración de sus aventuras.”

De la Perromaquia, de don Juan Pérez de Vargas, de la Burromachía, de don Gabriel Alvarez de Toledo Pellicer y Tobar, que son menos importantes, nos ocuparemos en otro lugar, en unión de la Gigantomaquia, de Manuel Gallejos; la Proserpina, de Pedro Silvestre, El Peso Duro, de Vargas Ponce y la Perromaquia, de don Francisco Nieto de Molina.

Resta para terminar esta lección, que digamos algo de las llamadas por nosotros composiciones fragmentarias de la poesía épica, que no son otras que las incluidas con el nombre de poemas menores, como dice un novísimo autor de preceptiva, poemas épico-menores, denominación, á nuestro entender, no muy exacta, ó al menos de ningún rigor didáctico, toda vez que aquí la palabra menores parece dar á entender menor cantidad de lo épico, y no menos extensión, que es lo que se quiere decir; en cambio que llamando fragmentarias á estas composiciones, se dice claramente que son parte de la poesía épica, y como tal, con todos sus caracteres, diferenciándose en ser fragmentos y no obras completas, en el sentido del poema épico.

Compréndase en ellas el *canto épico*, la *leyenda* y la *balada épica*.

Dejamos dicho forman parte y revisten los caracteres de lo épico, por lo tanto, la belleza objetiva y las formas propias de esta clase de lo bello, son sus condiciones generales, adaptándose en lo demás, salvo la menor importancia

y trascendencia del asunto, en unión de su corta extensión, lo que las diferencia de las demás especies de la poesía épica; asemejándose estas composiciones fragmentarias, á las modestas construcciones que existen al lado de los soberbios templos y palacios ricos, elegantes, bien contruidos, pero menos grandiosos por su destino y de más reducidas proporciones.

Muchos son los que pudiéramos citar, porque comprendemos que algunos de nuestros romances son verdaderos cantos épicos, cuando se sobrepone lo objetivo al elemento subjetivo; mas haciendo caso omiso de ellos y no citando algunos de los extranjeros, concretándonos á nuestra literatura, citaremos *La Agresión Británica*, de D. Juan María Mauri, canto épico en octavas, que narra la sorpresa de que fueron objeto cuatro fragatas españolas por la armada inglesa, en las aguas de Cádiz; *Las Naves de Cortes Destruídas*, por D. Nicolás Fernández de Moratín, también en octavas, sobre el asunto que el título indica, y *La Inocencia Perdida*, por D. Félix José Reinoso.

La leyenda puede tener por fundamento un hecho histórico, una tradición ó ser invención del poeta en todas sus partes. Nuestro parnaso cuenta con modelos de ambas clases, citándose entre otros el *Monserate*, de Cristobal de Virués; *La caída de Luzbel*, de Meléndez; *El Mercader de Valladolid*, de autor anónimo; las de D. José Joaquín de Mora, *El Primer Conde de Castilla* y D. Opas; *El Moro Exposito del Duque de Rivas*; *El Estudiante de Salamanca*, de Espronceda; las de Arolas, y las de D. José Zorrilla.

La balada épica, muy generalizada en Alemania é Inglaterra, tiene gran parecido con nuestros romances, así como los *Fabliaux* franceses. (b)





LECCIÓN VEINTINUEVE

POESÍA ÉPICO-DIDÁCTICA



PARA nosotros, la poesía épico-didáctica, es una de las especies de lo épico, la más inferior en la apreciación literaria y por consiguiente la penúltima de las que vamos á estudiar; camino muy distinto del seguido por otros preceptistas que considerando la manifestación épica, la primera en el orden de prelación de los géneros de la poesía, á su vez dan el primer lugar en el orden histórico y en el proceso filosófico de la literatura, á el poema épico-didáctico, incurriendo á seguida en la contradicción de resolver multitud de cuestiones, para poder dar cabida á el poema didáctico dentro de los géneros literarios, confesando que los dos conceptos de belleza, y los de ciencia y enseñanza, producen singular confusión, revelando no existe formulada con claridad la idea de las relaciones de la Poesía, con la Verdad y la Ciencia.

Si tenemos presente lo dicho en la lección diez y siete al tratar de la poesía didáctica, y recordamos el proceso seguido por el hombre en la expresión de lo bello, fácil será comprender la unión íntima que existe entre esos principios elementales del saber, hijos de la experiencia propia ó de la colectiva, íntimamente unidos con lo sensible,

expuestos primero sencillísimamente con el carácter individual y subjetivo propio de la poesía lírica, se van desenvolviendo poco á poco hasta que en época más avanzada cuando las máximas de la experiencia después de formulados principios y deducido consecuencias, constituyendo un sistema ordenado de conocimientos; enamorado el poeta de la verdad de los principios, busca la belleza que de ellos se desprende y dá por resultado el poema épico-didáctico, producto siempre de un estado de civilización relativamente muy progresivo, por consiguiente, producto de la reflexión, hijo del estudio, con deliberado propósito compuesto, muy á diferencia de las espontáneas y sencillas manifestaciones de la poesía lírico-didáctica y de los poemas épicos, ya estudiados, en los que por necesidad la belleza y la inspiración poética tienen allí su único fundamento. ¿Pero es que la ciencia y la belleza no pueden unirse en lazo estrecho? ¿Pueden subordinarse una á otra alguna vez? Lejos de oponerse la verdad y la belleza por su naturaleza, tienen un mismo origen, el génio que las produce tiene un mismo sello, sepáranse únicamente en el camino que eligen para llegar á un mismo objeto, viven desenvolviéndose con distintas formas, diferencias que desaparecen al estudiarlas en la totalidad de nuestro espíritu, donde vemos que el génio del poeta y el génio de la ciencia, son uno mismo, rindiendo tributo al perfeccionamiento humano, fórmula de la aspiración á lo infinito.

Si las formas se cambian, no sufre la ciencia menoscabo subordinándose á la poesía, ni ésta ajustándose á los términos rigurosos y precisos de la verdad científica, demostrándolo así los muchos ejemplos que pueden citarse de hombres de ciencia que en libros y conferencias, vistieron los áridos principios de las ciencias con el hermoso ropaje de un lenguaje literario, y los poemas de que estamos tratando, que nos dieron los principios áridos y descarnados del saber, envueltos en la *fermosa cobertura* de la poesía.

Lo que hay es, y en esto convenimos con el Sr. Canalejas, que enseñanza y poesía son ideas antitéticas; tomando la enseñanza en su sentido directo, quedando para ob-

viar este inconveniente reducida la cuestión á cambiar los términos, que efectivamente es la belleza, y, por lo tanto, la poesía, una enseñanza de por sí tan amplia, que no admite otro término que la restrinja y circunscriba; cámbiese en buen hora la denominación, pero entiéndase que puede existir concepción poética dentro de la concepción científica, pues el poeta con su poderosa intuición, sabrá buscar lo objetivo bello, en lo determinado científico, que el fuego de su inspiración despojará de la escoria de las fórmulas, con toda la pureza que la verdad tiene en orden á lo absoluto.

Si algún concepto, después de lo dicho, pudiera darse de la poesía épico didáctica, no podría ser otro que la *bella expresión de lo verdadero en forma también bella*, indicando que no la verdad por sí, de cualquier orden que esta sea, debe inspirar al poeta, sino la belleza de la verdad, y esta belleza, con la forma bella que le es propia.

La circunstancia de que el poeta no puede alterar las leyes de lo universal, dentro del concepto general de ciencia, ni lo fundamental en lo particular científico, ó en otros términos, la verdad determinada de la ciencia particular de que trata, han inducido á señalar como condiciones y preceptos de esta especie de poesía, el rigor científico, limitando la libertad del poeta en orden á su inspiración y exposición. No hay nada de eso; Hesíodo, Virgilio, Pope y Céspedes, no aspiraron á recibir el título de navegantes agricultores ó pintores; conocían los principios y las reglas, pero les bastó verlas al través de la belleza que el arte de navegar bien, cultivar los campos, criar los ganados y trazar en el lienzo las gallardas figuras del caballo, etc., daban á la belleza de esos conocimientos, de esas ciencias y de esas artes.

La elección del asunto, determinará las condiciones de su desenvolvimiento, admitiendo, según su naturaleza, las formas de lo épico en mayor ó menor grado, pues es evidente, que la narración y la descripción, han de entrar de muy diverso modo en un poema que trate de las labores del campo que en uno que nos cantara la belleza de esa fuerza,

secreto arrancado por la ciencia á la naturaleza, que llamamos electricidad.

Desenvuélvese la acción bajo el aspecto impersonal del principio que inspira el poema, sea este religioso, moral, científico ó artístico, sin que esta acción carezca en ningún caso de la unidad, variedad, integridad, grandeza é interés que exigimos en los demás poemas. Dándose con los episodios lugar para manifestar el talento, la riqueza de fantasía del poeta; las formas métricas, aseméjense á las empleadas en los demás poemas épicos, y hasta la división en libros y cantos, está muy usada en estos poemas.

Cuenta la literatura Oriental con ricos monumentos de poesía épico-didáctica, señalándose los Himnos Védicos, colección riquísima de poemas épico didácticos, donde encontramos desde la inspiración religiosa, exponiendo la idea divina, hasta la de los dogmas prácticos para todo orden de vida, clasificación que alcanza, considerándoles literariamente, á ciertos libros del Antiguo Testamento.

El primero es el titulado *El Libro de los Proverbios*, comprendido entre los que los escrituristas y teólogos llaman *sapienciales*, atribuido á Salomón. Su asunto es instruir á todos los hombres, aunque estén poco iniciados en la virtud, para seguir el camino de la perfección. Consta de treinta y un capítulos, titulados, en la versión castellana que de la Biblia hizo el P. Scio. de S. Miguel; según este traductor, consta el libro de dos partes: abraza la primera los nueve primeros capítulos representándose la celestial sabiduría excitando á los hombres para que vuelvan al buen camino y gusten las delicias del saber, conociendo la verdad y cumpliendo la voluntad del Señor. En la segunda parte, se dan reglas y preceptos para toda clase de estados y condiciones.

El *Libro del Eclesiastés*, atribuido también á Salomón, significa en griego *Predicador*, y en hebreo se le llama *Cohéleth*, *Predicadora*, porque la sabiduría se dirige á los hombres, dándoles consejos. Consta de doce capítulos, y por su contenido se puede considerar como los Proverbios,

dividido en dos partes, consagrada la primera á dar consejos para gobernarse sábiamente en este mundo, destinándose la segunda á enderezar todas las acciones al fin soberano de la eterna bienaventuranza.

Presunción ridícula sería emitir juicio sobre estos dos admirables modelos de poesía épico-didáctica; para nosotros, inspirados por el Espíritu Santo, y considerados como Canónicos, por la Iglesia Católica, basta para que los tengamos como insuperables y perfectísimos modelos.

Añádese también á estos, *El Libro de la Sabiduría* y el de *Job*, en nuestro humilde juicio, si el primero puede admitirse, con ciertas limitaciones, como poema épico-didáctico, el *libro de Job* evidentemente pertenece á otra variedad de la poesía épica, dado caso que se pudiera calificar dentro de este género.

En Grecia la poesía épico-didáctica cuenta con un representante que es Hesiodo, sacerdote de las musas del monte Helicón, según Plutarco, que vivió nuevecientos años antes de Jesucristo, natural de la Beocia continental, autor de los poemas la *Teogomía*, *Escudo de Hercules*, *Catálogo de las Mujeres* y *Los trabajos y los Dias*. Este último titulado en griego Ἐργα καὶ ἡμέραι, fué dedicado por Hesiodo á un hermano suyo llamado Porres, que derrochó un capital, tiene por objeto demostrar que el trabajo es fuente de todo bien; se halla dividido en tres partes. En la primera se trata de las faenas de la agricultura, en la segunda de la navegación, manera de regir las naves, dirección de los vientos, etc., y en la tercera, se ocupa de las prácticas religiosas, usos y costumbres. La importancia de esta obra, ha sido universalmente reconocida por los críticos, conformándose con el parecer de los griegos, que ya estimaron en Hesiodo, la suavidad y dulzura de su lenguaje, como hijo predilecto de las musas.

Ofrece la literatura latina, muestras de poema épico-didáctico, distinguiéndose como tal *Publio Ovidio Nasón*, natural de Sulmona. Ya hemos dicho en la lección correspondiente á la fábula, que las *Metamorfosis* de Ovidio, son una composición más bien perteneciente á la Fábula que á

la epopeya, aunque esté escrita en verso heróico. Consta de quince libros, comenzando por la trasformación de Lycaón, en lobo, y terminando por la metamórfosis del padre de Augusto en astro. Los poemas verdaderamente épico-didácticos de Ovidio, son los *Fasti* ó *Fastos*, especie de calendario poético explicando las fiestas y solemnidades religiosas de cada día, comprendiendo solo lo que escribió, seis meses.

Incompleto ha llegado á nuestros días otro poema de Ovidio, de carácter verdaderamente didascálico, titulado *Halientica* ó sea *Los Peces*, refiriéndose á las variedades de los que existían en el Ponto Euxino, hoy Mar Negro. Por último, Ovidio, es también autor del *Ars amatoria sive ars amandi*, poema en tres libros, que toma el amor en sentido grosero; es inmoral, pero importante como otros dos que corren con su nombre: *Remedio Amoris* y *Medicina Faciei* (arte de los cosméticos), porque dan á conocer la sociedad romana, sus vicios y corrupción.

De un valor incomparablemente mayor, bajo todos conceptos, es el poema *Georgicon*, las Geórgicas, debido al insigne vate Virgilio, autor también de la Eneida; tiene por objeto el poema, exponer las diferentes labores del campo, desarrollando el pensamiento en cuatro libros, á saber: el primero, de la Agricultura, el segundo, de Arboicultura, el tercero á la Cría de ganados, y el cuarto, de la Apicultura ó cría de las abejas. Un crítico moderno dice que tal vez no posea ninguna literatura un poema didáctico más perfecto, reuniendo el encanto mágico del estilo, la versificación elegante y armoniosa, la naturalidad y gracia de los pensamientos, á la singular maestría y peregrina amenidad con que está tratada la materia.

En Inglaterra se han escrito poemas didascálicos, pero ninguno tiene la importancia ni el valor científico y literario que *Los Principios de la Moral*, *Ensayo sobre el hombre* de Alejandro Pope, eximio poeta inglés, de quien ya nos ocupamos en la lección anterior. Forma el poema cuatro cantos, en forma de epístolas, considerándose por los críticos, como la más bella la primera, tratando de la sabi-

duría de Dios, de la inmensidad de su obra sublime, la creación, y la pequeñez del hombre; expuestos estos asuntos con elevación de pensamiento, galanura en la frase, riqueza y armonía.

Pope escribió también otro poema que elevó á gran altura su nombre, el *Ensayo sobre la crítica*, resaltando las mismas condiciones de escritor castizo y elegante, teniendo en cuenta que al publicar este ensayo, no había cumplido veinte años. Consta de cuatro cantos, con doscientos sesenta y dos versos.

En Francia figuran cultivando esta especie de la poesía épica, el gran dramaturgo francés Racine y el poeta Rapin; sus obras son de escasa importancia, mereciendo alguna más consideración las del poeta de la naturaleza, Delille, que escribió una titulada *Los jardines*, y otra, *El hombre de los campos*. Boileau, de quien ya hicimos mención, tiene un poema en cuatro cantos, más famoso que por sus bellezas literarias, por los principios que establece, que él tituló *Arte poética*, considerada por los franceses como la más perfecta de sus obras, chef-d'oeuvre, según dicen, por la "dificultad del asunto, por la belleza de los versos y por la utilidad de la obra," añadiendo nosotros, y por la influencia que ejerció en todas las literaturas y muy particularmente en la nuestra. El plan de la obra se reduce á dar en el primer canto las reglas generales de la poesía, aplicables también á otras clases de obras literarias, aprovechando, por una digresión, la oportunidad para hablar de la historia de la poesía francesa, desde Villón, hasta Malherbe. Los dos cantos siguientes tratan de los géneros poéticos en particular, y en el último, instrucciones para los poetas, una sumaria historia de la poesía, desde su origen, perfección, progreso y decadencia, elogiando al rey de Francia y excitando á los poetas para cantar á un héroe grande por sus virtudes y victorias.

En España contamos en primer término, con los fragmentos del poema *La Pintura*, de Pablo de Céspedes, el que con el mismo título escribió Rejón de Silva; el de don Alvaro Cortés de Aranda y Villalón, titulado, *Poema ende-*

casilabo (sic), que contiene el principio, origen y progresos de la alta y verdadera ciencia astronómica.

El poema de don Tomás de Iriarte, *La Música*, en cuatro cantos y en silvas; desarrolla el asunto, ocupándose en el primer canto de los elementos del arte músico, con una sucinta historia de la música; el segundo de la expresión musical, el tercero de la dignidad y usos de la música, y especialmente de la música religiosa, y el cuarto de los usos de la música en la sociedad doméstica y en la soledad. Hay que convenir que tan hermoso asunto no fué desarrollado por Iriarte con el espíritu poético que exigía; antes por el contrario, descendió á nimios detalles, y en los episodios, como aquél con que comienza el canto segundo, hay cierta languidez y amaneramiento, degenerando en narración prosáica.

De las obras consideradas en nuestra literatura como épico-didácticas, *El Nuevo arte de hacer comedias*, de Lope de Vega, *El Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva y el *Epítome de la elocuencia española*, de don Francisco Artigas, nos ocuparemos en otro lugar, restando únicamente decir dos palabras acerca de otra muy próxima á nosotros.

Nos referimos á la *Poética*, de don Francisco Martínez de la Rosa, compuesta de seis cantos en *silvas*, ocupándose el canto primero de las reglas generales de la composición, el segundo de la locución poética, el tercero de la versificación, el cuarto de la índole de varias composiciones, el quinto de la tragedia y de la comedia y el sexto de la epopeya.

La doctrina poética está calcada sobre la de Horacio, con algunas reminiscencias del neoclasicismo francés, dándole singular importancia las numerosas anotaciones y los apéndices; en particular estos últimos, tratan con gran erudición y excelente crítica, la poesía didáctica, la épica, la tragedia y la comedia. (e)

LECCIÓN TREINTA

POEMA DESCRIPTIVO



LUCTUA la preceptiva entre opiniones contradictorias cuando del poema descriptivo se trata, omitiéndose en muchos tratados, considerado en otros, formando parte de la poesía épico-didáctica. Para omitir siquiera sea una ligera mención de esta clase de composiciones, no encontramos razón en qué apoyarnos, antes bien, la hay potísima para hacer su estudio, cuando la historia cuenta algunos, aunque pocos poemas descriptivos, siendo forzoso en un tratado de literatura general darlos cabida.

Los argumentos para convencernos de que están incluidos en la poesía didáctica, fúndanse en la enseñanza que se desprende de la contemplación de la naturaleza y de sus principales fenómenos, género de belleza que forma el objeto único de estos poemas, más en tan lato sentido tomada la idea de enseñanza, comprende á toda obra de la inteligencia humana, que en cuanto investiga y produce se desarrolla y perfecciona, sirviendo á su vez de desarrollo y perfección á los demás. La crítica no asigna, no puede asignar, el título de didáctica ni el nombre de poema didáctico á otras obras que á las que determinadamente y como fin primordial se propongan una enseñanza, sea esta del gé-

nero que se quiera, no concediéndole á las que teniendo por objeto describir, mejor dicho, expresar lo bello en el orden de los sentimientos, de los hechos ó de los seres físicos, puedan llevar para el que los estudia alguna ó algunas observaciones de las que nazcan fecundas enseñanzas. En este último caso, se encuentra el poema descriptivo, la belleza de la naturaleza forma su único objeto, no como el poeta la siente, en cuyo caso pertenecería á la poesía lírica, sino como esa naturaleza aparece ante su vista impresionando su fantasía y trasladando á su obra con los más vivos colores los cuadros que contempla.

Entendido así el poema descriptivo, se vé claramente que no le constituyen una série de descripciones y que no toda obra que contenga descripciones es poema descriptivo. La descripción, destinada á fijar en la mente la imagen de un objeto, de un hecho ó de un lugar, es medio usado por todos los literatos, cualquiera que sea la condición y carácter de sus obras. precisados á trasladar por medio de la palabra cuanto ha de ser objeto de sus obras. Son las descripciones el area de terreno sobre la que asientan su edificio el orador como el historiador, el poeta lírico como el épico y el dramático, se valen de descripciones para dar forma permanente á esas creaciones y en tal sentido la descripción llega hasta el uso vulgar, teniendo gran importancia en la conversación familiar.

En el poema descriptivo, esa area de terreno es su único objeto, no la elige para edificar, estudia lo ya en ella existente, si así pudiéramos decirlo, y, las flores, los frutos, el ambiente, los cambiantes de luz, las cristalinas fuentes, los serpenteadores arroyuelos, la belleza del sol en su carrera, la luna con sus tibios rayos, la luz solar quebrándose en mil colores al traspasar la nube preñada de líquidos cristales, el armonioso canto de la naturaleza, susurrante al través de las pomposas ramas de los árboles vestidos de abundantes hojas, atronador cuando el huracan le impele ó cierzo helado cubre la verde alfombra de los prados de frío sudario, ó bien cuando en la hermosa primavera, al despuntar la sonrosada aurora, mil trinos de pintadas aves,

imposibles de reducir al pentágono, saludan con sus *arpadas lenguas*, la venida de un nuevo día; esa belleza y no otra, es decir, lo que es, sin idea ni acción que lo mueva, forma el objeto del poema descriptivo, en una palabra, lo bello de la naturaleza sin las relaciones que con la ciencia, el hombre ó el criador, suscita esa naturaleza puesta en relación con las expresadas ideas; si por acaso el poeta con la fuerza de su genio excita en nosotros los problemas de la ciencia, evocando la armonía misteriosa de la múltiple vida de los seres, ó nos conmueve apagando nuestras pasiones, inclinándonos á la dulce apacibilidad de la vida, ó nos eleva á la consideración del Ser causa de los seres, de la infinita idea y de su omnipotencia; resultado será del secreto que el genio posee, consecuencia de la magia que lo bello tiene, atrayendo el espíritu y subordinando todo lo existente á su irresistible influencia.

La existencia del poema descriptivo, como obra independiente es moderna, pertenece á época reciente, no porque, según quiere Chateaubriand, los pueblos antiguos atentos solo á sus dioses y á sus héroes, les llamara poco la atención la naturaleza, aserto desmentido con los elocuentes ejemplos que suministra la literatura india en el Ramayana y el Mahabarata, en los que hemos visto cómo comprendían y se extasiaban ante la naturaleza llamada, en virtud de la idea panteísta, á intervenir con personalidad propia en esas grandiosas creaciones; y, aunque en menor grado, podemos decir lo mismo de Homero y Virgilio, este último, enamorado como ninguno y fiel intérprete de la belleza de la naturaleza. Por otra parte, los libros sagrados considerando la naturaleza obra admirable de Dios, emplean la descripción abundantísimamente en muchos de los libros del Antiguo Testamento, como después los santos padres dan intervención en sus obras á la belleza de la naturaleza.

Grande es la semejanza del poema descriptivo con el épico; canta como éste la belleza objetiva, circunscrita aquí á la naturaleza, abarcando en el épico á lo objetivo de los hechos, de las acciones, pudiendo asegurarse que

el poema descriptivo, canta la belleza de la naturaleza sin más acción que la que virtualmente tiene lo que existe, y tan cierto es esto, que adopta el poema descriptivo las formas internas y externas y hasta el plan de lo épico, sin repugnancia ni violencia.

A primera vista, describir y reunir ordenando bajo un plan metódico las descripciones, que es lo que forma el poema descriptivo, parece cosa hacedera y hasta fácil para que en ellas se empleen talentos de primer orden, pero sucede precisamente lo contrario, pintar con vivos colores lo que se ve, sin poner de nuestra parte más que la exactitud y viveza del colorido, es empresa reservada á los verdaderos genios, los demás suelen alterar, ya que no adulterar, los cuadros que la naturaleza les presenta, si es que no la ven tan individualmente que la desfiguran.

Proceden las dificultades del poema de las condiciones del poeta, en primer término, y el lugar secundario que nuestra manera de ser, otorga á todo aquello que no se relaciona más que bajo un solo aspecto con nosotros. Para obviar estos inconvenientes, el poeta debe escoger esas grandes escenas de la naturaleza, capaces de dar variedad á los sentimientos que su contemplación suscita, procurando individualizar esas escenas, embelleciéndolas con rasgos de ingenio, con fidelidad y exactitud en todos sus detalles. Y, por fin, debe poner exquisito cuidado que el engaste sea de tan subido precio, primor y elegancia, como lo es la joya, es decir, que tratándose de la belleza de la naturaleza, no admite ningún género de desaliño, correspondiendo la brillantez del lenguaje, su nitidez y hermosura, en unión del más florido estilo, con el encanto, la riqueza y variedad de lo descripto.

Podrá el poeta acertar ó nó, á dar fiel interpretación á sus sentimientos en la poesía lírica, asimilarse más ó menos la grandeza de los hechos en la poesía épica, desenvolver la acción con fidelidad y acierto en la dramática, pero ponerse á contemplar la naturaleza para describirla careciendo de condiciones, es crimen de lesa belleza y los poetas caerán en el ridículo, si con alas de cera que no re-

sisten el ardor de los rayos divinos que irradia de sí la naturaleza, intentan aproximarse á ella.

El poema indio, dado á conocer por Fauche, llamado el *Ritu-Sanhara*, es uno de los más antiguos que pueden citarse de carácter puramente descriptivo. Tiene por objeto pintar las estaciones, dándole lugar á su autor Kalidasa para describir la rica naturaleza de la India. Nótese en este poema el defecto de llenar la parte descriptiva con episodios ajenos á la naturaleza del poema.

También se ha considerado como poema descriptivo *El Escudo de Hércules*, de Herioto, que más bien parece fragmento de un poema épico. Prescindiendo de los libros sagrados en la antigüedad, se cita también el poema *Oris Maritimis*, de Festo Avieno.

De Inglaterra se consideran como poemas descriptivos los dos poemitas de Milton, *Allegro* y *Penseroso*; el de Akenside, los Placeres de la Imaginación, y el más alabado y conocido de Jáime Thomsson, *Las Estaciones*, muy alabado por Jonhson y Blair, lleno de buenas imágenes.

Los franceses citan otro poema de Saint Lambert, titulado también *Las Estaciones*, inferior al de Thomsson; el de Roucher, *Los Meses*, de escasa valía; considerando también como poemas descriptivos un moderno escritor de la historia de la literatura francesa, los de Lemiere, *La Pintura*; *El hombre de los campos*, *La Imaginación*, *Los Jardines* y los *Tres reinos de la naturaleza*, de Delille.

En nuestra patria, pueblo meridional, de fecunda imaginación y riqueza de fantasía, abundan en nuestros poetas riquísimos trozos de descripciones inimitables, Garcilaso, en sus églogas y canciones, Lope, Hurtado de Mendoza y Cervantes en la *Galatea* y el *Quijote*, tienen hermosísimos trozos descriptivos, y apesar de esto, carecemos de un verdadero poema de este género, que si bien *Las Selvas del Año*, de Baltasar Gracian, cumple con las condiciones generales de esta clase de obras, es tan inferior en su desarrollo y de tan mal gusto, que no merece citarse como modelo. (d)

LECCIÓN TREINTA Y UNA

POESÍA BUCÓLICA



I las denominaciones de la literatura guardan por lo general una relación íntima con las ideas que expresan, cesa por excepción esta regla, cuando estudiamos la poesía *bucólica*, cuya etimología de *βουκολικα* ὅτι βους, βουκολοί, significa á la letra boyero, pastor de bueyes; nada dice con relación á la esencia de lo bello en esta especie de poesía, que á lo más, concediendo mucho, podría por extensión dar á entender que estas poesías tenían por objeto cantar la belleza de los dedicados al pastoreo. Para remediar lo imperfecto de tal nombre, quiso sustituirse con el de poesía pastoral, ó como decía nuestro Sánchez Barbero, *poesía pastoril* que recientemente se ha querido llamar *poesía rústica ó campestre*, denominaciones que no expresarán de una manera clara el valor que esta especie de poesía tiene en el terreno estético y literario, viniendo en consecuencia á la adopción del título tradicional en la literatura de poesía bucólica, que viene á ser después de conocido su valor etimológico, un signo convencional que evoca la idea verdadera de estas composiciones.

Cuando hicimos la clasificación de las obras poéticas (lección cuarta), consideramos á la poesía bucólica como

especie de carácter complejo, en atención á poder ser influida en más ó en menos por los elementos que integran las especies de lo lírico, épico ó dramático, y tan cierto es que en la poesía bucólica se halla esta complejidad, que entre los más afines á ciertas teorías literarias, no existe acuerdo para señalar el lugar que debe ocupar la poesía bucólica en la clasificación de los géneros poéticos, de tal modo, que considerándola como género de transición, siguiendo á Hegel, cree éste con Müller, que es género de transición, entre lo épico y lo lírico, y el señor Canalejas, afine á esta escuela, la considera también como género de transición; mas no sólo entre lo épico y lo lírico, sino también entre lo épico y lo dramático; variedad de opiniones difícil de concordar, á no tener en cuenta que la belleza que expresa la poesía bucólica, como veremos después, es de relación amplia, caracterizada por formas concretas, dentro de lo práctico, pero comunes en lo esencial con los aspectos que reviste lo bello en las otras especies de poesía. Para eludir las dificultades, no ha faltado quien ha considerado á la poesía bucólica como creación abstracta, género artificial, sin que responda á los aspectos reales de lo bello con existencia sustantiva dentro de la belleza, y á lo más han concedido que son formas, no más, de los géneros bellos conocidos, que en nada alteran sus condiciones y carácter; cuya refutación no necesita otro esfuerzo que llamar la atención de los que así piensan, diciéndoles, como dice muy bien el señor Canalejas, que su erróneo juicio nace de considerar *el género en su desarrollo y no en su esencia*, pues atienden á las épocas y literaturas en que aparece con un valor convencional, sin investigar las causas de éste fenómeno.

Lo difícil al estudiar la poesía bucólica, es hallar un elemento propio que la distinga y caracterice, atendiendo á que es una especie de poesía real, á que aparece en todas las literaturas y á que, finalmente, existen en ella compenetrados y no bien definidos, los fundamentos que distinguen la poesía lírica, épica y dramática.

La belleza, al manifestarse, expresa siempre una relación que á su vez lo es también de otras que en su desenvolvimiento nacen de la misma belleza. Si consideramos la belleza física, esta belleza, al ser contemplada por nosotros, suscita la relación también bella, de esa contemplación y en tal sentido la belleza física tiene algo de subjetiva, objetiva y de relación entre ambas, de manera, que al expresar lo bello de la naturaleza, expresamos también lo bello de esa impresión. Esta relación de la belleza á nosotros en orden á la naturaleza, mas la extensión á la belleza de lo objetivo y la de la acción, es el elemento de la poesía bucólica, su carácter y sello distintivo, siendo por consiguiente su concepto, un concepto de relación imposible de expresar, si no se tiene en cuenta esa triple coexistencia.

Teniendo presente lo dicho, posible es dar ya un concepto de la poesía bucólica, indicándole en estos términos: *la belleza de la naturaleza sentida por el hombre y expresada en forma de relación*. Esta expresión, en forma de relación, es el carácter que la distingue de los demás géneros de poesía, y marca la complejidad que desde el principio la asignamos. Si aparece esa relación directamente con nuestro espíritu, entonces predomina el elemento subjetivo; si la acción desenvuelta dentro de lo bello de la naturaleza, marcando esta belleza tendencias especiales á lo objetivo, este elemento predominará en la poesía bucólica, y finalmente, si la forma de relación es de la acción á lo sentido, aparecerá el elemento representativo ó dramático, no como esencia, sino como forma.

Siendo el campo, la naturaleza y sus bellezas el cuadro, y los actores los habitantes asíduos de esa naturaleza, los pastores y agricultores, el principal mérito de estas composiciones será sentir esa naturaleza, retratar fielmente esos caracteres, sencillos y apasionados, nunca vehementes ni belicosos, ni tan impregnados de la cultura y refinamiento que caigan en afectación, ni tan toscos y groseros que causen repugnancia. Puede compararse la diferente manera de

sentir la naturaleza y pintar las costumbres, cuando de la poesía bucólica se trata, á esos cromos retocados y uniformes de color, con esos hermosos cuadros de habil paisajista que sabe trasportar al lienzo el aroma, el calor y hasta el ambiente de los paisajes que pinta; ó á las hermosas estatuas de riquísimo marmol, trazadas por diestro artista, con las figuritas de biscuit, hechas por un mecánico; esos cromos y esas figuras de biscuit, son las épocas malas de la poesía bucólica, aquellas en las que se falsea el sentimiento de la belleza natural amanerándola, desnaturalizándola.

La generalidad de los preceptistas incluyen en esta especie de poesía, unas composiciones llamadas *piscatorias*, si la escena ó los actores que en ella intervienen son las orillas del mar y los pescadores. Estos y la naturaleza en las playas, pueden dar motivo á sentidísimas composiciones; pero se nos antoja que la vida agitada, turbulenta y azarosa del marino, su ánimo combatido por los grandes espectáculos de la naturaleza, no cuadran bien al carácter y tendencia de la poesía bucólica, y lo mismo decimos de las llamadas *venatorias*, destinadas á cantar los placeres cinegéticos, aun más todavía fuera de la poesía bucólica, porque la caza y sus azares, no proporcionan los tranquilos y sosegados placeres de la contemplación de la naturaleza ó la apacibilidad que lleva consigo el cultivo de los campos y la vida tranquila del pastoreo.

Contra la opinión de los que suponen no existió la poesía bucólica entre los pueblos orientales, en otro lugar tratamos de este asunto, y para demostrar que no es género ficticio, nos ocupamos ahora de lo que fué y representó en Grecia.

Las composiciones pastoriles, en Grecia, reciben por lo general el nombre de *Idilios*, de ἰδιότης vista, imagen, designándose así á los pequeños poemas descriptivos, mas después dieron este título á las suyas Teócrito, Bión y Mosco, y en la actualidad se llama *idilio* á toda composición tierna y delicada que excita dulces efectos, conmoviendo viva pero agradablemente la sensibilidad.

Teócrito parece que nació en Siracusa, doscientos años antes de J. C.; poeta distinguido por los Tolomeos, vivió en buena posición; sus composiciones líricas, himnos, elegías, con algunas otras, se han perdido, quedando solo treinta idilios; de Bión, contemporáneo de Teócrito, poseemos nueve idilios, y de Mosco, su discípulo, siete.

De las obras de estos tres poetas, llamadas por ellos idilios, hay que advertir que no todos pertenecen en rigor á la poesía pastoril ó bucólica, y que revisten formas líricas, épicas y dramáticas muchos de ellos. Merecen leerse en sus originales ó en las traducciones de Conde ó del señor Montes de Oca; los idilios de Teócrito, Tirsis ó la Canción de carácter dramático; Amarilis ó el Cabrero, Los Pastores, que es de los mejores y verdaderamente bucólico; Los Segadores y el Vaquerillo. De Bión, repútanse como los mejores, Cleódamo y Mirsón; y de Mosco, el Rapto de Europa, la elegía titulada Canto Fúnebre, y Amor arando.

Representa en la literatura latina la poesía bucólica el *cisne mantuano*, Virgilio, llamando bucólicas á sus composiciones, generalmente conocidas con el nombre de Eglogas de ἐκ-λεγω que quiere decir escogido. Diez de estas poesías escogidas escribió Virgilio, imitando el gusto y aun tomando en algunas el asunto de los idilios de Teócrito y Bión. La égloga virgiliana llena de un exquisito amor á la naturaleza, sintiéndola Virgilio como el mejor de sus intérpretes, sirvióle no obstante de forma, de velo, para retratar dentro de tan magnífico cuadro, sucesos y hechos de la vida real, de su misma vida y de la corte de Augusto, y á pesar de esto, se tienen por las mejores obras de Virgilio, y como modelos inimitables la I, Titiro; la IV Pollio, y la X Gallus. "Obras evidentemente, dice uno de sus traductores, de su juventud, y las primeras suyas que han llegado hasta nosotros; las églogas parecen haber sido objeto de la especial predilección de su autor, y de ello tenemos un indicio vehemente en la especie de complacencia con que las recuerda señaladamente al fin de las geórgicas y al principio de la Eneida, y añade después el mismo crítico:

lo que hay, sin duda en las églogas, es una lozanía juvenil y cierta gracia candorosa que les comunican un encanto indecible. Si á lo dicho se añade que eclipsó en cierto modo el modelo, Teócrito, que se propuso imitar, habremos dicho ya lo bastante.

Durante la Edad Media existen manifestaciones más ó menos caracterizadas de poesía bucólica, pero de un modo embrionario y más bien dentro de la forma lírica, fué preciso que el Renacimiento, desenvolviendo todos los gérmenes de inspiración poética, volviera la vista á la naturaleza, de tal modo, que donde primero aparece y donde también se desnaturaliza más pronto, es en Italia.

Jacopo Sannazaro, poeta célebre por sus composiciones latinas é italianas, es el primero que, imitando en sus seis *Eglogas* á Virgilio, modelos de elegancia y armonía, cultiva el género bucólico, dándole nombre en Italia su célebre *Arcadia*, especie de drama pastoral en doce escenas, comenzando cada una por un pequeño recitado en prosa y terminando por una égloga.

Siguió á Sannazaro, Agustino Beccari, á quien se tiene por el creador de la poesía pastoral; su poema dramático *Il sacrificio*, fué puesto en música y muy celebrado en Ferrara, donde se representó.

Bernardino Rota, autor de *églogas piscatorias*, el Tasso, ya nombrado, que compuso la *Aminta*, Battista Guarini su rival, escribiendo el *Pastor fido*, completan el cuadro de los poetas bucólicos de Italia.

En el siglo xvii cuenta Inglaterra con un representante de la poesía bucólica, en Edmundo Spencer, célebre poeta inglés, señalándose entre otras obras suyas de éste carácter, el *Calendario del Pastor*, dedicado al poeta Sidney. Esta obra, dividida en doce partes, que Spencer llamó églogas, tiene algo de convencional y alegórico, significándose en los pastores á los sacerdotes y en los rebaños á los feligreses, de donde se vé, que lo artificioso de tal composición, el lenguaje anticuado y la erudición de que hace ga-

la, la alejan de la verdadera poesía bucólica, debiéndose la fama y éxito que obtuvo, al espíritu puritano.

Francia siguiendo á la Italia, tuvo en el siglo xvii algunos cultivadores de la poesía bucólica, citándose como los más notables por el orden cronológico, á Honorato de Bueil, marqués de Racan, autor de un poema dramático pastoril titulado *Bergeries*; á Juan Rignauld de Segrais, traductor de las Geórgicas de Virgilio y el mejor de los poetas bucólicos franceses, si se tienen en cuenta las cualidades que como autor de esta especie de poesía, dá muestra en las tituladas *Timarette* y *Amire*. Merécen tambien mencionarse la poetisa Mad. Antoinette du Ligier de la Garde Déshaulieres, notable por sus idilios, llenos de naturalidad, muy distintos bajo este respecto de Bernardo le Bovier de Fontenelle, autor tambien de poesías pastoriles, más ingeniosas que naturales.

Los poetas portugueses y españoles, ya los mencionamos en otro lugar.

Resta únicamente para completar tan imperfecta reseña del cultivo de la poesía bucólica, citar de Suiza al más ilustre de todos, el honrado menestral que sintió como ninguno, la naturaleza, tal es Salomón Gescner. Las obras que tituló Idilios están en prosa. (e)



LECCION TREINTA Y DOS

POESÍA DRAMÁTICA



STUDIANDO en la lección quinta el organismo de la poesía, al tratar de la dramática, la asignamos como caracter distintivo, el de expresar la belleza de la acción humana. Particularizando ahora este concepto, teniendo en cuenta que la etimología nos dá por resultado que la palabra drama del griego, δράμα, significa, *acción*, veamos de qué manera la acción expresa un género de belleza que está dentro de toda clasificación estética.

Nosotros al expresar un sentimiento, al exponer una idea, pugnamos con nuestros medios formales de expresión; quedamos siempre descontentos del medio ó de la intensidad de los puestos en juego, para hacer tan viva y enérgica la manifestación de lo que sentimos y concebimos: si narramos, quisiéramos trasladar á la palabra los hechos que referimos con todo su colorido y verdad, para que se graben y produzca el efecto que en nosotros causó la concepción de lo narrado. Tales limitaciones fueron combatidas por el hombre en todos tiempos acudiendo al recurso de hacer más plástico su sentimiento é idea, más viva la reproducción del he-

cho por medio de la *acción*, interviniendo con sus cantos y armonías en los actos religiosos, solemnizando con danzas, combates, torneos, etc., etc., las victorias, los recuerdos de los héroes, y la conmemoración de los grandes hechos, pero nunca se aproximó tanto á ese ideal que perseguía hasta que llegó á la representación escénica, uniendo á la fuerza de la expresión de la idea, la verdad de lo narrado, con la plasticidad de lo ejecutado á nuestra vista, medio de expresión que tiene por sí un valor que nace de la unión de las dos clases de belleza subjetivo-objetiva, con carácter propio, perdiendo el que aisladamente tienen como bellezas de orden distinto, ó en otros términos, las ideas y sentimientos, no valen en lo dramático por sí mismos, sino en relación con la acción que se desarrolla, de modo que la belleza de la vida humana compuesta de sentimientos y hechos que contribuyen á la acción, es el carácter de lo dramático viniendo á ser su concepto: *la representación poética en fondo y forma de una acción de la vida humana que de spierte vivísimo interés.*

Decimos *representación* para distinguir la poesía dramática de los otros géneros; y *poética*, para no confundirla con las artes plásticas, la escultura y la pintura, que son también, representación de acciones de la vida humana, valiéndose de las tres ó de las dos dimensiones del espacio, aunque no tengan la sucesividad del arte escénico. Añadimos en *fondo* y *forma*, porque si bien la belleza manifestada por la poesía, alcanza en los demás géneros al fondo y á la forma, en el poema dramático tiene esto lugar de una manera especial, exigiéndose esa belleza sin restricción ninguna; los defectos de la concepción interna, como de su desarrollo y hasta los de relación y medio de expresión, son menos tolerables en la tragedia, en la comedia ó en el drama, que en la poesía lírica, donde la futilidad del pensamiento puede recubrirse con un hermoso ropaje, ó en la épica, cuya grandiosidad de la acción admite algunos desmayos en la forma, ya tolerados por Horacio, cuando de Homero decía: *aliquando bonus dormitat Homerus.* Y no

solo ha de existir la belleza en el fondo y en la forma, debe haberla también en la relación entre ambos, descubriéndose el genio, la habilidad y el buen gusto del poeta dramático en esa relación.

Decimos después, *de una acción de la vida humana*, lo que debe entenderse en el sentido de no ser objeto de la representación dramática lo fantástico, los hechos supuestos de seres irracionales y abstractos, que si alguna vez pudiera objetarse tuvieron cabida en el teatro, son medios extraños á él y recursos no siempre acertados para dar novedad á la obra. Entiéndase además que decimos de una acción humana, para indicar que las acciones colectivas, dos ó más, no tienen lugar en la poesía dramática, dando más aquí, que en las otras especies de poesía, á la unidad de la acción, un valor absoluto.

Finalmente, termina el concepto dado de la poesía dramática, pidiendo despierte *vivísimo interés*. Es evidente que todas las acciones de la vida humana no despiertan interés, y que no son susceptibles de apropiarse al teatro en condiciones de excitar por su valor estético, los sentimientos é ideas que despierta en nosotros la belleza; además, en el teatro no basta que lo bello se realice, es preciso que motive la reunión de tantos espectadores, ávidos de emociones, ganosos de recrearse con el espectáculo, tocando al poeta apoderarse por medio de los resortes del genio, del alma toda, suspendiendo la vida real, identificando su pensamiento con el del pueblo que asiste al espectáculo: secreto al que debe su importancia nuestro teatro del siglo xvii y parte del xviii, llamado, sin ningún género de hipérbole, *riquísimo teatro nacional*, llegando á ser genuina representación de nuestro pasado en todo orden de ideas; y por lo eminentemente humano que en él existe, influyendo en la dirección de los teatros franceses, italianos y alemanes.

Con otro motivo hemos combatido la idea de los que, llamando á la poesía dramática subjetivo-objetiva, parecen á entender que la unión de estos elementos son su fun-

damento; bajo otro respecto nos proponemos ahora indicar brevemente las diferencias que separan la poesía dramática de la lírica y la épica.

Realmente, las distinciones que nosotros establecemos en lo bello, se refieren á lo formal dentro de la clasificación general de la belleza, y en las maneras de existir, en lo que denominamos poesía. La belleza en la poesía lírica, tiene una manera de expresarse, su forma genuina es la expresión de los afectos, empleando indirectamente la narración y la descripción. La poesía épica es la expresión de lo sucedido, y su forma especial, la narración, sirviéndose como medio para darla vida, de la descripción. En la poesía dramática, la belleza se manifiesta en la acción, en la serie de actos ejecutados por los actores á la vista del público, movidos y agitados por las ideas, sentimientos y pasiones de los personajes á quienes personalizan, siendo su forma el diálogo, que es lo que la distingue y diferencia en fondo y forma de la poesía lírica y épica. Si se creyera que esta diferencia de la belleza en la acción ó en su forma dialogada, no es tan absoluta, porque alguna vez se manifiestan en la lírica y en la épica, debe tenerse presente lo dicho al clasificar las distintas especies de poesía; no hay en ellas diferencias absolutas, radicales; no pueden existir realmente, por ser una misma la esencia de todas, la belleza; pero lo son y se distinguen por su carácter, por su manera especial de existir; de aquí que sean defectos en el poema dramático la expresión directa de los afectos, ó sea los exagerados arranques de lirismo, las narraciones y descripciones frecuentes y muy largas, como lo serían en una poesía lírica y en un poema épico, conducir la expresión de los afectos y el desarrollo de la acción por medio de acciones sucesivas y diálogos sostenidos y animados con varios interlocutores.

El organismo artístico de la poesía dramática, calcado en el teatro griego, no admitió otras variedades que la Tragedia y la Comedia, especies únicas mencionadas en sus poéticas por todos los preceptistas antiguos, y acatadas

por los neoclasicistas de todos los países, hasta época muy reciente en que la crítica haciendo estudios sobre el teatro romántico de todas las naciones, descubrió nuevos elementos, distintos de las Tragedias y Comedias, y que un detenido análisis filosófico dió carta de naturaleza, denominando á este elemento *drama*, por antonomasia. Aun admitiendo la Tragedia, Comedia y Drama, no está completa la enumeración de la especie de los poemas dramáticos, registrando la historia literaria de esta clase de poesía; multitud de obras que en rigor no pueden ser incluidas en ninguna de las anteriores, aproximándose más ó menos, á cualquiera de ellas, y á veces por su extensión, propósitos y alcances tampoco sujetas á lo verdaderamente dramático, que puede con verdad decirse, que para llamarlas así ó clasificarse como especies dramáticas, no las abona otro título que la representación; y á todas estas obras, pequeños poemas dramáticos, los designamos bajo la indicación general de *composiciones fragmentarias de la poesía dramática*.

La antigua hermandad entre las dos artes, poesía y música, volvió á reaparecer bajo una misma forma en la representación, dando por resultado el drama lírico, con matices distintos, generalmente conocida esta composición dramática por la *Opera*.

Quedan, por consiguiente, clasificadas las especies dramáticas de la siguiente manera: *Tragedia, Comedia y Drama*; composiciones fragmentarias: Auto sacramental, Sainete, Entremés, Follas, Farsas, Pasos, Jácara y Tonadilla; asociación de la poesía dramática con la música: *Opera* ó drama lírico y *Zarzuela*.

La forma poética de la obra dramática tiene como medio la representación, empleando la palabra hablada en forma de diálogo, esta forma dada á la belleza de la palabra hablada es verdaderamente lo característico de la obra dramática, lo que la distinguirá siempre de la elocuencia, que puede ser en ocasiones motivo de espectáculo, como sucede en los discursos de academias, reuniones políticas

etcétera, avalorando esta forma dialogada las condiciones de belleza que suministra la viveza de los sentimientos, el calor de la pasión y las armonías de la palabra, realizadas por una rica versificación.

Esta última condición exigida al diálogo dramático, parece indicar somos partidarios del empleo de la versificación en la poesía dramática. Así es efectivamente, para nosotros, teniendo en cuenta la historia del teatro en todas las épocas y naciones, los fundamentos filosóficos en que se apoya la razón de existencia de la poesía dramática, el orden de belleza que expresa, y los fútiles argumentos que quieren persuadir de lo contrario, afirman nuestra creencia de que la versificación es forma general, como de los demás géneros de poesía, de la dramática.

Obras representables no las hallamos en ninguna literatura antigua, que haya tenido crédito y servido para fundamentar el teatro, ni dar fama á un autor, en prosa; solo en épocas de decadencia, y más que nada, por seguir la imitación de otros teatros, en algunas literaturas como en la nuestra los traductores, quisieron acreditar la prosa en el teatro. Cante las excelencias de la prosa, un autor contemporáneo, diciendo que es más exacta que el verso para la reproducción de la realidad, lo cierto es que la poesía dramática fúndase en la asociación de lo real con lo ideal, vistiendo aquél con el ropaje de éste, y no habría razón para llamar á las composiciones dramáticas poemas, á la agrupación, poesía dramática, si la forma fuera indiferente, como no se daría el nombre de epopeya á una composición que por referir hechos, estuviera escrita en prosa, ni se apellidaría poesía lírica á los tiernos afectos del amor, de la religión, del entusiasmo pátrio, si se exponen en forma distinta que la apropiada para llamar cantos líricos á los afectos y sentimientos del amor, de la divinidad y del patriotismo. Por otra parte, la belleza requiere forma también bella, y ciertamente, ni por los encantos de la armonía, la fluidez y soltura del verso, habrá nadie que la considere inferior á la prosa. La página mejor escrita que nos

narre la batalla de Lepanto, no tendrá nunca el valor que la oda de Herrera al mismo asunto.

El único argumento repetido bajo diferentes formas, extremado siempre por los partidarios de la prosa en el teatro, es el de ser más real, repugnando, según dicen, que criados y personajes de diferentes clases y condiciones, se expresen en magníficos versos; y que si la acción se toma de la vida humana, los cultos é incultos, los reyes como los vasallos, bajo el fuego de la pasión ó acosados por el dolor, lo natural es hablar en un lenguaje suelto y libre y no en armonioso romance, ovillejos y redondillas. Si el teatro fuera obra destinada á trasportarnos solo lo real, el realismo sería su fundamento, y entonces los espectáculos del circo en la antigüedad, las repugnantes escenas del crimen, de la obscenidad y el vicio, lo único que atraería espectadores, que mejor que en el teatro, en las plazas públicas, en los lupanares y otros centros, acudirían á saciar su apetito de la realidad; pero lejos de ser así, el realismo en el teatro pierde tanto, cuanto gana la obra que huye de él en el terreno artístico. El espectador deja lo real á la puerta del teatro, y si se lo muestran, le repugna; quiere trasportarse á otro mundo, sentir afectos que conmoviéndole, no le dañen; y al salir del espectáculo, como el que despierta de un sueño, al recordarlo, prefiere la dulce sonrisa, á la inquietud y zozobra de la pesadilla, que pesadillas son para el espectador, esas obras al uso con que ciertos autores trasportan lo real inverosímil al teatro, haciendo gala de innovadores.

Lo único que puede consignarse, es, que nos muestra la historia del teatro algunas obras en prosa que son verdaderas joyas literarias; lo que procede del genio del escritor, de la fuerza poética del asunto, capaz de absorber la forma, á la manera que las esencias de las flores nos recuerdan su aroma. (f)





LECCIÓN TREINTA Y TRES

POESIA DRAMÁTICA.—EL ASUNTO



ANTES de entrar de lleno en lo que pide el arte al poema dramático, examinaremos algunas cuestiones de actualidad, que son preliminares indispensables para comprender mejor este género de poesía.

Entiéndese por asunto, ó más generalmente argumento de una obra dramática, la acción que se representa y el alcance ó fin que se propone el autor al desarrollarla; así, por ejemplo, decimos que el *Desdén con el Desdén*, de Moreto, tiene por asunto los amores del Conde de Urgel y Diana, hija del Conde de Barcelona, proponiéndose el autor demostrar que el amor es una pasión moral, sin sujeción á cálculos ni propósitos preconcebidos.

De lo dicho parece deducirse que el poeta goza de libertad sin límites para elegir sus asuntos y que tiendan siempre á un fin. Entendido de este modo lo anteriormente expuesto requiere algunas aclaraciones que sumariamente vamos á exponer.

El poeta es libre efectivamente, para la elección de los asuntos, no somos parcios en otorgarle cuanta libertad apetezca en este punto, pero entienda que esa libertad tiene limitaciones, impuestas por la naturaleza del escritor, por las exigencias de la obra en sí, por la época, pueblo y condiciones sociales en que se representa. La naturaleza del poeta por ser hombre le impone limitaciones como ser racional, moral y sensible, ó lo que es lo mismo, que la elección del asunto ha de estar conforme con las leyes de la razón, no repugnar por sus antecedentes y por las deducciones lógicas que de ellas se desprenden, á lo que la razón pide y dicta: lo absurdo, lo monstruoso, lo que repugna al ser racional no es libre el autor para elegirlo como asunto, es inútil empeñarse en sostener que se amengua la libertad, porque se diga que los delirios de un cerebro calenturiento ó los extravíos de un enagenado, no son asunto para el teatro, el poeta como el ave puede volar libremente por el espacio, pero ciertamente aquella no sondeará las dilatadas llanuras líquidas del Occéano, ni descenderá á los abismos, ni estará facultada para elevarse á más alturas que las marcadas al vigor de sus remos y á la conformidad de su pulmón. Como ser moral y sensible, no debe el poeta llevar asuntos al teatro que no se conformen con la aspiración al bien, innata en todos los hombres, ni excitar de tal modo la fibra de lo sensible que la embote ó la mueva tan poco, que deje frío é indiferente al espectador.

La obra dramática, bajo el punto de vista artístico, impone limitaciones que el genio no puede traspasar sin notorio daño del arte. Desenvuélvese el poema dramático bajo leyes de unidad armónica y aun otras menos ligadas con lo bello, que impiden al poeta llevar todas las acciones humanas á la escena, unas por demasiado triviales ó indiferentes, incapaces de despertar el interés, y otras por lo complicadas y laberínticas, más propias de la novela que del teatro. La vida entera de un personaje, la de una familia, no son propósito para encerrarse en un breve cuadro, como lo es la representación dramática, y por otra parte, es muy cierto

que, aun en la vida más azarosa é interesante, hay actos indiferentes, innecesarios para caracterizar un personaje, dar realce á las acciones más importantes de su vida. A muchos autores engañó también, el interés de una acción de la vida humana, creyendo que un hecho histórico, la destrucción de Sagunto ó de Numancia, la batalla de las Navas, de Lepanto ó San Quintín, serán asunto para el teatro, llevándose el solemne chasco de excitar la atención del público, pero no el interés, porque éste tiene como fuente las pasiones y los afectos, pero no los hechos. En defecto opuesto han caído recientemente algunos escritores dramáticos, adaptando una acción á los problemas sociales ó políticos, desnaturalizando la esencia de la poesía dramática, que rechaza toda intrusión de elementos extraños á la belleza.

El teatro tiene un privilegio sobre las demás obras poéticas, tan singular y extraordinario, que impone también limitaciones al poeta. Representase la obra dramática ante un público que generalmente pertenece á distintas clases de la sociedad, al que es preciso presentarle los asuntos de modo que no le sean extraños; que no se considere como ageno á las ideas, sentimientos y modos de ser que le convienen, de tal modo que pueda considerarse individual y colectivamente como formando parte de la vida y sociedad que ve representada en el teatro: nada puede llevar á la escena el poeta que repugne, contrarie ó sea peregrino á las creencias, caracter, costumbres y época de la sociedad en que vive; contrariar eso que hoy se llama medio ambiente, es tener mucho adelantado para no obtener resultados ni artísticos ni de éxito, y decimos de éxito, porque á veces otórgase éste por diferentes causas á obras que carecen de condiciones artísticas, por cuya razón su vida es muy efímera. D. Alberto Lista refiriéndose á la pasión del amor, presentada tan admirablemente por Moreto, en el Desdén con el Desdén, dice: "Esta comedia no ha podido escribirse ni representarse sino en un país donde se sepa distinguir y sentir todas las gradaciones del amor considerado como

una pasión moral,, lo que puede hacerse extensivo y decirse de todo el teatro español, fiel trasunto de nuestro carácter, que tiene por norte la idea religiosa, el honor, el respeto á la dignidad real, á la honra, etc., etc.; como lo acreditan La Devoción de la Cruz, El Médico de su honra, La Estrella de Sevilla, García del Castañar y mil otras que interpretan la historia, sentimientos y manera de ser de nuestra nación.

De lo dicho respecto á las limitaciones impuestas al poeta, referentes á la elección de asunto del poema dramático, nace una cuestión hoy suscitada nuevamente, aunque no es nueva, la del *realismo* y el *idealismo* que se roza con la teoría general del arte, y del arte literario, muy particularmente, cuando se refiere al teatro y á la novela. A ser posible, expondremos brevemente lo que partidarios de uno y otro bando pretenden.

Sostienen los partidarios del *realismo*, que, siendo el teatro representación de la vida humana, en él, mejor que ninguna obra literaria y artística, es lícito trasladar la acción con todos los caracteres de la realidad, de tal modo, que el mérito principal consistirá en reproducirla fielmente, tal como se halla en la vida dentro de los límites del teatro; como consecuencia, el lenguaje y estilo han de ser también reales, cual los usan los personajes llevados á la escena, según su condición social, y por lo tanto, la prosa y no el verso, ha de ser su forma, por la razón congruente, según ellos, de que en *sociedad los hombres hablan en prosa y no en verso*.

Como en toda opinión, entre los que siguen el realismo existen los dos extremos: unos intransigentes que admiten todo lo real como bueno, y otros que quieren la realidad para el asunto, descartando aquellos que no son propios para el teatro. Ambos tienen un fin común de doctrina, de que después nos ocuparemos.

El *idealismo* es menos seguido hoy, vivió hace algún tiempo, en la época llamada romántica; consistía en admitir en el teatro toda acción hija de la fantasía, aunque no

correspondiera á la realidad de la vida. Los sectarios de esta teoría, no son tan funestos y temibles como los partidarios del realismo, aunque como aquellos, tienden á desnaturalizar el arte dramático, introduciendo asuntos monstruosos, verdaderos delirios, abundando la exajerada manifestación de los afectos y dando rienda suelta al lirismo.

El realismo y el idealismo absolutos en el teatro son verdaderos defectos, como lo son también en toda obra literaria. La realidad tiene muchas imperfecciones que alejan y amenguan lo bello que es aspiración del infinito; precisamente la obra dramática entra dentro de las condiciones del arte, porque á lo imperfecto y limitado de la acción humana le presta la permanencia en el sér, que es aspiración al infinito; la envidia, los celos, el amor, la cobardía, la traición, la generosidad, defectos y pasiones, con otras muchas, que tan interesante papel juegan en la poesía dramática, nada valen aisladamente; la belleza de la obra consiste en relacionar lo mudable y transitorio de la vida humana, con esa ley permanente y eterna de lo bello, resultando contrapuesta á la envidia la generosidad, el amor á los celos, la inocencia á la obcecación y arrebató en el que los padece, á los afectos puros el sacrificio, etc., etc., sino existe ese lazo invisible de lo humano ó lo eterno, no puede haber obra dramática. Los crímenes repugnantes, las acciones vergonzosas, los hechos brutales, excitaron, quizá demasiado, la sensibilidad, pero no entran en el dominio del arte, sino se idealizan mediante la belleza, y si los partidarios del realismo creen que el poeta con su genio, por la exactitud en la pintura del cuadro, por las galas de estilo y de lenguaje, puede dar posibilidad dramática á lo más repugnante y asqueroso, prestando interés á lo más indiferente, fundándose quizá, para apoyar su opinión en la historia del drama, antes y ahora en otros países y en el nuestro, podremos contestar que el hecho no contradice lo sano de la teoría, siendo excepción y no regla general la existencia de obras y autores que tienen por norte el más grosero realismo, vestido con la sagacidad de su talento ob

servador y la fidelidad de la copia. Además, si como dicen los partidarios del realismo, así es la vida, mezcla de bien y de mal, virtud y vicio, y el poeta debe copiar fielmente la vida humana tal como es, quedando al público el cuidado de aprovecharse de lo bueno, olvidando lo malo, podremos decirles que también el respirar es propio, necesario á la vida, pero que nadie aconsejará, antes lo evitaremos, el respirar las emanaciones de una laguna que predispone al paludismo ó los miasmas de un lugar infecto, todos preferiremos respirar el aire puro, sano y oxigenado de las montañas ó de los dilatados y pintorescos valles. Llevar al teatro todas las acciones humanas, tal cual son, es hacer que los espectadores aspiren miasmas que producen el paludismo social; si por el contrario, se eligen acciones de la vida real que tengan el perfume de lo bello, despojándolas de su crudeza y prosaísmo, es recrear al público con representaciones que darán vida sana á su inteligencia y á su sensibilidad.

Con respecto al idealismo exagerado, queda ya combatido diciendo, que los delirios de una arrebatada fantasía, caen fuera del dominio del arte dramático; fúndase la obra destinada al teatro en la acción humana ó sea en una realidad concebida por el poeta como bella, y si la falta la condición de lo real, podrá ser representable, pero no obra de arte, como sucede con ciertos dramas románticos y con las comedias fantásticas y de magia.

El realismo y el idealismo nos llevan á examinar otra cuestión antigua y nueva por lo que respecta al arte dramático, tal es, la de *la moralidad en el teatro*.

Las opiniones son extremas é intermedias, como siempre sucede en toda cuestión. Se ha dicho por algunos, el teatro es escuela de moral, y como consecuencia, el público asiste al teatro para moralizarse y el poeta debe proponerse en su obra siempre una enseñanza en relación con las ideas religiosas y sociales. La contraria es la de aquellos que afirman que el teatro no es escuela de costumbres ni cátedra de moral, que al poeta solo debe exigírsele lo bello,

ó en términos técnicos de escuela, la *realidad bella*. Finalmente, entre estos dos extremos, hay una opinión intermedia que aconseja al poeta no tenga fin preconcebido, ni haga cátedra del teatro para exponer sus teorías religiosas, filosóficas, morales y hasta políticas; que tome lo bello de la acción humana y esa belleza llevará como en germen, toda enseñanza provechosa, que al público le basta con ejercitar sus facultades y este ejercicio si es recto, no las perverte, por lo que pudiera implícitamente decirse que el teatro sin proponérselo, contribuye al fin moral del perfeccionamiento humano.

Pocas razones necesitamos para no admitir la primera opinión; el fin de la obra artístico-literaria es lo bello de una manera directa en las obras poéticas, indirectamente en las morales y didácticas, la poesía dramática se llama así por ser obra poética; por consiguiente, lo bello es su única aspiración y objeto, todo otro fin cede en daño de los que le son propios. Parece indicar el anterior razonamiento, asentimos de lleno á los partidarios de la *realidad-bella* en el teatro, y por consiguiente, ni moral, ni costumbres sociales, puede, ni debe corregir el teatro; si así lo parece no queremos que así se entienda, pues para nosotros, á diferencia de lo que entienden los partidarios de esa teoría, lo bello no es condición independiente de lo bueno ni de lo verdadero, que aunque ya hemos dicho en la *Estética*, son realidades distintas, tienen común origen y una vida íntima de relación que se dá toda entera, empleando sus propios términos, en nuestro espíritu; por lo cual la opinión que aconseja al poeta no llevar fines preconcebidos, tomando la acción bajo el punto de su mayor belleza, despojándola de la fría realidad y de esa crudeza y tonos duros con que se presenta en la vida, habrá logrado lo bastante. En confirmación de lo dicho, podemos citar entre otros ejemplos el famoso drama, *El Tanto por Ciento*, del inolvidable López de Ayala, que retrató fielmente la sociedad de su época, presentó la acción bajo su aspecto bello y sin proponérselo, resultaron fecundas enseñanzas para la vida de los hom-

bres de negocios, ansiosos de seguir la corriente muy en boga entonces entre la sociedad madrileña, y como éste, pudieran citarse otros muchos ejemplos en la literatura dramática contemporánea.

La moralidad en el teatro debe entenderse de un modo absoluto ó sea que nada lleve el poeta á la representación dramática que pueda perturbar en lo más mínimo el organismo social. Tomar la vida humana por el lado pesimista, exajerar los defectos y vicios, sin contraponer las excelencias de la virtud; satirizar despiadadamente instituciones venerandas; alhagar aspiraciones determinadas de escuela ó de sistema; dar tonos individualistas á las acciones, es á nuestro juicio falsear los fines del teatro. Desarrollar la sensibilidad sin extremarla, mover los impulsos generosos del hombre, excitándole á la práctica del bien, despertando en su inteligencia mundos de ideas que le pongan en relación con la existencia, hé aquí lo que debe proponerse el poeta, mas sin que precedan estos fines á la elección del asunto, como el jardinero al elegir las flores para formar un ramo no se propone combinar los aromas de las flores para que resulte uno nuevo, sino que las elige sin las espinas, desechando los capullos, las manchadas é imperfectas, para que resulte un ramillete bellissimo, por la combinación de los colores y las caprichosas formas de su colocación, y si adem ás tan sabia combinación dá por resultado un agradable perfume que no dañe, le acreditará de hábil; ó como el pintor de paisajes que nos trasporta la naturaleza sin que nos asusten los peligros de los precipicios, nos hiele el frio de un país nevado, nos causen zozobra las angustias de una inundación, ó nos desmaye el abrasador calor del desierto. De igual manera el poeta ha de tomar de la vida real las acciones humanas sin que las espinas del repugnante vicio, hagan sangrar el alma, ni los hechos tengan esa crudeza que hielen nuestro corazón, ó nos sofoquen con el ambiente abrasador de las pasiones.

En el teatro antiguo, particularmente en el nuestro, se cumplen á maravilla, salvo contadas excepciones, ese prin-

cipio moral que debe ostentar el teatro, sin rebajar un ápice las condiciones artísticas, pero, entre los modernos, aparece cierto individualismo propio de la sociedad de nuestro tiempo, que lleva al poeta por caminos muy distintos del verdadero arte. Puede asegurarse sin temor de ser desmentidos, que todas las aspiraciones políticas, religiosas y los problemas sociales, se han llevado al teatro, de tal modo que examinando las producciones dramáticas de este siglo, se pueden estudiar las cuestiones de todo orden debatidas durante ese tiempo, y como consecuencia, el drama serio y la comedia de costumbres, tienen vida efímera, y no decimos nada de la tragedia, monumento arqueológico, relegada hoy únicamente, para recreo de los aficionados á las antigüedades.

El teatro no es manifestación artística que viva aislada, participa de todas aquellas influencias que alcanzan á los otros géneros de poesía, con la diferencia de no supevitarse tan pronto á extrañas ingerencias del gusto á las que se muestran más dóciles la poesía lírica y la épica, quizá debido á ser obra, en cierto modo la poesía dramática, colectiva, lo que puede comprobarse con nuestro teatro que mantuvo por mucho tiempo su independencia de ideas y sentimientos, resistiendo á la influencia clásica primero, al gongorismo después, y más tarde, puede decirse es la única protesta contra el pseudo clasicismo francés, siendo por consiguiente el teatro único refugio de los elementos nacionales, resucitándolo en posteriores tiempos la inspiración de nuevos vates que siguen las tradiciones españolas. De aquí podemos inferir, que la obra dramática influye en la literatura mucho más que otras manifestaciones influyen en ella.

El poder que el teatro ejerce en las costumbres dá lugar, como dice muy bién el Sr. Revilla, á una antinomia; querer mejorar las costumbres por medio del teatro es trabajo de lenta y difícilísima labor, amen de contradecir propósito tan deliberado, los fines del arte dramático, si bién es cierto, siguiendo al Sr. Revilla, en este punto testigo de

mayor excepción para tal asunto: "Lo único exigible en esto, es que no se proponga un fin contrario, esto es, que no desmoralice, pues desgraciadamente el teatro moraliza con dificultad, pero *desmoraliza con facilidad maravillosa.*„

Queriendo atajar la corriente desmoralizadora del teatro, y posteriormente con otros propósitos referentes al gusto literario, se pensó cándidamente en sujetar á censura prévia la obra dramática. Ni bajo el punto de vista moral, como lo demuestran piezas dramáticas representadas cuando existía la censura, ni mucho menos como antídoto contra el mal gusto literario, creemos pueda obtenerse resultado estableciendo un jurado que censure las obras, porque este monopolio artístico, produciría los mismos males que se querían remediar.

Dentro de las condiciones que deben adornar á todo poeta, ha de poseer el dramático algunas en grado eminente, y otras peculiares del género que cultiva. De estas, consideramos la más principal la flexibilidad de su talento para adaptarse á las diferentes situaciones, y á la manera de ser de los personajes que las motivan, ó bajo cuya influencia se hallan. Otra, es un profundo conocimiento del corazón humano, sin el cual la obra dramática resultará pobre y amenerada. Y, como resultado de las anteriores, la invectiva necesaria para la creación de caracteres, dando variedad y riqueza á la composición.

En todos tiempos la sanción de la obra dramática corresponde al público, por ser la composición literaria que sirviéndose de la palabra hablada, se destina á esa impresión colectiva, cuyo efecto se halla, valiéndose de la representación. Inútil es buscar atenuación al fallo de los espectadores, su juicio es inapelable. Es natural que así suceda; el poeta al tomar hechos de la vida ha de tener en cuenta las ideas, sentimientos y pasiones del pueblo al que destina su obra, estribando la dificultad en asimilarse las tendencias generales de la sociedad, sin descender en menoscabo del arte, á un pacto vergonzoso con los defectos y el mal gusto.

En nuestra época ésta influencia decisiva del público, ha tomado un nuevo aspecto, que no es posible decidir á primera vista si su intervención es provechosa ó perjudicial para el arte. Nos referimos al periódico, cuya crítica de la obra dramática, por seguir casi inmediatamente á la representación, contraría ó favorece, según las circunstancias, el efecto general del público, fiando en ocasiones los autores más al juicio de la prensa el éxito de sus obras, que á los espectadores, dándose además la circunstancia de concurrir á los estrenos una clase de público especial, en el que entra por mucho para su fallo, las ideas preconcebidas de la personalidad del poeta, parcialidad política y otras relaciones, que previenen algo para dar por entero crédito á lo que las revistas teatrales de la prensa dicen, cuando anuncian un gran éxito ó una derrota, en la primera representación. Preciso es por lo tanto, otorgar al periodismo una influencia grande en las producciones dramáticas de nuestros tiempos, y reconocer que pocas veces ha conseguido el favor popular, obra condenada como mala por el juicio más ó menos unánime de la prensa; nosotros, sin embargo, aconsejaremos siempre no se otorgue tan entero crédito á la crítica dramática de los periódicos que decidamos de plano sobre su valor literario, sin haber asistido á la representación, ó por lo menos dedicarnos á la lectura de la obra, teniendo en cuenta, lo que pierde sin el desempeño por parte de los actores, que son mucho á veces, para salvar una obra en las primeras representaciones. (g)





LECCION TREÍNTA Y CUATRO

ORIGEN FILOSÓFICO É HISTÓRICO DE LA POESÍA DRAMÁTICA



UY poco adelantarían los estudios literarios, si en la investigación de sus fenómenos nos contentásemos solo con el hecho histórico, sin averiguar las causas que lo motivan, si son producto espontáneo del arte, ó responden á motivos más elevados y remotos que les dán origen.

Es evidente que la clasificación de géneros se funda en una ley de nuestro espíritu, ligada íntimamente con el desenvolvimiento moral y material de nuestra manera de ser; y por lo que toca á la poesía dramática, es muy cierto, según dejamos dicho en la lección treinta y dos, que el hombre siente un veheméntísimo deseo de hacer plásticas sus ideas y sentimientos, á cuyo fin corresponde, mejor que otro, el género dramático. ¿Qué son los ritos y ceremonias de los pueblos primitivos, las danzas y combates de los pueblos salvajes, y hasta los adornos con que se engalanan los guerreros, los sacerdotes y los magistrados? Son prueba plena

de ese deseo de exteriorizar de manera real y tangible las aspiraciones y deseos de lo humano. Si atentamente se considera, no hay pueblo, cualquiera que sea su estado de civilización, que no dé muestras ostensibles de este deseo, y es que el espíritu humano no satisfecho con lo pasajero y transitorio, en toda ocasión responde á la aspiración de lo infinito, mal que les pese á los mantenedores de lo material, porque estos hechos son prueba concluyente de que la materia es forma y no esencia de lo humano, de tal manera que á medida que la idea materialista tiende sus dominios por la sociedad, deseando desaparezcan esos signos exteriores de la aspiración á lo infinito, como sucede en la idea religiosa con la supresión del culto, y en la social con el afán de rodear de sencillez los actos más solemnes de la vida pública y privada; pero, como es batallar con un imposible, se sustituyen á los signos directos otros arbitrarios, vacíos de sentido, á no darle el de ser ecos de lo que tratan de negar.

Dedúcese de lo anteriormente dicho, que es absurdo querer hallar un origen histórico á la poesía dramática, que esencialmente vive en todas las literaturas; para asignarle históricamente como expresión del arte, más bien que á su origen, hay que atender á su desenvolvimiento, teniendo que acudir el pueblo que siente más la necesidad de dar plasticidad á sus ideas, al pueblo griego, cuyos orígenes del teatro han sido siempre el punto de partida para su estudio, dando como no podía menos de ser, el hecho histórico, comprobación de la causa psicológica, que en último resultado, las fiestas en honor del dios Baco, representan en Grecia ese deseo de perpetuar los hechos, muy conforme con la aspiración á lo eterno de nuestra naturaleza racional.

En los pueblos del Oriente aparece el teatro en periodos posteriores al desarrollo de otras manifestaciones literarias, confundido en su comienzo con la poesía lírica y épica; suscitándose la cuestión respecto á la India y á la Persia, de si fué importación de Grecia, ó ésta lo recibió de aquellos, cuestión que debe circunscribirse á su desarrollo llevado á sus últimos extremos y perfección en Grecia, em-

brionario y apegado á otros géneros en la India y en la Persia, pero nó á su origen, según queda ya demostrado, por ser propio de todos los pueblos y de todas las literaturas. Los viajeros y los modernos orientalistas, nos hablan de unas composiciones dramáticas en la India y en la Persia, muy semejantes al drama moderno, sin el predominio de lo trágico y de lo cómico, cuyas manifestaciones tragedia y comedia, no fueron cultivadas en aquellas literaturas.

Hay que confesar que pueblos que habitaron y habitan, regiones extensísimas del Oriente, no tienen literatura dramática, contando con otras manifestaciones literarias; entre estos, se halla el pueblo hebreo y el pueblo árabe, cuya carencia de poesía dramática se ha querido explicar, más bien por efecto, y no causas, verdaderamente originarias, diciendo que á los hebreos les estaba vedado toda representación sensible para que no cayeran en la idolatría; y de los árabes, que son fatalistas y que la vida nómada primero, y después, las luchas constantes que tuvieron que sostener, fueron parte para que no llegaran en literatura á la poesía dramática.

Muy respetables son estas opiniones, pero sin contradecirlas, creemos existen otras causas que dan mejor razón de este fenómeno. El pueblo hebreo, único deista entre los de Oriente, lleno de la idea del infinito, no necesitaba manifestarlo de otro modo que en la forma religiosa, ¿qué son sinó, el Arca de la Alianza, el templo, las ceremonias del culto, los vestidos de los sacerdotes, más que testimonios de que la vida total del pueblo hebreo se reasumía y completaba dentro de la idea divina, á cuya aspiración se ordenaban y encaminaban todos los actos de la vida religiosa, social y política? Además, el pueblo hebreo tiene un sello especial marcado por el dedo de Dios, que ni en literatura ni en otros órdenes de la actividad humana, puede asimilarse con los demás del mundo.

Por lo que se refiere al pueblo árabe, deista como el hebreo, no le impidió el fatalismo llegar al teatro, porque fatalistas eran los griegos y fueron el fundamento de su desa-

rollo y perfección; ni el estado de continua lucha, ni la firmeza de un estado y civilización, porque la historia desmiente este aserto mostrándonos que fundaron las poderosas monarquías de Damasco y después el kalifato de Córdoba, estables y florecientes en otros órdenes de vida. La explicación debe buscarse en una causa del orden social, opuesta á la idea del teatro. Los árabes no tienen vida pública y carecen de la vida doméstica, resortes los más poderosos para la existencia del drama; el jefe de la familia árabe, funda todas sus aspiraciones en el cumplimiento de las leyes del profeta, sin que todo lo que le rodea sean más que medios para llevarle al paraíso prometido por Mahoma.

En cambio los Chinos tienen poesía dramática de orígenes muy remotos con todas las manifestaciones y matices hoy conocidos, habiendo comenzado por danzas y pantomimas, hasta que las doctrinas de King y la influencia del budhismo, dieron á esas danzas y pantomimas carácter religioso, alcanzando en la dinastía de Youen, el teatro mayor apogeo.

Al poner el pié los españoles en Méjico, encontraron ciertos espectáculos, que corresponden exactamente á las representaciones escénicas conocidas en Europa.

Los griegos son los que dan una importancia grandísima al teatro. Las célebres fiestas dionisiacas en honor del Dios Baco, motivan el origen de la tragedia, señalándose á Tespis y después á Esquilo, Sófocles y Eurípides, como los modelos eternos de este género, llegando en la comedia, de igual ó más modesto origen, á recorrer todos los tonos de lo cómico, representando su mayor apogeo Aristófanes.

Los romanos, pueblo eminentemente positivista, pero destinado á dar carta de naturaleza á todas las aspiraciones humanas, tomó de los griegos el teatro, cultivando solo la comedia, cuyos representantes Plauto y Terencio, llenan las páginas de la historia literaria en este género.

En los modernos pueblos de la Europa, el teatro tiene un común origen, el religioso, lo mismo en Francia que en

Italia, Inglaterra, Alemania y España; comienza por representaciones de *misterios*, que tienen lugar primero en el mismo recinto de los templos, después en los pórticos y claustros de las iglesias y catedrales, y más tarde, hasta secularizarse por completo sus asuntos, sostenidos y explotados por asociaciones piadosas, hermandades y hospitales. Los siglos xv, xvi y xvii, son los de su mayor apogeo, llegando á ser un elemento importantísimo de la vida social y literaria de nuestros tiempos.

Ningún monumento arquitectónico tenemos de los pueblos orientales, que indique un lugar destinado á las representaciones dramáticas; en cambio tenemos restos y preciosas noticias de los teatros griegos y romanos, y algún monumento en nuestra patria, bastantes para conocer lo que eran estos edificios y la importancia inmensa concedida al arte dramático, á juzgar por la suntuosidad, amplitud y costosas fábricas de los restos de algunos que han llegado hasta nuestros días

Dicen de Grecia que, en los tiempos primitivos, los coros que cantaban los himnos en las fiestas *dionisiacas*, lo hacían sobre un tablado, ó en el carro en que iban de pueblo en pueblo, hasta que en tiempo de Temistocles, un tinglado ó teatro construido de madera en la ciudad de Atenas, se incendió, causando algunas víctimas. Este accidente y la mayor importancia del arte dramático en la época de Esquilo, movió á los griegos á construir un teatro de piedra, conservándose los nombres de Demócrates y Anaxágoras, arquitectos que se encargaron de su construcción. Eligieron una llanura al pié de una colina, de modo que las vertientes sirvieran para la gradería y de resguardo de las corrientes cálidas del mediodía. Este teatro de Atenas era obra suntuosa: de marmol las graderías y pórticos, decorado con profusión de estatuas. Como las diferencias entre el teatro griego y romano las más notables, se refieren al emplazamiento del edificio y alguna mayor amplitud de las partes de que constaba un teatro, nos referiremos en su descripción á los monumentos hoy conocidos, casi todos romanos,

salvo el de Sagunto en Valencia, que induce á creer por su disposición, se ajustó á los modelos griegos.

La forma de un teatro era semicircular y constaba de cinco partes principales: Escena, Proscenio, Púlpito, Postcenio y Orchestra.

La *escena*, según Vitrubio, era tan larga como el diámetro del semicírculo del teatro, y tenía cinco piés de elevación sobre el suelo del edificio, la constituía una fachada en forma de nicho, decorada con estátuas y magnificencia, representaba según el carácter de la obra dramática, palacios, casas, jardines, cuevas, montes, bosques, etc. Cuéntase que en algunos teatros fué la materia de que estaba formada la escena, mármol, marfil, y generalmente de madera. La parte anterior de la concavidad que formaba la escena, recibía el nombre de *proscenium*, sitio en que declamaban los actores, en la parte anterior de este proscenium, estaba el *púlpitum*, verdadero púlpito que avanzaba hacia el teatro donde estaba el coro, en él hacían su aparición los dioses ó pronunciaban sus oráculos las sibilas.

El fondo del proscenio tenía tres puertas, la de en medio llamada *valvæ regię*, y las dos de los lados *hospitalia*. La parte posterior de este muro recibía el nombre de *parascenium* ó *postcenium*, destinada á la ejecución de cosas que no debía ver el público: como son truenos, relámpagos, y vestirse los actores, con otros usos necesarios á la representación, por lo cual se hallaba dividido en *episcenium* ó cuerpo superior é *hyposcenium* ó cuerpo inferior. La Orchestra era el espacio de círculo que quedaba entre la escena y las graderías, especie de *media luna*, como dice gráficamente un escritor, destinada entre los griegos para la música, teniendo en ella las danzas y pantomimas, usándose entre los romanos, según se dice desde Scipión, para asientos del Pretor, Senadores, Vestales, Sacerdotes y Legados.

La parte destinada á los espectadores la constituían una serie de gradas, *gradus*, de distinta elevación, cuyos espacios se denominaban *precintiones*. A estas gradas se

subía por escaleras verticales que formaban los radios de la circunferencia partiendo de la orchestra; á la serie de asientos comprendidos entre las escaleras, se les llamaba *cuneus*. Las gradas tenían numeración correlativa, designándolas, *cavea prima*, *secunda*, etc., ocupadas por los diferentes órdenes del pueblo, destinándose una superior con entrada independiente, á las mujeres. A los dos lados del teatro, en la parte media de las graderías, tenían sus asientos los ministros de justicia encargados de mantener el orden, sitio que ocupaban también en unas gradas colocadas al pié de una estatua del dios que presidía los juegos escénicos, colocada en la parte central y superior de la gradería general. Para que nadie ocupase otro lugar que el que le correspondía, había unos dependientes llamados *designatores*; permaneciendo en pié en las escaleras de las gradas los espectadores que llegando tarde, no tenían asiento, apellidándose á estos espectadores *excuneati*, ó sea fuera del cuneo. Las graderías estaban sostenidas por una serie de bóvedas cimentadas por fuertes arcos y columnas, que permitían el paso por todo el perímetro exterior del teatro.

Los problemas relativos á resguardarse de la intemperie, por estar el teatro al aire libre, y los relativos á la acústica, no de fácil solución en teatros de tan gran número de espectadores y tan extensas proporciones, los resolvieron, el primero, con velas ó toldos, admirablemente dispuestos para que resguardando de la lluvia no impidieran la ventilación, siendo, en particular durante el imperio, tan ricos estos toldos, que afirman autores, los hubo de sedas tejidas con oro. Una serie de pozos con vasos de bronce y cobre, verdaderas cajas de resonancia, en la parte anterior de la escena y tubos colocados en las gradas, en igual forma, además de la *máscara*, resolvían perfectamente lo relativo á la audición, desde los puntos más extremos del teatro.

Como puede observarse, los teatros modernos no difieren esencialmente de los antiguos, salvo ligerísimas al-

teraciones de forma y decoración, obedeciendo á las distintas condiciones que revisten en nuestros tiempos.

La sencillez primitiva de las representaciones escénicas, necesitó pocos accesorios en los actores, hasta que la magnificencia de los teatros, la importancia de las obras dramáticas, obligó á introducir reformas. La primera y principal, entre los actores antiguos, fué la máscara, en latín *personæ*, especie de busto, que además de representar fielmente al personaje, estaba provisto de cierto aparato destinado á la prolongación de los sonidos, de tal modo que sin alterar el tono, duplicaba la fuerza extensiva de la voz. Atribúyese la invención de las máscaras, por unos á el poeta Carilo, y otros, como Horacio, á Esquilo. No podían las mujeres tomar parte en las representaciones, encomendándose los papeles femeniles á los actores, facilitándoles la máscara su desempeño. Estos rostros ó bustos fabricáronse primero de madera muy ligera, después de cuero, y por último, de madera y cobre.

La distinción principal de los actores según la clase de obras dramáticas, era el *coturno*, calzado alto en la tragedia, y el *zueco*, especie más humilde, que cubría sólo el pié, destinado para la comedia. Trajes usuales de un sólo color, ceñida la cintura, signo religioso introducido en el teatro por Enripides, usaron los griegos; mas los latinos, además del calzado, distinguieron también las obras dramáticas por el traje, llamando *togatæ* á unas, y *palliatæ* á otras. La historia del teatro en las modernas literaturas, suministra curiosísimas noticias de las vicisitudes por que ha pasado la indumentaria en los teatros, hasta que la célebre bailarina Salé, llevó á la escena los trajes reales.

Las investigaciones arqueológicas no han llegado hasta podernos explicar el uso de muchas máquinas conocidas sólo de nombre, empleadas en los teatros griegos y romanos, como las llamadas *geranos*, *stropheion*, *phryctorium*, *distegia*, *pegma*, *ekkydema*, y otras muchas.

No existía el telón en la forma que hoy le conocemos en los teatros antiguos, para aislar la escena de los espec-

tadores se servían de una cortina llamada *siparium aulacum*, que se recogía al comenzar la representación en la parte inferior de la escena.

Las decoraciones llamadas *versátiles*, eran unos prismas triangulares donde se pintaban los objetos; las *ductiles*, tenían pintados en grandes cuadros los lugares que se querían recordar al espectador. Además, tenían el *Keraunoscopion* para imitar los rayos, y el *bronteion* para producir el efecto del trueno.

La obra dramática necesita intérpretes que fielmente den vida á la acción, vida que ha de identificarse con las situaciones, pasiones y afectos; por esto en Grecia, pueblo que tenía sentimiento verdaderamente artístico, los autores eran á la vez los intérpretes de sus mismas obras, y su condición de ciudadanos, nada perdía por tomar parte en la representación; no así en Roma, donde se daba el nombre *histriones* á los actores, y su profesión fué considerada como servil. En la Edad Media, para dar mayor valor á la representación de los *misterios*, los sacerdotes, aun los constituidos en dignidad eclesiástica, no se desdeñaron en representar como actores en aquellas sencillísimas escenas, tomadas de la tradición religiosa; los abusos hicieron que las leyes prohibieran á los clérigos tomar parte en las representaciones, y aunque no se observó con todo rigor la prohibición, nació una profesión llamada de los cómicos, encargada del desempeño de los papeles de las obras dramáticas, denominándose hoy *actores*, del latín *agere*, hacer.

El actor á quien hoy se confía en gran parte el buen éxito de una obra dramática, debe reunir condiciones muy semejantes á las del orador ó sean físicas é intelectuales.

Entre las físicas está la presencia; un cuerpo deforme contraeche, una fisonomía repugnante, la falta de oído y excesiva obesidad, no se prestan aunque emplee el actor muchos esfuerzos ó sea muy superior su talento, para el desempeño de ciertos papeles; una figura proporcionada, un rostro simpático y unos movimientos desenvueltos, sin afectación

son mucho para conquistarse los aplausos, si á todo esto se une una voz clara y expresiva, un timbre sonoro y agradable, con la potencia bastante para emitir la voz sin esfuerzo, pronunciando con claridad y soltura, completarán lo relativo á las cualidades físicas.

Entre las intelectuales, preciso es incluir la sensibilidad exquisita para sentir y conmoverse, de tal modo, que dé realidad á los papeles que representa, teniendo presente, que el actor no es un eco, es la voz de la pasión que nos habla, haciendo vibrar las fibras más sensibles de nuestro corazón. Si ha de asimilarse los asuntos y las distintas situaciones de los personajes, el actor está encargado de hacer real en cierto modo aquella asimilación, identificándose toda clase de manifestación, para lo cual, desde el vestido, el aspecto, los muebles, contribuyen á que el público vea en el actor no su persona, sinó aquella á quien representa. Los actores que tienen la flexibilidad bastante para esta asimilación, se les llama genios y se alaba en ellos la creación de ciertos tipos difícilísimos, despues de ser invitados por otros. Ha de poseer el actor conocimientos propios del arte de la declamación, y una educación tan vasta que le permita saber la vida, usos, costumbres del personaje y épocas que representa, uniendo á estos conocimientos los indispensables de indumentaria y arqueología, para no incurrir en absurdos anacronismos. No le ha de ser indiferente el conocimiento de la vida real en las distintas clases sociales, por ser muy variadas las maneras, acción, trajes y hasta los gestos y hábitos de los hombres, según su rango, posición, edad y temperamento.

En el estado actual de la poesía dramática, puede compararse una obra de este género á un edificio, correspondiendo al autor, el plano, á el actor, la ejecución, y al público, la aprobación de la obra, después de esa unión entre el autor, su obra y los actores. Tan interesante como la elección del asunto puede asegurarse es hoy saber á quien ha de confiarse su ejecución; de alguno sabemos que adaptó de antemano su obra al génio y condiciones de una actriz ó

de un actor determinado, salvándose en ocasiones un drama ó una comedia por su esmerada ejecución.

En resumen, el autor ha de tener muy presente la época en que escribe, para quien destina su obra, y las facultades que ostenten los encargados de su representación, de aquí que en ciertos tiempos de decadencia para el teatro, no sea paradójico el decir: no hay autores porque no hay público, no hay público, porque no hay autores, y no hay autores, porque no hay actores. (h)





LECCION TREINTA Y CINCO

LA ACCIÓN DRAMÁTICA



ADO el concepto de la poesía dramática, examinadas algunas cuestiones con ella relacionadas, y las ligerísimas nociones históricas de la lección anterior, vamos á entrar de lleno en el examen del organismo interno y formal, materia propia de la literatura preceptiva.

Si por acción se entendía, según dijimos, al tratar de la poesía épica, la serie de hechos ejecutados por los personajes de la epopeya, en la poesía dramática, la acción es el conjunto de los designios, de los sentimientos é ideas de los personajes, con la libre acción de la voluntad, ó la lucha con los obstáculos que se oponen á su ejercicio, que motivan un hecho. Entiéndase, por consiguiente, que no bastan los hechos para motivar la obra dramática, las grandes acciones de la historia, nada llevarían al teatro si el escritor no diera vida personal á los sentimientos, ideas y pasiones de los que llevaron á cabo aquellos hechos, ó fueron héroes de aquellas acciones. Muchos ejemplos pudiéramos citar en apoyo de la exactitud de nuestra teoría, suministrados por el teatro clásico y los extranjeros de los tiempos

modernos; pero preferimos citar alguno de nuestra literatura y omitiendo los de Calderón y Lope de Vega, uno, cuyo asunto sirvió para fundamentar la fama del dramaturgo francés, Corneille, muy conocido de todos los alumnos, tales, *Las Mocedades del Cid*, de D. Guillén de Castro. Los hechos del Cid, bastantes á despertar el interés en nuestro pueblo, los animó Castro con el amor del Cid por Jimena, su lucha entre el honor ofendido de su padre y su amor, y para aumentar todavía más el juego dramático, la pasión de D^a Urraca por el Cid; medios artísticos con los que crea forma dramática á los hechos históricos, sin vida en el teatro, desprovistos de las pasiones que les dán realidad virtual para la representación.

Todos los preceptistas piden como cualidades de la acción la *verosimilitud*, la *unidad*, la *integridad* y el *interés*; condiciones exigidas á otras producciones literarias, pero aquí con un valor determinado.

La verosimilitud envuelve la cuestión ya tratada del realismo y el idealismo. Si atendemos á la significación de la palabra verosimilitud, vale tanto como acción semejante á la verdad, ó sea, que la acción dramática tenga el valor real de la verdad poética, bastándole ésta para que sea digna del arte, y de ningún modo que *llegue á confundirse con la realidad*, como acertadamente dice el Sr. Coll y Vehi; teniendo por otra parte presente, que nada llega á ser muchas veces más inverosímil que la verdad real, lo que no quiere tampoco decir que el poeta sea dueño de alterar de tal modo las leyes de lo natural que le baste la mera posibilidad. De aquí, la necesidad de distinguir la verosimilitud absoluta de la relativa, consistiendo la primera, en que la acción, los hechos, afectos, ideas y sentimientos de los personajes, se conformen con las leyes generales de lo humano, de tal manera que pueda siempre decirse, lo que Terencio en el *Heautontimorúmenos*: *Homo sum: humani nihil á me alienum puto*. La relativa que requiere y pide siempre la absoluta, es la conformidad con las leyes generales de lo temporal é histórico. De verosimilitud absoluta puede servir-

nos, por ejemplo, la funesta pasión de la envidia, generadora siempre de acciones criminales, opuesta á la generosidad; esto es ley general en lo humano; pero suponer que el envidioso, sin desechar esta pasión, es capaz de actos de abnegación por el ser de quien siente envidia, es inverosímil y por consiguiente contrario á la ley que preside á esa pasión. En las sociedades paganas, en las que viven todavía admitiendo la infame ley de la esclavitud, se concibe que el señor mate á su esclavo sin escrúpulo ni responsabilidad alguna, acción verosímil como puede comprobarse con mil hechos de la historia, y no lo será hoy, ni á partir de la fecha en que se promulga por toda la tierra la ley santa del Evangelio, que nos dice somos todos hijos de un mismo padre, tan revestidos de una alma racional los esclavos como los señores, y si éstos, por arrebató ó crueldad, disponen á su antojo de la vida de un esclavo, las leyes divinas y humanas le harán sufrir el remordimiento y el condigno castigo.

A pesar de cuánto llevamos dicho, goza el poeta de amplias libertades respecto á la verosimilitud, contándose además de las alteraciones del lugar y tiempo, de que después nos ocuparemos, y de las grandes concesiones que le otorga el público desde el momento que entra en el teatro, suponiendo que las decoraciones son casas, palacios, jardines, etc.; que es el día, siendo de noche ó vice-versa, que hablan en verso y un mismo idioma, personajes rudos ó procedentes de muy distintos países, y como si fueran poco, tienen la singular de poder alterar la verosimilitud relativa con la única condición de que al sacrificarla, su genio vele el sacrificio, con una suma mayor de bellezas. Toléranse en los grandes dramáticos Shakespeare, Racine, en el mismo Voltaire, y en los nuestros, Lope de Vega, Tirso, Calderón, Moreto y Alarcón, no mencionando á muchos de los contemporáneos, trasgresiones de lo verosímil, en gracia á la multitud de bellezas con que las encubrieron. Preciso es, por lo tanto, no fijarse en estos genios, cuyo poderoso vuelo elevado á mayores alturas, el querer seguirlos, expone á un fracaso, siendo lo más acertado contentarse con las

licencias sancionadas por la crítica, sin aspirar á peligrosas innovaciones.

Desde Aristóteles, hasta nuestros días, viene exigiéndose al poema dramático la *unidad de acción*, no discutida ni amenguada por las diferentes escuelas literarias, como ha sucedido con las otras unidades de la obra dramática, referentes al lugar y tiempo, según veremos después. La divergencia, caso de existir alguna, respecto á la unidad de la acción, está en la manera de entenderse, existiendo como siempre opiniones extremas que llevan su rigor á no admitir ningún género de episodios ni acciones subordinadas, sosteniendo otros, por el contrario, que no obsta para la unidad de la acción, los episodios ó acciones subordinadas. A fijar el verdadero sentido de la unidad de la acción encaminamos nuestros esfuerzos.

Siendo la acción dramática el resultado de las pasiones y afectos de los personajes, dirigidos á un fin, la unidad de la acción consistirá, en que todos los hechos llevados á término por los personajes, sus ideas, pensamientos y manera de ser, conspiren al fin, sin que nada presente el poeta que no esté motivado, dirigido y se adapte al fin propuesto. La razón de que así debe suceder, está en la naturaleza misma, maestra infalible que debe estudiar siempre el autor dramático, siguiéndose además de esta falta á lo esencial del arte, otra no menos importante para la apreciación de la obra dramática y su éxito, pues, cuando "la acción dramática no tiene la necesaria *unidad*", dice el Sr. Martínez de la Rosa, los inconvenientes son sumamente graves: una acción doble, encaminada á dos blancos diferentes, ó una sola tan enmarañada y confusa que no nos deje percibir un centro único, divide ó abruma la atención, necesita el continuo esfuerzo del entendimiento y de la memoria, para no perder el hilo de la trama, y nos obliga á volver frecuentemente atrás, en lugar de seguir á placer la comenzada senda; todo lo cual disminuye notablemente el deleite que debiéramos experimentar.,,

Nuestro teatro del siglo de oro de la literatura dramática, incurrió á veces, por autores tan notables como Lope de Vega y Calderón, en el defecto de llevar en el desarrollo de un drama dos acciones; pero, si esto es cierto, lo es también que esas acciones van subordinadas á un fin, aunque recaigan sobre distintos personajes, tal es, por ejemplo, los amores de los criados, cuyo desenvolvimiento marcha á la par que favorecen los de los amos. No sucede lo mismo en épocas de decadencia y en manos poco expertas, porque entonces, como puede comprobarse por muchos ejemplos, las acciones tienen fines diversos, produciendo verdadera confusión, y no ganando el interés de la obra como por error, pretendían sus autores.

A pesar de lo dicho, la acción no ha de ser tan simple que carezca de peripecias ó acciones secundarias, porque si por aglomerar muchas se produce confusión, la descarnada representación de una acción sin incidentes, verdaderos antecedentes, ú otros medios que para su desenvolvimiento den razón de su existencia, producirá monotonía; tal sucede con esas pasiones humanas que tan importante papel juegan en la vida real, resortes poderosísimos en el teatro, como la envidia, la ambición, el honor, la traición y el amor; por consiguiente la unidad de la acción no pierde nada, porque á su desenvolvimiento contribuyan acciones incidentales, siempre que estén íntimamente unidas y contribuyan al desarrollo de la principal, no como hechos independientes, como sucede con los episodios de la poesía épica y de la novela, sino como concausas que determinan la acción principal, de tal modo que sean aspectos muy variados, pero no distintos.

Queda dicho lo bastante, para comprender que la *unidad de acción*, en la poesía dramática, es ley esencial de esta clase de obras, admitida por todos los preceptistas, y observada con más ó menos rigor por cuantos autores ilustran las páginas de la historia del teatro antiguo y moderno; más no sucede lo mismo respecto de la *unidad de lugar* y de *tiempo*, discutidas, interpretadas de diverso modo,

y aun rechazadas por completo, según el criterio de las diversas escuelas literarias.

Aristóteles, y con él Horacio, prescribían además de la unidad de acción, que ésta debía tener su desarrollo en un mismo lugar y en un espacio de tiempo que no excediera de sol á sol, ó sea el de doce horas, precepto que interpretado después por Boileaux en su poética, le hizo proclamar como ley en esta materia, diciendo: *un solo hecho, llevado á término en un lugar y en un día*, ley que no tuvo muy fieles observadores en los mismos que la proclamaron, contradicha por los más notables dramaturgos de España, Italia, Portugal, Francia, Inglaterra y Alemania, y combatida por los más notables preceptistas modernos, desde Diderot, Goethe, Schiller, Lessing y hasta Schelling, Victor Hugo y nuestro Martínez de la Rosa, cuyas opiniones concuerdan en lo sustancial, con las de Quintana, Lista, Gil y Zárate y otros, aún más modernos.

¿Qué son las unidades de lugar y de tiempo con respecto á la obra dramática? ¿Se han observado puntualmente siempre? ¿Qué títulos se invocan para su fiel observancia? La contestación á estas tres preguntas, deduciendo como corolario cuál es actualmente la doctrina literaria generalmente seguida, nos pondrán en el punto de vista más favorable, para conocer con claridad esta materia.

Consiste la unidad de lugar, en el más estricto sentido, en que no se cambie la escena durante la representación, de tal modo, que no solo en un mismo acto, costumbre observada por todos los autores, salvo contadas excepciones, sino también durante toda la obra, ó sea en los actos sucesivos. La unidad de tiempo exige que la acción no dure más que el necesario para la representación, ó á lo más, suponer el trascurso de veinte y cuatro horas. Para cumplir la primera, adúcese, que los antiguos no cambiaron de decoración, supliendo el cambio de lugar con la amplitud de sus escenarios, capaces lo bastante, para que en ellos pudiera á un mismo tiempo representarse, la plaza pública y un palacio, cambiándose los actores, pero no el sitio. De la

unidad de tiempo, dicen fué el tipo superior de perfección, que la acción durara tanto para su desarrollo como el tiempo destinado á la representación, mayor entre los antiguos, pues permanecían en el teatro de cuatro á seis horas.

Contestando á la segunda pregunta, puede afirmarse que los antiguos, citados como autoridad en esta materia, tanto autores como preceptistas, no consta por sus obras fueren tan fieles observadores de estas unidades como quiere hacérsenos creer, deduciéndose de algunas, que si no cambiaban el lugar, el personaje aparecía como existente en otro ú otros sucesivamente muy distintos; de manera que parecía indicar que esa unidad no era material, lo que hizo, con razón, exclamar á Metastasio, que si acciones que exigían lugar distinto, podían representarse en un mismo sitio, ninguna necesidad tenía de que se mudase la escena.

La confusión magna entre los partidarios de las unidades, llega á su colmo, cuando de la de tiempo se trata, en vano se buscan textos, se acude al teatro antiguo, se quieren hacer ensayos para comprobar la teoría, resultando que las tres horas, el periodo de sol á sol, las treinta horas de Corneille, los cinco días concedidos para la duración de la tragedia, y el haber variado de parecer los mismos que sostuvieron una opinión, demuestra que no puede fundamentarse en el criterio histórico y en el de autoridad, semejante unidad de tiempo.

Finalmente, la contestación á la tercera pregunta es: que tanto se ha discutido sobre las unidades dramáticas, en particular de estas dos últimas, por creerse perjudicial al arte su inobservancia, pretextando que de no cumplirse con todo rigor, se falta á la verosimilitud, la imitación de lo real no tiene lugar, y por consiguiente el interés disminuye, faltando esa base de la importancia del teatro. Especiosos pretextos en verdad, destituidos de todo fundamento que tratan de desnaturalizar la esencia del arte dramático, que estriba siempre en la idealidad, que no es arbitraria ni hija de la violencia, nace de la naturaleza misma del hombre que

cede de buen grado los límites de lo material, con tal de apagar la sed inmensa de lo infinito que no teme las limitaciones del tiempo y del espacio; por eso, sin repugnancia el espectador, con luces, oye decir que es de día y no le repugna, llama jardín á los lienzos que lo figuran, concede títulos y honores á los actores que representan los personajes, persuadido de que el actor no es nada de aquello, y lo que es más, el idioma, los tiempos y las distancias, los salva gustoso, importándole más lo que afecta á su espíritu que lo que ven y oyen sus ojos y sus oídos. Ya puso el dedo en la llaga el maestro Pinciano, cuando refiriéndose á la unidad de tiempo, señala como única limitación la de no contradecir á la verosimilitud, idea que Corneille y Voltaire, aceptaron después.

Conforme con las ideas expuestas anteriormente, la crítica moderna otorga amplias facultades al poeta dramático, recomendándole observe puntualmente la de acción; respecto á las de lugar y tiempo, le aconseja emplee su talento en salvar las dificultades que se opongan á su cumplimiento, sin ceñirse servilmente á esa nimiedad de las reglas que alguien sospechó fueron invención de los pseudo clasicistas franceses; aprovechando los muchos recursos que las artes mecánicas, la perfección de los medios de ejecución, como los trajes, y sobre todo, la parte consagrada á los actores, han de facilitarle mucho más el camino que todos los preceptos. (i)



LECCION TREINTA Y SEIS

INTEGRIDAD DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA



PERSONAS de todas clases, sin hacer profesión de críticos, al juzgar una obra dramática es muy común oírles falta en el drama ó comedia algo que deja un vacío en el espíritu, bien por el defecto de no completar la acción, ó ya por suponer incidentes posteriores, excitando una curiosidad que molesta y mortifica á los espectadores, por no poder satisfacerla, lo cual de gráfica manera expresa el vulgo, cuando dice: quedan muchos cabos sueltos, *no sabemos lo que sucedió después*; lo que es muy cierto, en atención al descuido con que ciertos autores tratan la acción, haciendo caso omiso de lo que la preceptiva llama *integridad*, que, como el valor de la palabra indica, y como ya hemos dicho al tratar de la acción épica, consiste en que no le falte nada para su completo desarrollo, ni tampoco le sobre, por ser censurable y de mal gusto, esas obras que dejan materia para otras, ó aquellos dramas, muy al uso en no muy lejanos tiempos, que tenían primera y segunda parte, queriendo imitar las famosas trilogías de los autores griegos.

La acción dramática, en lo que se refiere á la integri-

dad, conformándose en un todo con la naturaleza que ha de ser su constante y único modelo, debe tener principio medio y fin, ó sea, nacer, crecer, desarrollarse y morir; momentos de la existencia de todos los seres que aplicados al arte dramático, reciben los nombres de *exposición*, *nudo ó trama*, *peripecias y desenlace*.

La *exposición*, no es como en la epopeya la primera parte del poema dramático destinada á dar á conocer el asunto ó argumento, como dice el Sr. Martínez de la Rosa, si así fuera, el interés del drama habría desaparecido, y la prueba es, que todos los que asistimos al teatro, desde que averiguamos el argumento, ó presumimos cual es, pierde para nosotros mucho la obra que se representa, ganando tanto, cuanto es mayor la sorpresa que con lo inesperado recibimos, si está lógica y naturalmente conducida. Huelgan por consiguiente, las reglas que el citado autor, y los que le siguen, dán, respecto á la *exposición*, diciendo debe ser clara, breve é ingeniosa, que en realidad en esta última estriba la única razón en que deben fundamentarse todas las reglas: así, que la más ingeniosa, si une á esta condición la de la naturalidad, será la mejor, teniendo en cuenta, que si bien la preceptiva no puede nunca establecer á priori reglas para hallar esa manera ingeniosa de *exposición*, debe señalar los modelos más perfectos, indicando además los escollos en que puede estrellarse el poeta.

Usábase en el teatro antiguo largas narraciones, suficientes á poner al corriente á los espectadores de todos los antecedentes necesarios, medio intolerable hoy, y aun entonces, de deplorables resultados. Los prólogos, usados también en el teatro antiguo y después en nuestros tiempos, desvirtuan la acción fraccionándola. No dan mejores resultados los trillados caminos seguidos por autores de escaso mérito, usando del monólogo, motivando una conversación, ó introduciendo un confidente, medios que además de acusar la pobreza de ingenio, suelen llevar más allá de lo que el autor se propone, resultando en muchas ocasiones que esos monólogos y esos confidentes, están traídos por los

cabellos, como vulgarmente se dice, cuando la acción no sigue su curso natural.

Insistimos en asegurar que la exposición debe ser hija del ingenio del poeta, hecha en el trascurso de la acción, ó como dice el Sr. Coll y Vehi, la exposición debe *ser activa*, para lo cual se le ofrecen mil medios si ha elegido bien el asunto, entretejiéndola en el curso de su desenvolvimiento, mas no de tal modo que resulte un verdadero enigma, antes por el contrario, siendo la exposición sucesiva, lo que se diga antes, será dato claro y preciso para lo que ha de seguir después.

El *nudo* ó trama, consiste en los obstáculos que se oponen al desenvolvimiento de la acción, dificultando los propósitos de los personajes. Aquí debe lucir su ingenio el poeta, punto el más difícil de desenvolver en el poema dramático, para el que se exigen dotes muy especiales. Amonotonar dificultades produciendo un intrincado laberinto, del que cueste mucho trabajo salir sin violencia, es obra de talentos privilegiados; por el contrario, caminar por una senda derecha acusa pobreza de invectiva y nos acontece lo mismo, como dice el Sr. Martínez de la Rosa, que cuando caminamos tristemente por una llanura y estamos viendo, sin llegar pronto á él, al punto deseado. Si la dificultad total que abarca á toda la acción dramática no es bastante, tiene el poeta el recurso de lo que se denominan *peripecias*, que son acontecimientos inesperados, sucesos que vienen á favorecer ó contrariar los propósitos de los personajes. En el teatro antiguo la fatalidad, los dioses guiando el destino de los hombres, eran recursos poderosos de donde los poetas sacaban las peripecias y el nudo, más tarde lo fueron las leyes del honor, la diferencia de clase, y en el día lo son los conflictos morales, las preocupaciones y las pasiones, manantiales á donde los autores dramáticos acuden.

El nudo ó trama, y las peripecias, son los antecedentes que preparan el *desenlace*, ó sea el punto en que termina la acción dramática. Si el nudo principal y las peripecias que como lazadas de una maroma ocultan el nudo, tienen su

desenvolvimiento natural, la obra dramática entra en la categoría de lo perfecto, mas si por el contrario para desatar el nudo ha sido preciso cortarle, entonces puede aplicarse á el autor las palabras de Horacio *infelix operis summa, quia ponere totum nesciet*. No hablamos de si este desenlace ha de ser feliz ó desgraciado, porque corresponde esta materia á el estudio individual de las especies dramáticas, pero en ambos casos debe ser natural, conducido sin esfuerzo, y hecho con tal ingenio que admire á los espectadores maravillados de no haberle adivinado.

Si la acción está bien elegida, se han cumplido en ella las condiciones y requisitos anteriormente señalados, la obra dramática cumplirá el precepto de excitar el *interés* que dá por resultado la atención constante de los espectadores y la explosión de su entusiasmo con los aplausos. A obtener estos últimos, aspiran muchos autores, importándoles muy poco llenar esa condición compleja del interés que no se gradúa ni estima por el aplauso, los que le buscan como única recompensa, aglomeran incidentes, visten con ropaje de relumbrón su obra, ahagan las pasiones ó aprovechan las circunstancias para seguir las corrientes de una época; cuando así lo hacen, sus obras producen el *efectismo*, ó sea la ilusión del momento, muy parecida á la sorpresa de los prestidijitadores tenidos como hombres hábiles, incapaces de llegar á la categoría de artistas, ni menos á la de los hombres de genio, aunque muchos de sus trabajos sean ingeniosísimos, de modo que podemos calificar el efectismo, tan ansiosamente buscado por muchos poetas, como la moneda falsa: apenas un hombre experto la toma en sus manos, la rechaza, como rechaza la crítica todas las obras dramáticas aplaudidas alguna vez, incapaces de resistir al más ligero examen.

Hemos dicho que el interés de la acción dramática depende de multitud de circunstancias que dan carácter complejo á esta condición, por consiguiente, sus fuentes son varias. La primera, es la que inspira la acción misma, su desarrollo y perfección artística; la más permanente y de

más valor literario, producto de un estudio detenido de la vida y del corazón humano, si este interés no despertaran las obras de los clásicos, muchas de Shakespeare, Lope, Alarcón, Tirso, Racine y Corneille, lejos de ser eternos modelos, serían curiosidad arqueológica de los eruditos y no sucede así; todo poeta, si aspira á serlo como autor dramático, conocerá el teatro estudiando sus obras y estas no són del todo incompatibles con el público, aun teniendo en cuenta las radicales variaciones que ha sufrido el gusto.

Otra fuente del interés, consiste en la adaptación de la obra á las condiciones del público, después de cumplidas todas las leyes que pide el arte literario á la obra dramática, y en este caso se ve admitido en el teatro lo insignificante y hasta lo vulgar, gracias á reproducir un estado social. Nuestro teatro moderno, acude con preferencia á esta fuente, de las que son ejemplos nuestros dramas y comedias de costumbres, realzados por los primores de la ejecución en lo formal de la obra, y en la representación, por los actores.

Menos común, porque requiere más talento y arte, es el interés que nace de los caracteres de los personajes, creaciones vigorosas que excitan el amor ó el odio, moviendo los impulsos del corazón y si hay acierto en crearlos suelen pasar desde el teatro á la plaza pública.

Estos personajes son la encarnación viva de la acción, en ellos y por ellos tiene su origen y desenvolvimiento. Su número sino puede fijarse de antemano, no ha de ser tan numeroso que produzca confusión, ni tan reducido que además de la monotonía, no se preste por la contraposición y contraste á las diferentes situaciones que den riqueza á los caracteres. Como en la poesía épica, en el poema dramático habrá también un protagonista, personaje culminante, nervio de la acción, encargado de darla vida y llevarla á término, coadyuvando á sus propósitos, oponiéndose ó estimulándolos otros personajes secundarios, y de éstos, se señalan en la poesía dramática, un contraprotagonista, personaje principal llamado á desempeñar un papel importantísimo, contrariando los propósitos del protagonista, y otro

personaje que pudiera llamarse coprotagonista, generalmente de sexo distinto, que casi siempre lo es la dama, nombre con el que en el teatro se designa á la que desempeña un papel importante en la acción dramática, resorte poderoso que no olvidan nunca los poetas para dar interés á sus obras.

La preceptiva señalaba como condiciones de los caracteres de los personajes, el que fueran *bellos y consecuentes*, términos generales que era preciso explicar para conocer su alcance. En la belleza de los caracteres van implícitas multitud de condiciones que, adivinadas, digámoslo así, por los genios, no se contenta la crítica con enumerar los ejemplos de acierto para producirlos que á seguida preguntará ¿y qué es preciso para llegar á esos caracteres bellos? contestando que esa belleza de los caracteres, depende de individualizar las pasiones, los sentimientos y las maneras de ser que tan variadas existen en la naturaleza, de modo tal, que sobresalgan de lo común, motivando los hechos, sus energías, su heroísmo, su debilidad ó su miseria, sin que se contradigan y falseen esos caracteres, obrando constantemente del mismo modo que es la condición de *consecuentes* proclamada desde Horacio hasta hoy, por todos los preceptistas, condición que no excluye la variedad, antes bien la supone, siguiendo el mismo camino que siguen las alteraciones y mudanzas *á que está sujeto el corazón humano*, exigiendo gran habilidad para no dar á esta mudanza tal inverosimilitud que haga absurdo el personaje, bien por exceso de idealismo ó porque nos repugne, aunque se funde en lo real. Nada decimos de su condición moral por ser esta objeto de toda la acción dramática, principio indispensable de todo el poema, no repugnando que el vicio, la maldad, el crimen, tengan sus representantes en el teatro, si el poeta no les da otra intervención que la concedida á las sombras por el pintor que usa de este medio para realizar las figuras, llenando con diversos tonos de luz sus cuadros.

Más feliz, según acertada expresión de un autor de

preceptiva, nuestro teatro en fingir lances y situaciones interesantes que en crear tipos, dió materia para que el teatro francés enriqueciera la literatura dramática con multitud de figuras tomadas del nuestro; á pesar de ser cierta esta afirmación, Calderón, Moreto, Rojas, Alarcón, Cañizares, Zamora y aun Moratin, crearon caracteres verdaderamente bellos, algunos inimitables, si bien siempre inferiores á los muchos que creó el talento dramático del más notable de los poetas ingleses, Shakespeare, que no tiene rival en este punto. (j)





LECCION TREINTA Y SIETE

PLAN DEL DRAMA



QUIZÁ, entre todas las obras literarias, el poema dramático es el único que por destinarse á la representación y salir de la esfera de lo personal del poeta, requiere un estudio amplio, detenido y profundo, de los medios externos y plásticos que son necesarios para la vida del mismo; su ignorancia cuesta derrotas y sinsabores que hacen desmayar al genio, no siendo suficiente que la concepción en todos sus momentos sea perfecta, es necesario al poeta, conocer aun los más mecánicos é insignificantes resortes que tan importante ayuda prestan á la representación. Desdeñosamente suele decirse del que los olvida ó desconoce, que no tiene experiencia del teatro; experiencia que cuesta mucho el adquirirla, si desde el principio no se puso especial cuidado en obtenerla.

Refiérese el plan del drama á todas las condiciones formales y externas, que relacionadas con la obra dramática, la dan aptitud para ser representada. Enuméranse como partes del plan, los *actos* ó *jornadas*, los *cuadros*, *escenas*, *prólogos* y *epílogo*, los *entreactos*, y, como más

íntimamente relacionados con el fondo, aunque medios formales también, el *diálogo* dramático, los *monólogos* y *apartes*; añadiéndose, para completar el estudio de la obra dramática, el del *estilo*, condición que comprende á todo el poema.

Entiéndese por *actos ó jornadas*, voz esta última muy usada desde Bartolomé de Torres Naharro, entre nuestros poetas dramáticos, las divisiones introducidas en el curso de la acción, caracterizadas por la suspensión de la representación, que aprovecha el poeta para suponer acontecimientos necesarios á su desenvolvimiento. Como se vé, la misma palabra *actos*, indica la sucesión de acciones, por consiguiente, el interrumpir el curso de la acción principal debe motivarse; ha de ser lógico descanso del espíritu, que excitado por un creciente interés, pide ese reposo para continuar nuevamente prestando su atención á lo restante. Los defectos en los que con más frecuencia incurren los autores noveles, son distribuir la obra sin compartir ese interés que ha de ir siempre en aumento, resultando desiguales en riqueza de colorido, en fuerza de expresión y en excitación de ánimo, unos actos de otros, ó lo que es también frecuente, faltos de habilidad para buscar situaciones que se presten lógicamente á la suspensión, el telón cae por la voluntad del tramoyista y no por que lo pida el curso de la representación. Preciso es recomendar á los escritores dramáticos, den más importancia que la que generalmente conceden á la división de actos, teniendo en cuenta, que si són efecto que tiene por causa la acción, los efectos han de ser consecuencia lógica de las causas que los determinan, íntimamente relacionados con aquellas.

Los griegos no conocieron la división en actos. Aristóteles no menciona nada en su Poética que á ellos se refiera, debido á que las distintas partes de sus comedias y tragedias, que motivaban la ausencia de los personajes, se llenaban por el coro, especie de solución de continuidad de la representación, que daba cuenta á los espectadores de lo que sucedía, relacionando todos los momentos de la ac-

ción. Sin que tenga explicación satisfactoria, en Roma aparece la división de actos, consignando Horacio en su célebrima *Epístola ad Pisones*, aquel precepto absoluto, seguido al pié de la letra por tantos preceptistas, de que la fábula dramática no debe constar de menos, ni de más, de cinco actos. Si tal regla tuviera fundamento racional en las condiciones estéticas, ó dentro del orden histórico del arte, podía señalarse de antemano el número de actos que debía tener un poema dramático, lo que es un absurdo manifiesto, como lo sería dar dimensiones iguales á todos los hombres, fijar el grado de intensidad del dolor, ó marcar el número de carcajadas que produce la alegría. La naturaleza repugna semejantes limitaciones, y admite diversidad casi infinita en la duración ó intensidad de los afectos, y como la pasión puede producir actos espontáneos ó reflexivos en un segundo, como después de muchos días ó de muchos meses, dedúcese de aquí que la crítica moderna hace muy bien en conceder al poeta libertad amplia para desenvolver la acción en el número de actos necesarios; aconsejando que procure sean suspensiones de la representación motivadas, oportunas, terminando con situaciones de efecto, que avivando el interés, exciten la curiosidad, produciendo en los espectadores anhelosa impresión por el desenlace.

Sacrificando la unidad de la acción en ocasiones á la unidad de lugar, algunos autores subdividen los actos en porciones, que por ser de menos efecto é interés, y casi únicamente por dar tiempo al cambio de decoración, denominan *cuadros*, por serlo realmente, el trasladar la acción que ejecutan los mismos personajes, á diferente sitio. Su uso fué mucho más frecuente antes que ahora, que con buen acuerdo los autores dramáticos suelen emplearlo muy pocas veces en obras de verdadera importancia, quedando relegado á las comedias de magia, y á esas representaciones que hoy se apellidan *Revistas*.

Medio formal de más importancia de lo que á primera vista parece, en relación con la unidad de la acción, es lo que en términos del arte se llaman *escenas*, momentos de

la representación caracterizados por la intervención de nuevos personajes. Sobre su número, imposible es fijar precepto alguno fundamental, pero sí lo es exigir como condición, que la salida y entrada de los personajes sea motivada; desde el simple anuncio de un criado, hasta la de todos aquellos que pueden presentarse á la vista del público; cuidando el autor de no desairar á los personajes, como á veces sucede, que permanecen en la escena algunos sin que esté justificada su presencia, causando verdadera molestia al público, y haciendo papel desairado el actor que no sabe qué actitud tomar. Si en obras de alto vuelo pueden admitirse muchos interlocutores, y en los poemas lírico-dramáticos los coros juegan papel importante, en la generalidad de las obras dramáticas, trasunto de las acciones de la vida íntima, es muy difícil manejar muchos personajes á la vez; así que lo natural y hacedero es que cada escena no tenga más de cuatro, ó á lo sumo cinco interlocutores. La escena tiene también límites respecto á su duración; verdaderos ripios son algunas en ciertas obras dramáticas, que no motivan ningún género de sucesos. El poeta ha de cuidar no huelgue ninguna en su obra, teniendo cuidado de no darlas tan desmedida duración que causen monotonía, rellenándolas de largos parlamentos, ó con soliloquios.

Cuando la acción de una obra dramática necesita, á juicio del autor, ciertos antecedentes que no pueden ingerirse hábilmente en el curso de la misma, la parte de la obra destinada á poner al espectador en condiciones de comprender la acción principal, se llama *prólogo*. Si al desarrollar la acción ésta no termina por completo, dando satisfacción á los espectadores, suelen los poetas dramáticos, añadir lo que se llama *epilogo*, parte de la obra que cierra, y empleando una frase vulgar muy gráfica, recoge los cabos sueltos.

Han decaído estos medios, que acusan imperfección artística, en nuestros días, pero bueno es, por si resucitara su uso, aconsejar á los poetas prescindan de esos aditamentos propios de la novela, cuya misión es contar los hechos

apurando todos sus detalles, en tanto que en el teatro apreciamos sólo un hecho hijo de determinada situación, pasión ó condición relativa de la vida, sin abarcarla toda.

Entre actos, como su nombre indica, es el espacio que media entre los actos, ó sea el tiempo que permanece suspensa la representación. Nada diríamos sobre esta parte de las necesidades del teatro, generalmente llamada intermedio, si no tuviera relación estrecha con una cuestión suscitada por algunos autores, referente á la manera de llenar estos intermedios, sin que perjudique á las impresiones que los espectadores reciben durante la representación. Desde luego, hay que confesar que el teatro antiguo relacionando todo el espectáculo, confiaba á los coros la misión de entretener, refiriendo lo que se suponía acontecía durante la ausencia de los personajes, y claro es, manteniendo viva la atención del público, preparaba mejor para la continuación de la obra. Los griegos, amantes del arte, hacían de todas sus manifestaciones un culto de lo bello; no eran lo mismo los romanos, que á juzgar por lo que ellos mismos nos dicen, prefirieron la grosera realidad del circo, á las gratas impresiones del teatro, y para atraer á un pueblo tan poco propicio al cultivo de lo bello, hubo de distraérsele y permitirle ciertas libertades y desahogos, como la venta de ciertos comestibles, de que nos habla Horacio. Las primeras representaciones de todos los pueblos de Europa, eran *autos*, complemento de las festividades religiosas, propios para excitar la fé, y era muy común, no obstante, ser cortos, terminaran por una composición musical ó una danza; más tarde se usaron otras piezas de carácter cómico ligeras, provocadoras de la risa, y finalmente, el baile y la música, como hoy se usa en nuestros teatros. Después de lo dicho, quedando en pié la cuestión, podemos preguntar: ¿Los intermedios son favorables ó perjudican á la obra dramática? Cuya pregunta tendría diferente contestación según los tiempos; por lo que hace á los nuestros, entendemos que ni favorece ni perjudica, el intermedio musical no absorbe por completo la atención de los espectadores, ni em-

barga su ánimo hasta tal punto, que pierda nada la obra dramática; aparte de que hoy se acude al teatro no para ejercitar las nobilísimas facultades que viven de lo bello, sinó por distracción y pasatiempo, siendo el teatro una necesidad social, más bien que un medio de cultura estética.

En íntima relación con la poesía dramática, por ser su forma característica la dialogada, está el *didlogo*, importante en sí y con relación á la esencia de lo dramático, reflejándose en él los caracteres, porque siendo la relacionada expresión de los afectos, ideas y voliciones, por lo que dicen y hacen los personajes, se dán á conocer.

El diálogo dramático, además de ser *interesante, animado y vivo*, tendrá la naturalidad y sencillez que reviste la conversación familiar, huyendo de las prolijas descripciones y narraciones, evitando lo que los actores llaman *parlamentos*, de excesiva extensión, que fatigando á los espectadores tienen grandes dificultades para la representación, no siempre encomendada á actores de talento y experiencia teatral.

Trasunto de la vida, la representación dramática, procura seguirla en todo, y si por circunstancias especiales agitado el hombre, conmovido y apasionado, desahoga su corazón, *hablando solo*, esto mismo puede ocurrir en el teatro, recurso que empleado con tino y escaseándolo puede ser de gran efecto, lo que recibe los nombres de *monólogos* ó *soliloquios* que, como queda dicho, han de suponer un estado excepcional para su empleo, tolerándose en ocasiones como ilustración de los hechos, no de tal modo que en ellos se haga consistir lo principal del nudo ó trama, como cándidamente han hecho muchos autores, que por una palabra sorprendida, un monólogo oído desde una habitación próxima, fundaban el resorte magistral de la acción.

La necesidad de transparentar, ó mejor dicho, reflejar la imagen de los personajes, de tal modo, que los espectadores conozcan sus más íntimos pensamientos, obliga á los autores dramáticos á emplear los *apartes*, ó sea ideas que durante el diálogo ó curso de la conversación se ocurren á

los interlocutores, expuestas en alta voz, aunque se supone no son pronunciadas, y por lo tanto, que no se hacen cargo los demás personajes. Este medio tiene gran valor y uso en la comedia y las piezas fragmentarias de lo cómico; debe ser empleado con parsimonia en las demás especies dramáticas, y siempre como recurso extremo que sin tener en cuenta lo que daña á la verosimilitud, los *apartes*, producen mal efecto, son muy semejantes á las interrupciones de la conversación, que pecan en la mayoría de los casos de impertinentes.

Siempre que se trata del estilo de un género literario es difícil fijar su verdadero valor, salvo cuando se llega á la poesía dramática, de la que con toda exactitud puede decirse tiene un estilo propio, común, con diversos matices para cada una de sus especies.

Si se trasporta al teatro una acción real de la vida humana idealizada, embelleciéndola, lo natural es que el poeta huya cuidadosamente de todo lo que suponga la individualidad subjetiva ú objetiva, sin dejarse dominar por la impresión de los afectos, ni por la grandiosidad de los hechos, empleando con sobriedad los ornatos y pompas del lenguaje, llenando las condiciones de ser *sencillo, conciso, propio de las situaciones y de los personajes*.

Los defectos más comunes entre los poetas dramáticos, suelen ser el *lirismo* exagerado, y el *objetivismo*; entendiendo por lo primero, el afán de ostentar dotes propias de la poesía lírica, como el fuego de la imaginación, riqueza de fantasía, y por consecuencia, abundancia de imágenes. Las obras en que el lirismo es tan invasor, se asemejan á las lecturas sobre un mismo asunto en una velada de Ateneo, en la que cada poeta lee su composición. De tal defecto puede tacharse gran parte de nuestro teatro, debido á la exuberancia de imaginación, á lo chispeante del ingenio llenando la obra de metáforas, alegorías y equívocos, que en gracia á ser muy similar del pueblo que acudía á los espectáculos se toleraba, aplaudía y admiraba, sinó excedía los límites de lo justo, porque excluir el lirismo del

teatro es punto menos que imposible. El mal tiene peor remedio en manos inespertas, dando en el frío prosaismo, borrón de muchas obras de efímera vida en los anales del arte dramático y del cual pocos autores suelen quitar la mancha por ser su naturaleza la falta de cualidades en el poeta.

De lo que llamamos *objetivismo*, algo se registra entre los buenos autores como Calderón, que empleó la narración, dando excesiva importancia á los hechos, de tal modo que algunas obras tienen partes que lo parecen de un canto ó poema épico, más bien que de un drama; si en autores de tal nota es disculpable, no lo es de ningún modo en autores novísimos que lo hacen con deliberado propósito, con el fin de hacer gala de su talento narrativo, gozándose más de estas obras en la lectura que en la representación.

Para dominar el estilo tenga en cuenta el poeta que intente escribir para el teatro, sus condiciones para esta clase de obras, y después, estudie mucho la vida humana en sí misma, desprendiéndose de todo aquello que tenga tan estrecho círculo que no pueda salir de lo personal (k)





LECCION TREINTA Y OCHO

TRAGEDIA



OS solas composiciones dramáticas conocieron y usaron los antiguos, la tragedia y la comedia. La primera considerada como la más excelente y superior, expresión culminante de la manifestación bella del arte dramático.

Ninguna luz da la etimología sobre el valor de la tragedia, pues, $\Gamma\rho\alpha\gamma\omega\varsigma$ *macho cabrío*, y $\omega\delta\eta$ *canto*, no indican otra cosa que su origen religioso, entendiendo que los cantos al macho cabrío, eran parte de las solemnidades con que se celebraban en Grecia las fiestas del dios Baco. En estas fiestas se comenzó por sacrificar un macho de cabrío, entonando un canto acompañado del coro, después alternando el coro con un interlocutor, hasta elevar estas sencillísimas fiestas y ceremonias religiosas á la categoría de gran espectáculo, donde lo de menos fué el recuerdo del famoso dios protector de los cultivadores de las viñas, y lo esencial y predominante, un género de belleza, que por las condiciones especiales de su creación, se consideraba como la más superior manifestación del arte y del teatro.

Para dar un concepto de la tragedia, es preciso atender únicamente á lo que fué entre los griegos, sus verdade-

ros creadores, y no á lo que ha sido después del renacimiento, y á lo que sea hoy en los modernos países de la Europa. Partiendo de este punto, las dificultades no han de ser muchas, conviniendo antiguos y modernos en algo que es esencial á esta especie de la poesía dramática.

Desde Aristóteles hasta nuestros días, la tragedia se ha considerado como la representación de la belleza de una acción humana, que despierta por su grandeza é interés los sentimientos más elevados y sublimes. Y como estos sentimientos han querido algunos que sean el terror y la compasión, dedúcese que la tragedia ha de tener un fin terrible, desgraciado, que es lección provechosa para apartar el ánimo de ciertos males; abriéndose discusión acerca de estos extremos y sobre la clase de personajes que deben intervenir en la tragedia, entre los preceptistas; distinguiéndose todos los comentadores de Aristóteles, por el ardor con que sostienen el fin moral de la tragedia, interpretando la palabra *purgar*, de la definición de Aristóteles, como lección moral, en cuya controversia han tomado parte Blair, Schiller, Hegel, de los ingleses ó alemanes; Corneille, Racine, Voltaire, Batteux, Victor Hugo, Delavigne y Channing entre los franceses, siguiendo á estos últimos casi unánimemente, Luzán, Montiano y Luyando, Moratín, Hermosilla y Martínez de la Rosa, sin olvidar á Quintana que de propósito dejamos para el último, porque nos dice cuál era su parecer en estas cuestiones, de una manera terminante:

Tú á más noble ambición alza la idea
Y de pueblos y príncipes á una
Lección insigne la tragedia sea.
Ella les muestra sin reserva alguna
El miserable término á que llegan
Los hijos del poder y la fortuna.
Cuando su mente á la prudencia niegan
Y al horrendo huracán de las pasiones
O ilusos ó frenéticos se entregan.

Como puede notarse, las diferencias estriban en lo accidental; de aquí, que sea para nosotros la tragedia, la *repre-*

sentación de la belleza de la acción humana, bajo el aspecto de la lucha entre lo infinito y lo finito, que en términos menos vagos y generales, es el mismo concepto dado por el señor Revilla, al decir que la: "Tragedia expresa la belleza de la vida humana *en lo que tiene de sublime y grandioso*," y como no dice cuál es este momento de la vida humana, resulta que no puede comprenderse á primera vista lo que quiso decir el mencionado autor.

Hemos dicho, *representación de la belleza de la acción humana*, por ser distintivo carácter del teatro la representación, y belleza humana porque las acciones humanas desprovistas de ese sello, pertenecen á la historia, á el desenvolvimiento humano, realizando sus fines, empero no con el arte, que pide lo bello como esencialísima condición para que todo lo creado por el hombre entre en esa categoría. Las acciones humanas objeto del teatro, como de otras manifestaciones literarias y artísticas, pueden revestirse con los caracteres de lo bello bajo diferentes aspectos, siendo el que á la tragedia corresponde, el de la lucha entre lo infinito y lo finito, eterno batallar de la vida humana, en el que se rompen en mil pedazos las mayores energías, aspiración de todos los tiempos, inherente á lo humano individual y colectivamente. Solo comprendida así la tragedia, si como forma exclusiva del arte dramático, según diremos despues, no tiene en los actuales tiempos vida propia, lo esencial de esta especie de la poesía dramática, vive y vivirá encarnada en formas menos exclusivas, como el drama, mas al fin acusando siempre su existencia. Si las grandes pasiones, las inmensas catástrofes, sobreponiéndose al esfuerzo humano, impotente para dominarlas y resistirlas, forman el fondo de la tragedia, perdiendo en esa lucha lo que debe desaparecer, el individuo, la idea que tiene cierta infinitud, impresiona á los espectadores no con el *horror*, como han dicho algunos, porque lo horroroso no es resultado ni entra dentro de lo bello, ni de sus efectos, nó, sinó causando en nosotros idéntica impresión que lo sublime en sus diferentes clases, una absorción de la vida material, anulada por la fuerza del es-

píritu que lamenta la estrecha cárcel en que vive, aspirando siempre á la consecución de una vida, donde se acabe el padecer, y los goces sean tan puros y duraderos que no los amengüe el temor de perderlos, ni los perturbe la variabilidad de nuevos deseos. De aquí, que convengamos con los autores antes citados, en que la oposición dramática no se resuelva armónicamente en la tragedia, y es natural que así suceda, porque esa aspiración no tiene aquí otro término que la muerte. Esto mismo nos lo comprobará un ligero examen de los caracteres generales de la tragedia entre los pueblos antiguos y los modernos.

Preciso es repetir una vez más que Grecia, pueblo culto en sumo grado, encarnación viva del gusto artístico, prototipo perfecto en todas las artes, realizó la misión providencial de dar plasticidad á lo ideal, sujetando la forma tan fácilmente á la idea, que participó de su misma belleza, presentían la belleza infinita y la expresaban bajo un tipo ideal en la tragedia, mejor que en ninguna otra arte, la lucha moral entre las pasiones y el destino, nervio principal de sus tragedias, lejos, como dice Schlegel, de desenvolver ese ideal en imitaciones indecisas y vacilantes, colocan la estatua del hombre sobre la base eterna é inquebrantable de la libertad moral; naciendo de esa lucha el placer que produce la tragedia, más eficaz é intenso entre los griegos, y cuyo secreto se explica por el sentimiento de la dignidad humana que se excita á la vista de los modelos heróicos, descubriendo, según el mismo Schlegel, al través de la aparente irregularidad de la marcha de los sucesos, la huella misteriosa de un orden de cosas más elevado, al que aspira. Deduciéndose de aquí cuán temeraria es la afirmación de los que piden para la tragedia un fin sangriento, opinión que ha logrado hacer vulgar la denominación de *trágico* á todo suceso desgraciado, y apesar de tal crédito, contradicha por los mismos datos que se invocan, citándose entre otras muchas del teatro griego, las Euménides, Philoctète y Edipo en Colona, que tienen un desenlace feliz.

El *coro*, elemento tan importante en la tragedia griega, que la caracteriza, viene en apoyo de cuanto llevamos dicho. Su misión, minuciosamente descrita por Horacio, era principalmente representar el elemento colectivo, la idea que se sobrepone á los individuos y á los acontecimientos, eco de la justicia eterna que sobrevive á la fuerza, cuyos actos condena.

Esto era en Grecia la tragedia, y tales caracteres la distinguían, perdidos, si no en todo, en parte, al pasar al pueblo romano, que con más sentido práctico, menos idealista, no pudo nunca emular las glorias de los griegos en el género trágico.

De planta exótica califican muchos críticos la tragedia en los pueblos modernos, citando como una verdadera curiosidad literaria digna del estudio de los sabios y de los aficionados, los intentos de aclimatación de los buenos clasicistas españoles, Fernán Pérez de Oliva Malhara, Boscán, Jerónimo Bermúdez y Juan de la Cueva, llevados después á una exajeración digna de censura, por los neoclasicistas franceses y sus adeptos en nuestra patria, durante el siglo xviii y primeros años del presente. Hay algo de verdad: la tragedia en las modernas literaturas, cuenta solo un poeta, Shakespeare, los demás poetas ingleses, franceses, italianos, españoles y portugueses, sus imitadores, han conseguido preparar el camino para el drama, creación heredera de lo trágico en los tiempos modernos. Las causas de este fenómeno las hallamos nosotros mejor que dentro del terreno artístico, y asintiendo á la causa metafísica de que el dolor y el placer no se dan aisladamente en la vida, si no de manera sucesiva y armónica, marcando el mismo rumbo que sigue la existencia de todo lo conocido; á otra más poderosa que es causa principal, fuente única de la que se derivan todas. La idea cristiana renovó los ideales de todo género, y en literatura, esa renovación mató á la tragedia, la libertad humana luchando contra el destino tiene una sanción justa y legítima en el cristianismo que no alcanzó jamás en el mundo pagano; el héroe es un mito

ante la realidad del mártir, convirtiendo la idea cristiana en hecho real, la aspiración sin rumbo fijo de los pueblos antiguos, tan admirablemente sentida por el pueblo griego.

No quiere esto decir que el elemento trágico sea exótico en el arte dramático, nada más lejos, vive lo esencialmente trágico, la lucha, la aspiración entre lo infinito y lo finito, pero fundido dentro de lo real humano en el drama, composición que en nuestro sentir, sustituye con ventaja á la antigua tragedia clásica.

La acción en la tragedia, debe elegirse entre los grandes hechos que nos presenta la historia, de la manera más favorable para que resalte la belleza, reuniendo todas las condiciones de la acción dramática en general. No se crea que todos los grandes hechos que registra la historia, son materia apropiada para la tragedia, preciso es que los sirva de móvil ó los determine, las grandes pasiones en lucha con lo temporal y eterno, si así no se entiende lo trágico, las conquistas, la destrucción de los imperios, reinos y ciudades, pudiera creerse eran elementos ricos é importantes para desenvolver una acción trágica, demostrando la historia del teatro, cuán equivocados estaban los poetas que así lo creyeron. Blair y algun otro preceptista, aseguran que la acción puede ser completamente ideal, si lleva como caracteres la grandeza, las pasiones vehementes, etc., y si esto es cierto, lo más seguro para añadir interés á la acción trágica, será tomarla de hechos conocidos, con realidad histórica aunque lejana.

Los personajes deben ser verdaderos caracteres, sostenidos y enérgicos, importando poco su alcurnia, si bien es cierto, que la magestad y poderío de los reyes, suele despertar un interés mayor que el de otras clases sociales. Respecto á su número y condiciones, debe el poeta ajustarse á las leyes preceptuadas por la crítica á los personajes dramáticos, salvo el mayor colorido y riqueza que deben tener los de la tragedia, en relación con la grandeza y sublimidad de la acción.

La versificación de la tragedia, antes como ahora, era

la más rica y elevada de los respectivos idiomas, con las combinaciones más artísticas, así sucede en nuestro idioma con el endecasílabo asonantado ó heróico y el verso suelto, usado por los autores españoles en sus tragedias.

Si estilo propio pudiera asignarse á las composiciones literarias, la tragedia es la que más títulos tiene para caracterizarle. La energía, la sobriedad, huyendo de enfadosas digresiones, extensos parlamentos descriptivos ó arrebatados vuelos de lo lírico, por ser contrarios á lo que la naturaleza pide y el arte de acuerdo con ella exige, al que está agitado por pasiones violentas, grandes infortunios y catástrofes, son las prendas que han de dar valor al estilo trágico.

La Grecia, según dejamos dicho, recaba para sí la gloria de ser la cuna de la tragedia, señalándose á Thespis y Frinico, como los inventores y perfeccionadores de esta clase de obras dramáticas, citándose del primero las tragedias *Alceste*, *Pantheo* y *Los jóvenes griegos*. Siguen á estos, Esquilo, poeta de profesión y maestro de coros en las fiestas de Baco, natural de Eleuxis, de él se conocen varias trilogías compuestas para optar á los premios concedidos en las festividades dionisiacas. La más antigua, según Müller, es la titulada *Los Persas*, precedida de los *Fenicios* y seguida de Glaucos Pontinos, primera trilogía, á la que siguen: *Los siete contra Tebas*, *Eumenides ó Agamenon*, *Cáforos*, *Danaiides* y *Promeleo encadenado*, únicas que han llegado hasta nosotros. Sofocles, considerado el primero de los trágicos griegos, nació en Colomeo, sus obras fueron muchas, conservándose solo siete: *Antigono*, *Electra*, *Traquinias*, *Edipo rey*, *Ajax*, *Filóctetes*, *Edipo en Colona*. El último en orden histórico, rival de Sofocles y al que muchos conceden cualidades artísticas superiores, es Eurípides, nació en Salamina; de sus trilogías las más notables piezas que hoy conocemos son: *Alceste*, *Medea*, *Hipólito Coronado*, *Hecuba*, *Heraclidas*, *Suplicantes*, *Ion*, *Hércules Furioso*, *Troyanas*, *Electra*, *Ifigenia en Tauride*, *Orestes*, *Fenicias*, *Bacantes* é *Ifigenia en Aulide*. Después de estos príncipes de la tragedia, en Grecia se citan: Neofron de

Scíone, autor de una Medea imitada y superada por Eurípides, Ión de Chios, Aristarco, Acheos de Eretria, Agatón, Isócrates y Platón.

Por causas ya anteriormente indicadas la literatura latina carece de poetas y de obras trágicas, imposibles en un pueblo de las condiciones del romano. Quintiliano habla de las que escribió Vario; de la *Octavia* y *Prometeo* de Mecenas, y lo que es más notable, Julio Cesar escribió una titulada *Edipo*, obras que quizá nunca se representaron; citándose los nombres de Ennio y Pacuvio imitadores de los griegos cuyas obras no conocemos. El único que como trágico adquiere algún nombre es L. Anneo Séneca, natural de Córdoba, célebre como filósofo y escritor satírico, de quien han llegado hasta nosotros las siguientes tragedias: *Medea Hipólito*, *Edipo*, *Las Troyanas Agamenón*, *Hércules Furioso*, *Thyestes*, *la Thebaida*, *Hércules sobre el monte Octa* y *La Octavia*; cuyos títulos indican los modelos que quiso imitar. Estas tragedias han suscitado controversias sobre su autenticidad respecto al autor, y la crítica señala en ellas defectos que unánimemente las excluyen de entre las destinadas á la representación, conviniendo en que son trabajos de erudición y no obras realmente teatrales.

El renacimiento trajo á las literaturas europeas, los elementos del teatro antiguo, y como queda dicho, luchando con las nuevas ideas se modifica mucho y adquiere efímera vida.

Inglaterra, por circunstancias que vienen á confirmar nuestras anteriores afirmaciones, es la única nación de Europa que eleva la tragedia á gran altura, asemejándose en la grandiosidad y la contraposición de las pasiones á los modelos griegos.

Se citan entre otros autores ingleses, á Marlow, Ben Jonsón, predecesores del gran dramaturgo Shakespeare, superior á todos.

Nació Guillermo Shakespeare en 1551, distinguiéndose primero como actor y despues, como autor dramático. Sus obras trágicas son: *Hamlet Príncipe de Dinamarca*, *Ro-*

meo y Julieta; Otello ó el Moro de Venecia; El Rey de Lear y Macbeth; todas en cinco actos, mil veces arregladas y traducidas á todos los idiomas.

Despues de Shakespeare decayó el elemento trágico en Inglaterra, aunque escribieron tragedias Dryden, Otway, Lee, Southerne, Rowe, Addisson.

En Francia la tragedia tiene más de obra erudita y artificiosa que de creación artística, espontánea y rica. Ceñidos los poetas franceses á los modelos clásicos, los siguen servilmente, separándose únicamente en lo que más pudieran perjudicarles.

Pedro Corneille, el más notable de todos, nació el 1606 en Rouen, sus tragedias son: *El Cid*, tomada de la española las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro; *Horacio*, *Cinna* ó la *Clemencia de Augusto*; la *Muerte de Pompeyo*, *Sofonisbe*; y las dos tragedias cristianas *Poliuto* y *Teodora*. Su hermano Tomás, también cultivó el género trágico. Sigue á estos Juan Racine (1639), escribió: *La Tebaida*, *Alejandro*, *Andromaca*, *Británico*, *Berenice*, *Bayaceto*, *Mitridates*, *Ifigenia*, *Fedra*, *Ester* y *Athalia*, celebrada y aplaudida por todos los críticos, considerada como la más perfecta obra del fecundo génio de Racine. Voltaire ya citado en la poesía épica, también cultivó la tragedia, contándose de este género: *Zaire*, *Mahoma*, *Bruto*, *Muerte de César*, *Alcira*, *Tancredo* y *Meropea*. Durante el imperio hasta Victor Hugo, se citan á Chérnies, Lancival, De Jouy, Lemer cier y Raynonard.

En Italia por la relación que el drama lírico tiene con la tragedia, se ha cultivado mucho, en particular los actores han salido durante muchos años de este país para dar á conocer por el mundo las mejores tragedias inglesas, alemanas y francesas, vertidas á su idioma. Cítanse entre otros á Trisino y Metastasio, alcanzando gran renombre sobre todos Alfieri, autor casi contemporáneo, del cual se alaban las tragedias: *Cleopatra*, *Felipe II*, *Polinice*, *Antigona*, *Agamenon*, *Orestes*, *Virginia*, *Saul* y *Merope*.

Alemania no entra en el concierto universal de las li-

teraturas con carácter propio y originalidad, hasta mediados del siglo anterior; sus historiadores de la literatura dramática, nos hablan de Andreas Grefius, imitador del holandés Vondel, de Lohenstein, con otros traductores é imitadores de las tragedias francesas é italianas, hasta que Lessing, escribe las tragedias calificadas por Schelegel de burguesas, *Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Nathan le Sage* (El discreto). Goethe, el gran poeta alemán, de quien ya nos hemos ocupado, escribió *Clavijo*, *Stella*, *Egmont*, todas en prosa, y *Ifigenia en Tauride*, en verso. Por último, Juan Cristobal Federico de Schiller, además de varias traducciones de tragedias clásicas, francesas é inglesas se consideran como las mejores suyas, *Luisa Miller*, conocida también por *Intriga de Amor*, y *María de Stuart*.

No es del caso estudiar las causas que motivaron el total abandono de la tragedia por nuestros poetas, siendo por otra parte muy cierto que el renacimiento clásico nos hizo tener conocimiento de las mejores tragedias griegas debidas a las traducciones de Vasco Díaz Tanco, Juan Boscan, Fernan Pérez de Oliva. Simón Abril y Juan de Malara; en la historia de la literatura nos ocuparemos con la debida extensión de este fenómeno.

Las originales fueron obra del Maestro Fr. Gerónimo Bermúdez, publicadas en 1577 con el nombre supuesto de Antonio de Silva, tituladas *Nise lastimosa* y *Nise laureada*. Cristobal Viruez compuso *la gran Semiramis*, *Cruel Casandra*, *Atila furioso*, *la Infeliz Marcela* y *Elisa Dido*. De Juan de la Cueva podemos citar, *Ajax Telamón*, *Muerte de Virginia*, *El príncipe Tirano* y *Los siete infantes de Lara*. De Lupercio Leonardo Argensola, *Isabela* y *Alejandra*. Cervantes escribió la *Numancia*. Algunas de Lope, Moreto y Calderón, que llamaron sus autores comedias, pueden incluirse entre las tragedias.

Por último, en el pasado siglo, Montiano y Luyando, escribió dos: *Virginia* y el *Ataulfo*; García Huerta *Raquel*; D. Nicolás Fernández de Moratín; *Lucrecia*, *Hermesinda* y *Guzmán el Bueno*; Cadalso, *D. Sancho Garcia*; D. Ignacio

López de Ayala, *Numancia destruida*; Jovellanos *Munuza*; Alvarez de Cienfuegos: *Zoraida, La Condesa de Castilla y Pitaco*. En el nuestro, Quintana, *Pelayo*; Martínez de la Rosa, *Edipo*; y Ventura de la Vega, *Cesar*.

Los portugueses citan á Antonio Ferreira, Ayres Victoria y Carrett. (1)





LECCIÓN TREINTA Y NUEVE

LA COMEDIA



E los griegos hemos tomado también, esta denominación, cuyo origen etimológico es bien incierto; á la letra la palabra griega *κῶμη* y *ὠδή*, quieren signifiquen *canto de aldea*, aludiendo á los cantos populares, y asignando en consonancia con esta significación, un origen popular á la comedia.

Atendiendo á la radical *κῶμος*, significa el canto del festín, de la orgía, cuyos excesos, presididos por el dios Comos, parece dan á entender la libertad y desenfreno de estas manifestaciones. Como se vé, ante opiniones tan agenas á lo que es y significa la comedia, solo pueden aducirse como fundamento cierto el que esta especie de la representación dramática tuvo por carácter lo alegre y ligero, muy diferente del tono serio y elevado, que por su procedencia religiosa, tiene desde sus comienzos la tragedia.

Si á lo dicho tenemos en cuenta la acepción vulgar dada á la palabra comedia, sinónima durante mucho tiempo de espectáculo teatral, sin entrar á investigar su especie, por extensión así se denominó toda acción finjida ó con ciertas

apariencias de verdad, podemos afirmar que la comedia es la más general de las especies de la poesía dramática.

Históricamente, tiene su desarrollo en Grecia, sin que falte esta manifestación á las literaturas orientales, que cuentan con la poesía dramática.

Para dar un concepto de la comedia, hay que evitar los dos escollos con que han tropezado siempre, cuantos han tratado de definirla: el concepto puramente clásico de Aristóteles, seguido después por muchos preceptistas, y el de los que asignan á la comedia un fin determinado, creyendo que el ridículo y la risa, como resultado estético-fisiológico, son su única aspiración, corrigiendo por este medio las costumbres.

Que la comedia no es, según entendía Aristóteles, imitación ó pintura de la vida de los hombres malvados que produce el ridículo, no hay para qué combatir semejante aserto; la pintura, y menos la imitación del mal, no es ni puede ser objeto del arte, ni en ningún caso fuente del placer estético. No es en todas sus partes cierto que la comedia sea, según la escuela francesa, seguida por gran número de nuestros preceptistas, un poema ingenioso cuyo fin es reprender los vicios y corregir las costumbres por medio del ridículo; si á esto se limitara la especie de lo dramático que llamamos comedia, podría confundirse con una obra de carácter moral, distinta solo en la forma, y por otra parte, deja un vacío inmenso respecto á las condiciones artísticas, totalmente preteridas en la definición.

Si la tragedia hemos dicho, representa dentro del arte esa lucha entre la aspiración á lo infinito con las limitaciones que se oponen á ella dentro de lo temporal y limitado, veremos también, que en lo real de la vida ese no es un estado normal, para que se manifieste, se hace necesaria una tensión de espíritu grandísima, temple de alma no concedido á todos los hombres, y en el cual entran por mucho elementos dependientes de causas determinadas, como son las pasiones, la posición y alcurnia, la época, los acontecimientos, y mil y mil circunstancias que suelen de

ordinario, rodear á todos los hombres. De ello nos ofrecen abundante muestra las pasiones propias de todo ser humano, como el amor, los celos, la ambición. ¿Habrá alguno que no se haya sentido alguna vez bajo su influencia? Ciertamente que nó, y sin embargo, bajo su dominio pocos llegan á los amores de Julieta y Romeo, á los celos de Otello y á la insaciable ambición de César, ó á los deseos de venganza de Hamlet. Esos momentos de relativo apasionamiento, esas situaciones, que pudiéramos llamar normales, presagio siempre de una aspiración que lucha con la formal, es lo que representa en la génesis artístico estética la comedia, ajustada á lo que en lo real de la vida nos muestra la naturaleza, cuando no tenemos temple de alma para grandes empresas, nos metemos en el laberinto de las más extraordinarias que dan por resultado la pérdida de nuestros esfuerzos persiguiendo un ideal imposible, y como consecuencia brota de aquí espontáneamente, según las ocasiones, lo cómico ó lo ridículo, que si está hábilmente conducido dará sin pretenderlo una lección moral, un aviso de vida práctica que sacará el espectador, nunca como propósito preconcebido y determinado del poeta.

La belleza cómica de la vida humana, pintando hechos de la vida ordinaria, retratando caracteres comunes, expresando afectos tranquilos y poco arrebatados, dice el señor Revilla, es la comedia; ideas que confirman lo expuesto por nosotros, si bien la vaguedad del término, belleza cómica de la vida humana, suponen un mundo de ideas que no encajan bien en un curso elemental de literatura y requieren detenida explicación; así que, recordando las ligerísimas nociones dadas por nosotros en la Estética sobre la idea de lo cómico, juzgamos más claro y exacto el concepto de la comedia, exponiéndole en estos términos: *la representación de la belleza de la vida humana, desenvuelta dentro de lo formal y limitado, despertando vivísimo interés.*

Conviene la tragedia y la comedia en ser representación de la vida humana, mas en la comedia no hay el juego

de esas grandes pasiones reveladoras de la fuerza anímica, ansiosa de más dilatados espacios para desenvolverse, límitase su campo á lo puramente formal, á esas relaciones de la vida en conjunción con un estado determinado que no absorbe su totalidad; de aquí que puedan entrar en la comedia toda clase de pasiones, intervenir personajes de diferentes gerarquías, exponer hechos relacionados con situaciones determinadas, siempre que esas pasiones, esos personajes y esos hechos, obren á impulsos de algo que sea transitorio y determinado, motivando el contraste que producen los afectos, con la pequeñez, futilidad ó incongruencia que los motiva. Sirva para aclarar la doctrina el ejemplo que nos ofrece *La verdad sospechosa*, de Ruíz de Alarcón. D. García, tipo acabado del caballero linajudo y adinerado, contrae el deplorable defecto de mentir; la mentira no retrata una condición anímica, es un defecto adquirido, por consiguiente, bastante á caracterizar la vida de un personaje en las condiciones en que se le coloca. Miente D. García, y solo cesa en tal defecto, ó al menos comprende que lo es, cuando sus propias mentiras, defraudando las esperanzas amorosas, le colocan en una situación en discordancia con la que pedían su nobleza y posición. Como éste, pudieran citarse multitud de ejemplos que confirman lo anteriormente dicho.

La vida humana en este sentido tomada, presenta tan variados asuntos, que puede asegurarse que cada hombre en las diferentes épocas de su vida suministra muchas ocasiones en las que se dá ese contraste entre lo real y lo formal, y por lo mismo, el poeta necesita elegir de esas acciones las más á propósito para despertar el interés dramático.

La crítica y la preceptiva, son impotentes para dar al poeta el tacto y tino precisos para avivar con interés creciente, los actos de la vida humana vulgares y comunes, aconsejando únicamente, que elija los asuntos proporcionados á sus fuerzas, acudiendo á una atenta observación de la naturaleza y al estudio de esos eternos modelos de las lite-

raturas; entendiendo que ese contraste que produce lo cómico es difícilísimo de producir, si han de concurrir la espontaneidad y naturalidad, dotes sin las que resultan *afectación y languidez*.

Muy difícil es la clasificación de las comedias por la tan múltiple variedad de los aspectos de la vida humana que puede retratar, así que salvando lo deficiente de la clasificación, se ha fijado la vista en lo histórico, y con relación á nuestro teatro se dice comedias de *enredo*, de *figurón*, de *capa y espada*, según era complicada la acción y en los sucesos intervenía la parte cómica, ó retratando un carácter verdadera figura saliente del cuadro, ya, por último, pintando costumbres de la época caracterizadas por el traje, capa y espada, que usaban los personajes.

Como se vé la clasificación es muy deficiente, aunque sea cierta con relación á la historia del teatro; hoy la comedia pudiera clasificarse por las tendencias que manifiesta, imposibles de agotar, además de no ser necesaria la completa enumeración, bastando con señalar líneas generales añadiendo á la clásica designación de comedias, las de costumbres sociales ó privadas, estas que presentan cuadros de la vida íntima sin carácter trascendental, ó relacionados con las ordenes exteriores de la vida en todo orden, pudiéndose añadir las *históricas* que sin excluir en el fondo esos cuadros sociales de la vida, se fundan en la historia ó la tradición, y *episódicas* cuando se refieren á un acontecimiento determinado.

Sea que la comedia fuera por más tiempo recuerdo de las sencillas fiestas de los vendimiadores en honor de Baco, ó teniendo un origen menos determinado representara el elemento satírico entre los griegos ello es que al pasar de las fiestas báquicas y de las bacanales á las formas regulares de obra dramática, la vemos aparecer en Grecia con distintas direcciones y periodos en las comedias dórica, megariense y ateniense. La ateniense puede considerarse en dos periodos: la antigua comedia y la nueva, representada la primera por Aristofanes, Cratino y Eupolis,

de carácter satírico poniendo de relieve los hechos públicos y los personajes que en ellos intervienen, llena de licencias y groserías, parodiando los actos de los jefes del estado, llegando á citarlos con sus propios nombres, con tal procacidad que fué necesaria la prohibición de la ley para hacerla enmudecer, siguiendo á ésta un periodo intermedio, alcanzando después su mayor apogeo con la comedia nueva que representan Menandro, Difilo y Filemón, cuyas obras no han llegado completas hasta nosotros, pero á juzgar por algunos fragmentos, se fundaba en la combinación de los tipos sociales con alguna ligera intriga que los hacía resaltar.

Los romanos, afectos á la comedia, tuvieron sus primeros ensayos en los *mismos y atelanas*, abandonadas más tarde por seguir la imitación griega, distinguiéndose como autores de esa imitación, Livio Andronico Plauto y Terencio, cuyas obras recibían los títulos de *paliato* y *crepido* por seguir las costumbres de los griegos que usaban dichos trajes, dándose á las verdaderamente romanas los dictados de *pretesta*, cuando los personajes eran patricios, *togate*, cuando pertenecían á la clase de ciudadanos romanos, y *tabernarie*, si era la más ruín plebe y la acción tenía por teatro la taberna.

En los tiempos modernos, ya hemos dicho, tuvo en todos los países el teatro un origen religioso, del que se separó, según las circunstancias más ó menos pronto, dando vida á la comedia, que lo mismo en Francia que en Italia, España, Portugal, Alemania é Inglaterra, pasa gradualmente de los misterios á las farsas y bufonadas, para adquirir en el siglo xvi, y sobre todo en el xvii, un valor propio. La comedia en Europa lucha con dos elementos que retardan algo su desenvolvimiento característico, la influencia del renacimiento, que sedujo á muchos autores, y la espontánea manifestación del genio nacional. Italia vence la primera las seducciones del arte clásico, creando la comedia del arte, sigue después España con su riquísimo teatro y Portugal, después Inglaterra y Francia, que imitando á

nosotros, á los italianos é ingleses, adquiere el predominio de lo cómico en Europa. Alemania llega la última á tomar parte en la comedia, aunque se citen las comedias latinas de la monja Hroswita del siglo XIV, que en realidad son verdaderos dramas religiosos.

La comedia por consiguiente, tan generalizada en los tiempos modernos, toma los asuntos de la vida privada, retratando escenas sociales de época, creando tipos que son creaciones plásticas de lo formal humano, desenvolviendo todos áquello elementos que el poeta aprovecha para dar colorido y relieve á los cuadros que retratan la sociedad bajo todos sus aspectos, naciendo de aquí la irreducible clasificación de las comedias á términos numéricos y definidos, imposibles de concretar si se tiene en cuenta, caben en ella desde el hecho histórico y legendario, la exposición de un carácter, el desarrollo de una idea, la crítica de un suceso, hasta los complicados problemas de la moral y de la política, pues todos tienen su representación en las obras dramáticas de nuestros días, mal que pese á todos los críticos y preceptistas que anatematizan esa finalidad del arte; pero como base real, no hay más remedio que consignarla y admitirla.

Llevamos implícitamente indicada cuál debe ser la acción de la comedia; no obstante, bueno será advertir, que por la complejidad misma de los asuntos que puede desarrollar la comedia, admite una acción seria, y complicada, mucho más que la tragedia, siempre á condición que la seria alterne con la cómica, formando contraste, y que el desenlace sea feliz; admitiéndose los trances apurados, las situaciones comprometidas, generadoras del interés, resolviéndose sin daño satisfactoriamente.

Los personajes han de estar perfectamente caracterizados, sin la exclusión que los clásicos hacían de las gerarquías sociales, relegando á la comedia los que pertenecen á las más ínfimas clases. La historia de la comedia contradice esa teoría, presentando personajes de todas las categorías, que en todas puede darse el contraste, base de lo cómico,

únicamente observando siempre y no perdiendo de vista, que la comedia pide verdaderos tipos, creaciones individuales dentro de lo común y ordinario de la vida; de aquí que sea muy difícil trasportar lo cómico de una literatura á otra, cuando es fácil crear caracteres universales dentro de lo trágico, porque en la comedia toman parte muchas condiciones accidentales de localidad y de época que pierden su colorido y aroma al trasplantarse, siendo buena muestra de lo dicho algunas obras del teatro francés, imitadas por Moratín, que puso todo su empeño en despojarlas de lo exótico que tenían sus personajes para nosotros.

Dicho queda lo que respecto á la prosa opinamos, y por consiguiente, sin negar que en todas las literaturas hay comedias en esta forma, el mayor número están escritas en verso, prefiriendo las combinaciones sencillas y de metros cortos á las muy complicadas.

En nuestra literatura, antes como ahora, se ha empleado el romance octosílabo, en las combinaciones de cuartetas, redondillas, quintillas y ovillejos, sin que falten ejemplos de algunas escritas en variedad de metros, impropios muchas veces de esta clase de composición.

Sencillez y naturalidad en fondo y forma, son cualidades indispensables del estilo de la comedia, lo pide así la naturaleza del asunto, las condiciones de los personajes, y aun las situaciones propias de la comedia, teniendo en cuenta que la sencillez no es la vulgaridad, ni la naturalidad lo prosáico. Solo por referencia conocemos las obras de muchos poetas cómicos de la Grecia, cuyos datos nos suministran las obras de Plutarco, Ateneo y Horacio; de Susarión, Epicarmo, Eupolis, Cratino, Filonides, Timocreón, Agathón, con otros, hasta el número de quince, que escribieron comedias al uso antiguo, no tenemos obras completas. De Aristófanes, que se hacen subir á cincuenta y cuatro las que compuso, se conservan solo once, á saber: Lisistrato, Los Nublados, Las Ranas, Los Caballeros, Los Arcanios, Las Abispas, Los Pájaros, La Paz, Las Habladoras, Las Mujeres en la fiesta de Ceres y Pluto. De Menandro,

que corresponde á la comedia nueva, solo quedan algunos fragmentos.

De los latinos se han perdido las comedias de Livio Andrónico, Nevio, Cecilio y Staccio; uno de los más famosos es Plauto, á quien se concede tal fecundidad que se le atribuyen ciento veinte comedias, de las que solo veinte han llegado hasta nosotros, siendo las más famosas el Anfitrión, Asinaria, Captivi, Las hijas de Baco, El Militar fanfarrón, El Negociante, El Grosero y la Mostellaria (Fantasma). Sigue Publio Terencio, apellidado el Africano por haber nacido en Cartago; solo seis comedias imitación de Menandro conocemos hoy, á saber: Andria, Heantontimorúmenos (el Padre que se castiga á sí mismo), Formión, Eunuco, Hecyra (la Suegra) y Adelfi. Citan también otros autores de menos importancia los tratadistas de la literatura latina, pertenecientes á la época del bajo imperio, que no merecen especial mención.

La comedia en Inglaterra de carácter profano, tiene como fecha indubitable la de 1551 en que se escribió *Ralp-Roister Doister*, original de Nicolás Udall, á la que siguió la *Aguja* de Granmer Curtón, añadiéndose después los nombres de Fletcher, Beaumont Midaleton, Massinger, Wesbster y el más notable Ben Jonsón, cuya fama acrecentó Shakespeare representando sus obras, en particular las tituladas *Cada uno con su carácter*, *Volpone ó el zorro* y *La Mujer silenciosa*. Shakespeare también escribió comedias, entre otras *La comedia de los Errores*, *Los dos gentiles hombres de Verona*, tomado de la *Diana* de Jorge de Montemayor, *El Sueño de la noche de San Juán*, *La duodécima noche*, que tuvo por asunto *Los engaños*, de Lope de Rueda. Siguen Shirley, Dryden, Williers, Etheredge, Wincherley, Sotherne, y ya en el siglo xviii, Farquehar, Vambruch, Congreve. Goldsmith, Sheridan autor también de operas y sainetes, quizá el único que en el siglo actual puede citarse como más notable en Inglaterra.

La literatura francesa cuenta número considerable de autores cómicos, alcanzando en el presente siglo este géne-

ro un prodigioso desarrollo. Además de algunos escritores de escasa importancia, escribieron comedias Corneille y Racine, distinguiéndose sobre ellos en el género cómico, Juan Bautista Poquelin, generalmente conocido por Moliere, poeta y actor que nació en París en 1622. En la imposibilidad de citar todas sus obras, indicaremos las más principales, estas son: *El Aturdido*, una de las primeras que compuso, *Las Preciosas ridiculas*, *La Escuela de las mujeres*, *El Amor médico*, *Tartufe*, *Las Mujeres sábias*, *El Misántropo*, *El Avaro*, *D. Juan ó el Convidado de piedra* y *El Enfermo imaginario*. En el siglo XVIII, entre otros, merecen nombrarse á Destouches, autor de el *Filósofo casado* y los *Gloriosos*, el célebre novelista Lesage, Marivaux, Reset, Pirón, Chaussée, Sedaine, Florian, Beumarchais, Collin d'Harleville. En el siglo XIX se pueden indicar á Duval, Picard, Entienne, y contemporáneos, á Delavigne, Musset, Ponsard, Autran y Scribe.

La imitación clásica, allí donde, como en Italia, tuvo más pronto arraigo el renacimiento, sus primeras producciones de carácter profano, son imitaciones y traducciones, algunas tomándolas directamente del latín, como las representadas á instancia de Pomponio Leto, fundador de la Academia romana. La primera comedia en idioma vulgar se debe á Angel Policiano. La protección de los duques de Ferrara y la del mismo León X, favorecen el desarrollo de la literatura dramática, no desdeñándose los mismos Cardenales escribir para el teatro, entre otros el Cardenal Bibbiena; Maquiavelo, Trissino, Buccellai, Giraldi Cinthio, Aretino, cultivan la comedia, cuya originalidad estriva en lo licencioso de sus asuntos, generalizándose después las bufonerías, en las que juegan papel importante las típicas figuras clásicas en el teatro italiano, Arlequín, Polichinela y Pantalón. Después se cita á Miguel Angel Buonarroti (el joven), Juan R. Porta, Escipión, Errico y á últimos del pasado siglo, al más fecundo de todos, el célebre Carlos Goldini.

Schlegel en el *Curso de Literatura Dramática*, al tratar del teatro alemán, dice que en este país es muy moder-

no, aunque no es menos rico que el de los demás países; y cita del siglo xv á Rosempluet de Niremberg á Sachs y Ay-rer, cuyas obras son ligeras y se las pueden considerar como la infancia del arte. Ya entrado el siglo xviii, déjase sentir en Alemania la influencia italiana, francesa y española, brillando por sus esfuerzos en crear un teatro nacional Gobtsched, Holberg, Elías Schlegel, Lessing, Kruger, consiguiéndolo como hemos visto, Schiller y Gohthe.

Portugal que cooperó á la creaci6n de nuestro teatro, señalándose á Gil Vicente con igual influencia en Portugal y España, distínguese por querer aclimatar la comedia clásica, Sa de Miranda, y pasando por alto las obras de Jorge Ferreira, dej6se sentir por circunstancias histórico-políticas la influencia española llegando á representarse en Portugal por compañías de cómicos españoles muchas obras del repertorio de nuestros dramáticos más célebres; aceptando ó nó esta influencia, escriben comedias en castellano los poetas cómicos portugueses Joan de Mattos Fragoso, Jacinto Cordeiro, Antonio Enriquex Gomes y Manuel Freire de Andrade, y en portugués Pedro Salgado y Simón Machado. Las deletéreas doctrinas volterianas hicieron presa en Portugal y las tragedias de Voltaire fueron la delicia y la única literatura dramática que floreció durante los últimos años del siglo anterior, y casi puede decirse que gran parte de éste, pasando al romanticismo después de 1836, desde cuya época el drama romántico imitación de Víctor Hugo, es la única forma de la literatura dramática que se cultiva en Portugal.

Repetir será forzoso en lugar más adecuado, los nombres y las más famosas obras cómicas de nuestro riquísimo teatro español, como ligerísimo apunte, debe mencionarse aquí al padre de la comedia Lope de Rueda, Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto y Rojas, Moratín (hijo), y en nuestros días Bretón de los Herreros. Omitiendo multitud de otros muchos menos notables y también por ser autores contemporáneos cuyo campo queremos respetar. (m)



LECCION CUARENTA

EL DRAMA



DIJEN los filósofos que las dos terminaciones extremas de la sensibilidad son el placer y el dolor, dando á entender, hay entre las dos un estado intermedio, distante por igual de ambas determinaciones sensibles. En lo real de la vida, esos estados son sucesivos, no vive el hombre constantemente bajo la acción única de cualquiera de ellos, y el arte tomando de la naturaleza lo fundamental de sus creaciones, no puede presentarnos nunca lo que á la naturaleza repugne; los pueblos antiguos concibieron la acción humana bajo cada uno de los dos aspectos placer y dolor separadamente, no alcanzando á la armónica y sucesiva unión de lo real humano en el que se dá el dolor y el placer en una misma vida, consecuencia muchas veces, uno del otro, y al fin, trasunto fiel de la vida humana, mezcla siempre aun en las menos agitadas, del dolor y del placer, de las lágrimas y la risa.

Si como es preciso confesar, los pueblos antiguos y determinadamente el griego, son siempre modelos perfectísimos de cuanto alcanza el arte, fenómeno curioso es en

verdad, no pudieran contar en la poesía dramática el tipo acabado, perfecto y armónico que hoy llamamos drama, existiendo entre ellos y cultivando únicamente, la tragedia y la comedia, las dos determinaciones extremas de lo dramático.

Este hecho artístico, verdadero fenómeno, depende de múltiples causas propias unas del arte, y relacionadas otras con maneras de ser en lo social, que se refieren é influyen en la literatura.

La belleza concebida por los grandes trágicos griegos, era como hemos dicho, expresión de esa aspiración constante entre lo finito y lo infinito, y en esa lucha los afectos tiernos, la reflexión, la calma de las pasiones, no podía tener lugar, era menester acentuar la lucha, buscar grandes catástrofes, personajes de poder, elevación y jerarquía, y dar formas también elevadas á esas ideas, á esa manera de concebir artísticamente esa nobilísima aspiración, que los griegos no podían hacer plástica dentro del arte de distinto modo. Por otra parte, la idea pagana, el fatalismo, la organización de la familia, la de sus instituciones políticas y sociales, servían á maravilla para tales concepciones, encarnando lo cómico en la sátira primero, y después en personajes de baja estofa, viciosos, cobardes y licenciosos.

Pero, hay más, si el pueblo griego nos dá razón de ese fenómeno según y por las causas tan sumariamente expuestas, otras literaturas de la antigüedad presentan obras dramáticas que pueden considerarse como verdaderos dramas, que así pueden llamarse las composiciones de la India y de la China, que armónicamente nos presentan la acción de la vida humana, huyendo por igual, de los arranques grandiosos y sublimes de la tragedia griega, como de la bajeza grosería y procacidad de las comedias griegas y latinas.

No obstante lo dicho, el drama pertenece de lleno á las literaturas modernas, teniendo su principal desarrollo en la época conocida con el nombre de romanticismo, siendo quizá la única manifestación dramática que absorbe por completo la actividad de los poetas de nuestros tiempos, na-

cionales y extranjeros. Y es natural que así suceda en épocas de aproximación de clases, de instituciones niveladoras,preciados como estamos de ser en todo reflexivos, conocedores de la razón de las cosas, y aspirando por investigaciones de todo orden, á lo armónico y natural.

Si para el crítico, la razón de existencia del drama tiene y se fundamenta en esas razones, para el arte y el poeta, el drama es obra compleja que abarcando la vida bajo todos sus aspectos, nada le es indiferente para dar cumplida noticia de la belleza de la acción humana. Ideas, sentimientos, hechos, aspiraciones, maneras de ser, preocupaciones, problemas de todo orden, tienen su importancia y caben dentro del drama; por lo mismo que aproximándose á lo real humano, reproduce cuadros de la vida ordinaria, sin el aspecto exclusivo de lo cómico, antes bién, sirviéndose de este elemento para entonar el cuadro, animándole; siendo la nota festiva, recurso del que sin abusar, sabe el poeta aprovecharse para dar sabor de época, localidad, clase y situación de los personajes y del asunto. De esta amplia manera de considerar el drama, nace la dificultad de su composición. Aquí el poeta ha de estar dotado de un gran talento observador, y no han de faltarle conocimiento profundo del corazón humano, familiarizándose con la época y sociedad, cuyo cuadro presenta. No elude las dificultades con retratar vigorosos caracteres, grandes y vehementes pasiones y afectos, como en la tragedia; el autor dramático que esto hiciera en nuestros días, trataría de resucitar un romanticismo, tomada esta palabra en el mal sentido, que ya ha muerto, de él podría decirse lo que Horacio decía de lo inverosímil *Quocunque ostendis nihi sic incredulus odi*; porque, efectivamente, no consiste en eso el drama de nuestros días; como no se salvan tampoco los dramas, en que rasgos de ingénio, gracia y toques cómicos, seán su única bondad, para llegar á el aplauso unánime y duradero, es preciso que ese cuadro de la vida, comprenda á la vez lo externo y temporal, lo íntimo psicológico, retratando la vida en un tipo superior que abarque por igual el dualis-

mo humano bajo la relación de la existencia. Quien duda, entendido así el drama, se estrecha más el lazo de unión entre el arte y la naturaleza, desapareciendo lo convencional y artificioso de las obras dramáticas de los griegos y romanos, siendo así que la sociedad de nuestros tiempos no goza con la tragedia, porque el espíritu idealista que la dá vida, requiere un estado de ánimo muy distante de nuestra manera de ser.

Si investigáramos con detenimiento la historia del Teatro, no será difícil descubrir elementos verdaderamente dramáticos, gérmenes del drama moderno, en los misterios y moralidades de todos los países, verdaderos dramas religiosos, como en la monja alemana Horoswita y más determinadamente Shakespeare; en nuestro teatro, no obstante llaman sus autores comedias, á verdaderos dramas, según lo entendemos hoy; si bien la iniciativa partió para su desenvolvimiento de Francia, cuyas primeras obras se las denominó comedia sentimental, llevando á tal exageración ese sentimentalismo que la apellidaron los enemigos de esta clase de obras, comedia *llorona*, teniendo además, entre otros defectos, el ser narrativa y adolecer de prosaismo, hasta que el romanticismo de Schiller, Manzoni y Víctor Hugo, esparcieron por Europa el drama, llegando á constituir hoy, según dejamos dicho, la más importante y popular de las especies dramáticas, en todos los países.

La complejidad asignada al drama, dificulta su clasificación, por ser muchos los aspectos de la vida humana en su desenvolvimiento: apesar de esto, pudieran admitirse las clasificaciones de drama *psicológico*, *histórico*, *filosófico-social*, como puntos generales, sin que se agote la clasificación indicando otras denominaciones que en más ó en menos, caben dentro de la apuntada.

Los franceses, que sinó de derecho de hecho, han ejercido esta heguemonía literaria, denominan recientemente *alta-comedia* á una especie de dramas de carácter psicológico, cuyo asunto es retratar las altas clases con la pulcritud y finura propias de las mismas, sin que en lo de-

más, se diferencie del drama. La imitación de esta especie en nuestro teatro, ha causado muchos fracasos, sin lograr los que salieron triunfantes, aclimatarla entre los espectadores, no alcanzando mejor fortuna las traducciones y arreglos, que no han salido de cierto, coliseo madrileño.

Goza el autor del drama de amplísima libertad para la elección de asunto, suministrándole la innumerable variedad de los que la vida social, en relación con la privada le ofrecen á cada paso, un fenómeno psicológico característico, un hecho histórico ó un problema filosófico social; advirtiéndole que como no se trata en el drama de la aplicación directa de la enseñanza del caso psicológico, ni de la exposición del hecho histórico, ó de la discusión y planteamiento del problema, cual lo pueden hacer el filósofo, el historiador, el político ó el publicista, porque semejante manera de tratar los asuntos, repugna á la poesía dramática, para darlos cabida es menester el tino y habilidad suficientes entretejiéndolos en la acción, y como consecuencia, el plan del drama es mucho más vasto y complicado que en las demás especies dramáticas; admitiendo personajes de todas las clases y condiciones, mezclados, con personalidad propia, como hoy se hallan las clases sociales, cuya compenetración y roce es continuo y refleja sus influencias respectivas; valiéndose para hacer jugar papel importante en lo que se refiere á la unidad de lugar y tiempo, de esos prodigiosos medios que le suministran la civilización y los adelantos científicos y el arte escénico. La crítica menos tolerante con el autor del drama que son los poetas cómicos, no le tolera ningún género de infidelidades, exigiéndole un perfecto conocimiento de los hechos, instituciones, épocas y, en una palabra, de cuanto constituye los medios formales de la vida.

Los dramas, por la circunstancia de retratar cuadros de la vida, con esa exactitud y fidelidad en lo formal, tienen el inconveniente de encontrarse á veces la obra en abierta pugna con la manera de ser de la misma sociedad que an-

teriormente lo estimó como bueno, cuya efímera existencia tiene por fundamento la oportunidad, excepción hecha de los dramas históricos, que sobreviven en fuerza de la virtualidad real de los hechos, lo que no sucede con los dramas psicológicos y determinadamente con los filosófico-sociales; será siempre representable el Guillermo Tell, de Schiller, mientras que otras obras suyas de carácter psicológico, han pasado de moda y nadie las tolera. Puede elegir para el desarrollo del plan á su antojo dos, tres ó cuatro actos, y hoy, muy pocas veces, cinco, siendo la división más generalmente usada la de tres actos.

Se dice, que el estilo es el hombre, y parodiando este aforismo, podemos decir también, que el estilo del drama es el asunto, ó sea que el poeta debe poner particular esmero en adaptar las formas de la elocución á la situación y carácter de los personajes que tan varios y diversos en el drama, exigen un talento especial para dar tono propio á cada uno, sin que desdigan del carácter literario y artístico de la composición. Huyendo de la dificultad de una forma común para tanta variedad de situaciones y personajes, la prosa se empleó en los dramas con algún éxito, si bien es cierto que los dramas originales y los mejores en verdad, se han escrito en verso, empleando desde el romance octosílabo, hasta el verso suelto.

Dijimos que el drama se encontraba en China, clasificados por los historiadores de su literatura en dramas históricos, judiciales, morales y de carácter, entre otros citaremos la *Trasmigración de Yotchéon* por Yo-pe-chouen; la *Inocencia reconocida* por Wang-chong-wen; el Avaro, El hijo pródigo y el Libertino de Thsin-kien-fou.

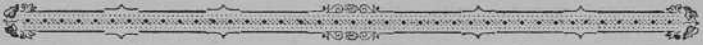
De la India citanse hasta cuarenta autores y del más notable Kalidaça ó Calidasa su drama pastoral *Sakonntala* en siete actos y *Málavika y Agnimitra*, en cinco.

Ya hemos dicho que el drama es propio de los tiempos modernos, correspondiendo la gloria de iniciarle á Lope de Vega y Shakespeare, y de elevarlo á la mayor altura y

perfección á Calderón, Schiller y Victor Hugo, con Manzoni en Italia, y otros ingleses y franceses á los que nos referimos en otro lugar.

De España, forzoso es convenir fluctuó mucho tiempo la inspiración castellana entre los moldes de la escuela clásica y el teatro nacional, ofreciéndonos después multitud de traducciones de los dramas franceses, hasta que Jovellanos, Martínez de la Rosa, Gil y Zárate, Duque de Rivas, Ventura de la Vega, García Gutiérrez, Rodríguez Rubí, Hartzembusch, Eguilaz y Ayala cultivan el drama, con otros que para bién de las letras españolas aún viven, por cuya razón no los citamos. (n)





LECCION CUARENTA Y UNA

COMPOSICIONES FRAGMENTARIAS DE LA POESÍA
DRAMÁTICA



UCHAS de las composiciones comprendidas bajo esta denominación, cuyo alcance ya dijimos cual és, tienen en la historia del teatro excepcional importancia; en el nuestro son testimonio perenne del origen primitivo del teatro y del carácter religioso que no perdió hasta hace muy poco así en España como en Inglaterra y Alemania, pues, ciertamente, aunque el *Auto Sacramental* sea exclusivo de nuestra literatura, es el heredero de los dramas de santos y de aquellos *autos ó misterios* con que comenzaron en todos los teatros de Europa las representaciones dramáticas.

El *sainete*, *entremés*, etc., etc., son testimonio patente del origen popular, grotesco y cómico del teatro, cuyo origen le buscaríamos entre las bacanales de los vendimiadores en Grecia, los *mimos* y *atelanas* en Roma, las bufonadas de los juglares, los juegos de escarnio, arlequín, polichinela, pantalón y el bobo, en las modernas literaturas, si todas no viven hoy con la lozanía y vigor de otros tiempos, algunas, como el *sainete*, elevado á la categoría de

obra cómica, vulgarmente llamada pieza dramática, tiene tal prestigio, que amenaza seriamente la existencia de las obras de mayor importancia de la poesía dramática.

El *Auto Sacramental*, es una composición dramática que tiene por objeto representar en forma alegórica un dogma, ó como dice un escritor, es una parábola en acción. La palabra *auto*, viene del nombre dado á las representaciones primitivas de los misterios ó pasajes de la vida de Jesucristo y de los santos, añadiéndola la de *sacramental*, por hacerse en honor y ser frecuente su uso, en la conmemoración de la fiesta del *Corpus*. Ya dijimos que es obra dramática de uso exclusivo de la literatura castellana, y aunque su origen, tomando sólo la denominación primera, quieren algunos que se deba á el portugués Gil Vicente, que así denominó sus piezas dramáticas de asunto religioso, como el *Auto da Faria*, es lo cierto que desde la institución de la fiesta del Sacramento por Urbano IV, se venían representando piezas alegóricas á esa festividad en nuestras principales catedrales, reguladas en 1565 y 1566 por el Concilio de Toledo y muy particularmente en 1568, que por aquella Iglesia se determina que "todos los años el día del Corpus-Christi se representen dos ó más *autos* sacados de la Sagrada Escritura;,, concediendo más tarde, se pudieran hacer iguales representaciones el día de la octava de dicha festividad. A partir desde esta fecha, todas las grandes ciudades procuraron solemnizar con fiestas de este género la festividad del Sacramento, verificándose en la corte con inusitada pompa y empleándose en componerlos las plumas de los más insignes dramaturgos. Abusos, según dicen, el jansenismo, las ideas revolucionarias después, y finalmente, la encarnizada guerra de los pseudo clasicistas, influyendo en los poderes públicos, determinaron la supresión de la representación de los Autos Sacramentales por Real Pragmática de 1765.

El asunto en los Autos Sacramentales, era de carácter religioso bajo forma parabólica, interviniendo personajes abstractos como la Fé, la Justicia, la Piedad, etc., y verda-

deros contraprotagonistas, que servían para la apoteosis de la Fé y las virtudes, confiando por lo general este papel á la sinagoga, Luzbel, el Mahometismo, la Muerte, etc. Cuando el talento y los conocimientos faltaban en el poeta, su fé le hacía admitir hechos mundanos que no encajaban bien dentro de la seriedad y pureza de la obra, pero siempre muy del gusto del pueblo que no repugnaba ni amenguaba en nada su fervor religioso y sus creencias, esta amalgama.

Precedía al espectáculo una loa ó prólogo, explicando la alegoría del Auto, y en los intermedios divertían al pueblo los bobos, los juegos de mojiganga, los enanos, gigantes y la tarasca.

Todos los poetas dramáticos del siglo xvii, salvo contadas excepciones, escribieron Autos Sacramentales, descollando entre todos Calderón, modelo inimitable en esta clase de composiciones.

Los que se precian de entender de etimologías, dicen que *Sainete* viene de *Sain*, que significa cosa escogida, delicada; aplicándolo á el teatro, significando porción escogida, delicada, gustosa, agradable de la representación, abundante en gracia y chistes. Sea esta su procedencia, ó de la frase latina *sagina dicende*, abundancia de gracias, es lo cierto que su carácter es la gracia, el chiste, la inocencia en la intención satírica que le informa. En Francia, el *Vaudeville*, y en otros países esas piezas cómicas, tienen su abolengo en las bufonerías y juegos del antiguo teatro, cuyo origen habría que buscarlo en el drama ó pieza cómica de los antiguos sátiros. En España, el sainete siguió la misma suerte que los dramas satíricos de los griegos, representándose después de la comedia ó drama, dejando agradable sensación y proporcionando solaz á los espectadores; así como el *entremés*, que á la letra significa entreplato ó intervalo de la comida, es una pieza cómica representada entre dos actos de una misma obra dramática, cómica ó trágica, ó entre dos obras distintas, llenando el espacio de los intermedios ó entreactos. Ambas piezas con-

vienen en el carácter jocoso, festivo, ligero, y, en resumen, cómico, sin que propósito ulterior, ni moral, ni artístico, les dé más alcance. El entremés ha desaparecido del teatro y el sainete continúa sin la significación de fin de fiesta ó divertimento final del espectáculo, pasando todas sus condiciones á las pequeñas piezas cómicas, típicas y características que en breves términos desarrollan una acción, des- envolviendo un carácter individual y colectivo, reuniendo las condiciones formales de gracia, facilidad, vis cómica, sin llegar á los límites de las piezas satíricas de los griegos.

Si la crítica les concede escasa importancia bajo el punto de vista artístico, hay que confesar que tanto en nuestra literatura, hoy más que nunca, en esta clase de obras dramáticas hay verdadero derroche de ingenio, dispendio que no tiene provecho en atención á la limitación característica, fundada en lo local y transitorio, y pocas veces elevándose á lo fundamental y permanente del arte, diferencia que existe marcadamente entre los sainetes, entremeses y vaudevilles, y la comedia, que abarcando mayor horizonte social, crea tipos que encarnan en lo humano, prescindiendo de las distintas condiciones de tiempo y de lugar, así por ejemplo el *Miles gloriosus*, de Plauto, es un tipo que con ligeras modificaciones es tan cómico hoy, como hace dos mil años, en tanto que las *Castañeras picadas*, ó *La casa de tócame Roque* de D. Ramón de la Cruz, encontrará muy pocos espectadores dentro de algún tiempo que saboreen la gracia y los chistes de que están llenas ambas obras y otras muchas de tan célebre autor; muy pocas ó ninguna pasarán á otras literaturas, y entre nosotros hoy, tienen cierto sabor arcáico que retrae á la mayoría del público y nose adapta al genio y gusto de los actores.

Cuanto digamos respecto á las dificultades que ofrece el sainete y el entremés, es aplicable á las obras dramáticas ó piezas, como hoy se dice, pequeñas comedias que no pasan de un acto, de gran uso merced al favor que las otorga el público, muy en armonía con el gusto dominante y las condiciones en que se cultiva el arte dramático.

Si literariamente la tragedia, la comedia y el drama tienen grandísima importancia, entendemos no es un despropósito afirmar que el sainete y la comedia en un acto, tienen dificultades mayores que aquellas, en razón á que la tragedia y el drama pueden prestarse al estudio, al trabajo del escritor, que suple con el arte la falta de su genio; la prueba es que existen tragedias y dramas que sin ser obras perfectas, la crítica las coloca entre las que el arte señala como modelos; por el contrario, la fuerza de ingenio, la viveza de imaginación, la gracia espontánea, la facilidad y soltura, el golpe de vista, la vis cómica, en una palabra, requiere talento especial, dotes nativas, que no suple el estudio, ni la docta posesión de los recursos artísticos, sin que esto sea decir, que el autor de sainetes está dispensado del estudio del arte y los modelos, ni mucho menos de las dotes exigidas á los actores dramáticos; lejos de eso, sus obras saldrán como Minerva de la cabeza de Júpiter, si á su ingenio, une la instrucción y laboriosidad que deben adornar al poeta. La pléyade de autores dramáticos es muy grande, la de los saineteros, como se los designa, es muy reducida, pudiendo asegurarse que el que logra fama es justa y bien adquirida.

Contrayendo á nuestro parnaso el citar autores de entremeses y sainetes, citaremos á Juan de la Encina, Lope de Rueda, Cervantes, muy superior en sus entremeses, verdaderos sainetes, á sus comedias y dramas; Quiñones de Benavente, Suárez de Deza, Lanini y Sagredo, Armestro de Castro, y sobre todos, D. Ramón de la Cruz; contemporáneos nuestros, pueden citarse algunos que ya con el carácter de piezas cómicas han compuesto muchos.

A título de curiosidad literaria vamos á ocuparnos de otras composiciones de carácter dramático, sin uso en los teatros modernos, la mayor parte usadas en el teatro español, bien en sus comienzos, bien despues hasta este siglo.

De las primeras son el auto, composición de cortas dimensiones siempre jocosa: como el Auto del Repelón, de Juan de la Encina. Otras son las denominadas *Farsas* y

Eglogas, composiciones de sencillísimo argumento, denominándose Farsas, por ser producto de la invención del poeta, y *Eglogas*, por intervenir en ellas pastores y personajes rústicos, muy á semejanza de las escogidas obras de Virgilio que las dió ese nombre. De ambas tenemos las primeras obras de los patriarcas de nuestro teatro Juan de la Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente. *Paso* y *Pasillo*, diferéncianse muy poco del Sainete, y son semejantes al Entremés; salvo la sencillez de la trama y su corta duración: como el mejor de los modelos, se puede citar el *Paso de las Aceitunas*, de Lope de Rueda. *Follas* se llamaron á una representación caprichosa, hija quizá, de la falta de repertorio de las compañías ambulantes, que obligadas por la necesidad, recitaban composiciones sueltas, trozos ó partes de diferentes obras; cuadrando muy bien á tal género de espectáculo el nombre de Folla, hoja, por ser hojas sueltas, sin hilación alguna, que en ocasiones la fuerza de invectiva de los comediantes de ingenio, llegarían á ser recuerdos vagos de varias cosas ó improvisaciones de su propia cosecha.

La Loa, ha llegado hasta nuestros días; es en su origen una composición destinada á servir de prólogo á otra composición, y así la vemos empleada por los autores dramáticos del siglo xvii y xviii, entre otros, por Calderón en sus Autos Sacramentales, y entonces, los personajes alegóricos toman la principal parte en la Loa, sirviendo esta composición como prólogo, antecedente ó explicación de otra obra dramática con la que tiene relación. No es en tal sentido como ha llegado hasta nosotros, sino en el de una obra independiente, completa, cuyo objeto es celebrar, conmemorar algún suceso fausto, lamentar un suceso triste, y entonces tiene vida propia é independiente. Asíase la Loa del aparato escénico y de la música, terminando casi siempre por una apoteosis. Pocos personajes intervienen, y éstos siempre son personificación de seres abstractos. Muy recientemente la *Loa* la hemos visto sustituir por lo que se llama *monólogo dramático*, auxiliado por la música y el

aparato escénico. De autores que hayan compuesto loas recientemente, recordaremos á D. Ventura de la Vega.

La *Jácara* y la *Tonadilla*, tanto tienen de obra dramática como de parte musical. Su origen nos lo dice Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido*, pintándonos á los cómicos entreteniéndolo á los espectadores con canciones picarescas, acompañadas de la guitarra, apellidadas Jácara y terminando las representaciones, con canciones coreadas, regocijadas y divertidas que llamaban Tonadillas

Si todas estas composiciones han desaparecido del teatro, es lo cierto que han tenido gran importancia en la historia del mismo, suministrando el dato inapreciable de que las representaciones han sido siempre una necesidad tan apremiante y tan del gusto de nuestro pueblo, que á falta de obras de mayor vuelo, ha satisfecho sus deseos con tan sencillas manifestaciones como las que dejamos enumeradas. (ñ)





LECCIÓN CUARENTA Y DOS

LA POESÍA DRAMÁTICA EN COMBINACIÓN CON LAS BELLAS ARTES



S el teatro la espléndida corte donde se reúnen para tributar homenaje á la reina de las bellas artes, todas sus hermanas, luciendo en él, mejor que en parte alguna, sus encantos, la celestial pléyade de las musas, amigas y compañeras de los Dioses, según el paganismo, y especial delicia siempre de los hombres. Brilla en el teatro con sin igual riqueza la poesía, acompañada de su predilecta hermana la música, uniendo á sus galas para realzarlas, el canto, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura. Fuera de la sublime majestad del templo, donde, por modo particular se aunan en consorcio íntimo las nueve hermanas, en el teatro, hoy como ayer, tienen todas las artes lugar adecuado para lucir, contribuyendo á ese fin del arte, dando satisfacción á la nobilísima aspiración de lo infinito.

Grecia dió muestras de comprenderlo así, cuando en sus magníficos teatros se unía á la magnificencia y lujo de sus edificios, la multitud de elementos con que contribuían á realzar la representación de sus soberbias trilogias. Es-

tos lugares destinados á la representación eran verdaderos templos, presididos por la estátua de un dios, y donde se rendía fervoroso culto á la belleza por aquel pueblo de gusto exquisito, impreso en todas sus manifestaciones. Desde los griegos, latente siempre ese estrecho maridaje entre todas las artes, no fué ya el teatro el único lugar de su exhibición, la magnificencia del culto católico arrebató ese privilegio al teatro, hasta que en el siglo xvi vuelve á verificarse ostensiblemente esa unión íntima entre la poesía y las demás artes de una manera acabada, en lo que se conoce con el nombre de drama lírico.

La representación lírica, debiera llamarse, drama musical, evitando la confusión que á primera vista aparece con la denominación de lírico, común á otra clase de composiciones literarias distintas como género de lo dramático, significando cuando se dice drama lírico, la asociación de la poesía dramática y la música, y no el predominio de lo subjetivo cual sucede en la poesía lírica. En realidad la representación lírica es muy antigua, los coros y la declamación en Grecia y Roma se acompañaban de la flauta y otros instrumentos; después los villancicos con que terminaban los autos, misterios y églogas, y por último, las jácaras y tonadillas, indican que existió siempre la admisión de la música en la representación. Habiendo desaparecido esas formas de asociación entre las dos bellas artes, considéranse hoy dos solas clases de representación lírica: la *ópera*, y otra peculiar de nuestro teatro, la *sarzueta*.

Dejando para otro lugar la historia é importancia de la *ópera*, veamos qué elementos artísticos la integran. Dos son los que la constituyen: la parte puramente literaria, de lleno dentro de la poesía dramática, apellidada *libreto*, y otra perteneciente al arte musical, denominada *partitura*.

No hay tratadista que al ocuparse del libreto, deje de lamentar la escasa importancia concedida á parte tan importante y principal del poema lírico-dramático, mirada con punible desdén hasta época muy reciente, en que volviendo por los fueros de la razón y la justicia, Wagner ins-

pirado poeta y compositor, quizá *poeta antes que músico*, como dice el Sr. Menéndez Pelayo, ha resucitado la buena doctrina ya sustentada por el P. Arteaga, y que hallamos con toda sencillez expuesta en nuestro Sánchez Barbero. Error insigne es el de aquellos que conceden á la poesía un papel secundario en la ópera, considerándola como el esqueleto de la obra, tocando á la música dar morvidez y colorido á lo que fría y descarnadamente expresa el libreto. Si así fuera, preciso era conceder un poder superior á la música sobre la poesía, lo que lejos de ser cierto, viene á ser precisamente lo contrario; la música vive por el poder del pensamiento, que es su espíritu, siendo la rica combinación de los sonidos, formas no más, de ese espíritu, que si no se expresa, como en la música sinfónica, necesita el recuerdo, la idea matriz que la dé existencia, digan lo que quieran Hanslich y Helmholtz, cuyas teorías en pró de la idea de expresión directa é independiente de la belleza en la música, ha sido contradicha por ellos mismos, y victoriosamente refutada por el citado Wagner, y muy recientemente por Boito, y algún compositor español.

El libreto no es, no puede ser, obra independiente de la inspiración musical; separar en absoluto ambas inspiraciones, es querer convertir la obra más grandiosa del arte en un trabajo mecánico, en el que no sabemos quien representaría el papel del jornalero, si el poeta ó el músico; valdría tanto, como dar participación en el cuadro al antiguo molador de los colores, ó al que en la moderna industria los fabrica; ó al desbastador de la piedra ó la madera, que la prepara para que el escultor la trabaje. Si el libreto ha de ser bueno preferible sería fuera obra de un mismo ingenio, y de no ser así, deben unirse, compenetrarse ambas inspiraciones, fundiéndose como en un crisol las diferentes aleaciones para producir un metal solo, que no acuse ostensiblemente las diferencias de los componentes.

Las condiciones literarias del libreto, las expuso brillantemente á principios del siglo actual, el preceptista salmantino Sánchez Barbero, y como en el tiempo transcurrido,

no obstante el prodigioso desarrollo de la ópera en nuestros días, sus prescripciones como leyes fundadas en la lógica y sólidos principios literarios, son aplicables á la actualidad, los hacemos nuestros, reproduciéndolos con ligerísimas alteraciones.

La elección y disposición del asunto, el orden y la progresión del drama, son la obra del poeta. La acción debe ser interesante, y dispuesta con sencillez. Como la rapidez es un carácter inseparable de la música, y una de las principales causas de sus prodigiosos efectos, el poema lírico caminará apresuradamente al desenlace: bosquejará los caracteres que después la música acentuará con los tonos y estilo convenientes.

Esta sencillez y rapidez que pide la música, son también condición del libreto. Nada se opone más al lenguaje musical que las largas tiradas de versos. El sentimiento y la pasión desdeñan la profusión de palabras, debiendo emplearse las más fuertes y concisas. Así que el estilo del poema lírico será enérgico, fácil, armonioso, gracioso y sin dejar de ser natural, prestándose á las inversiones que exigen la expresión, el calor y desorden de las pasiones. Las formas complicadas de la versificación, aquellas en que la palabra trasparente el pensamiento, como los conceptos sútiles, epigramáticos, y los giros afectados, dice el autor que seguimos, con frase gráfica, son la *crus del músico*. La unidad de acción no debe romperse: cada escena ofrecerá una situación, dando motivo al músico para un pensamiento musical. Y por último, el trabajo del libreto, debe ofrecer una série de situaciones interesantes, sacadas del fondo de la acción.

Las óperas admiten todos los matices del poema dramático, desde el trágico, melodramático, y la acción puramente dramática, hasta el carácter cómico y ridículo; sin embargo, dos son los únicos elementos dramáticos propios de la ópera, el sério que puede recorrer la escala desde lo trágico elevado y sublime, hasta lo puramente dramático, y el elemento cómico, ligero y festivo; por esto las óperas se

suelen clasificar en *ópera sacra*, de asunto puramente religioso; *séria*, de argumento elevado, muy semejante á la tragedia; *semi-séria* ó dramática, con toda la variedad de asuntos que admite el drama, y *bufo* ó cómica, cuyos argumentos tienen ese carácter.

Prescindiendo de la parte puramente técnica, que dice de lleno relación á el arte músico, la preceptiva en la parte musical, tiene también algo que advertir que toca por igual al poeta y al músico. La unión de ambas artes tiene un común lenguaje en la obra dramática-musical, y de aquí la necesidad de poner en armonía este lenguaje común con el pensamiento. Desde luego la palabra como el sonido, se han de conformar con la situación y condiciones del personaje que habla cantando, y si en estado normal expresa sus ideas, delibera, comunica órdenes, sostiene un diálogo, reflexiona ó medita, entonces el ritmo es sostenido, acompasado, más ó menos vivo, según la naturaleza de lo que se habla. A esta parte del poema musical se llama *recitado*, antes, acompañados de un solo instrumento, hoy combinados y variados con distintas armonías que separadamente lleva la orquesta. El *aria*, consiste en desenvolver una situación interesante. Debe reservarse para los grandes momentos, las situaciones sublimes, angustiosas: la dan vida la acción, el gesto y el movimiento. El tránsito del recitado al aria y de ésta al coro, produce buen efecto. Prodigar las arias, causa fastidio haciendo monótono, espectáculo tan grandioso é ideal. El *duo* ó *dueto*, es una especie de *aria dialogada*, cantada por dos personas animadas de una misma pasión ó de pasiones opuestas. Si el músico tiene la fortuna de unir sin confundir esos sentimientos, habrá hecho una obra de arte. El *terceto*, *cuarteto* y hasta el *quinteto* les conviene la misma idea, diferenciándose solo en la mayor animación que supone la intervención de tres, cuatro ó cinco personajes.

El *concertante* es momento sublime, en que se recapitula por la música una situación la más interesante y decisiva del drama lírico, generalmente se coloca al final del

acto para que despertando el interés, deje agradable impresión. Allí se confunden los acentos de dolor, indignación, etcétera, pero sin anular la personalidad que los produce, representando por igual la pasión individual y colectiva, los actores y el coro. Del concertante con justicia puede decirse es la obra del músico, á él corresponde prestar calor, animación y vigorosos tonos á la situación preparada por el poeta, que éste presenta en un momento, siendo menos intensa y duradera la impresión, encargándose el músico de darla todo el relieve posible para dejar honda huella en el ánimo de los espectadores.

El *coro* representa en la ópera la acción colectiva de las masas, interviniendo en aquellos actos de la vida pública ó privada en que su concurso es necesario; no se limita su acción como quería Sánchez Barbero, á quien hemos seguido anteriormente, á el papel de mero espectador que alguna vez dá muestras del dolor, admiración, alegría, etcétera; el coro es algo más, es la conciencia pública que anatematiza, los amigos que incitan ó disuaden, los vecinos ávidos de tomar parte en el suceso, y de este modo entendido el *coro*, tiene gran importancia en el poema lírico-dramático, contribuyendo á la acción. Quien haya visto la ópera, Los Hugonotes, y recuerde el coro de la conjura, verá cuán cierto es lo que decimos.

Otras denominaciones recibe también esa parte formal de unión entre la música y la poesía, como *canción*, *serenata*, *plegaria*, *cabatinas* y *rondó*. Las tres primeras caracterizadas por la situación del personaje. Las *cabatinas* son arias cortas sin la variación y vuelta que el tema tiene en las arias, y el *rondó* es una aria, cuyo asunto ó tema se repite al principio y al fin, se emplea por lo común en el final de los actos ó situaciones menos interesantes, en las bufas, y en la terminación de las obras.

No sería justo después de proclamar la unión íntima de la poesía y la música, omitir los nombres de ambos factores de la obra artística llamada ópera. De las más antiguas cítase la *Conversión de San Pablo*, representada en

Roma de 1440 á 1480, obra del célebre Francisco Baverini; el *Orfeo* de Angel Policiano, y *Orbecche*, de Giraldo Cinthio, puesta en música por Alfonso de la Viola. De los compositores de libretos, los más notables son Rinucini, Apóstolo Zenó, más tarde Metastasio, y en nuestros días Felix Romani, autor de los libretos de las mejores óperas de Bellini y Donicetti. Agustín Eugenio Scribe, autor de los de las óperas, La Muta, Roberto el Diabolo, Hugonotes y el Profeta; de los músicos, Donicetti, Bellini, Rossini, Meyerbeer, Thomas, no citando otros que aún viven, porque sus nombres son bien conocidos por la universal fama de que gozan, como Gounod, Verdi, Wagner y Boito.

De la ópera española apuntaremos algunas ideas en las ilustraciones, anticipando los nombres de Carnicer y Es-lava, como autores de música.

En todos los países de Europa existe una manifestación menos grandiosa que la ópera propiamente tal, con tendencias á lo serio y verdaderamente dramático, pero en la generalidad pertenecen á lo cómico que se conoce con el nombre respectivo de cada país, y hay por consiguiente, ópera francesa, alemana, inglesa y rusa; obras que pocas veces traspasan las fronteras de la nación que las produce. Solo España carece de ópera propia, pero en cambio tiene un género de espectáculo del que carecen los demás países, que llamamos *zarzuelas*.

Este nombre no tiene nada que ver con la cosa, se tomó de un sitio real así denominado, en cuyo palacio para recrear el ánimo despues de los placeres cinégeticos, el rey don Felipe IV, hizo representar varias obras, mitad recitadas y mitad cantadas; según se cree, tuvieron comienzo tales representaciones por los años 1626. Bajo el punto de vista literario es una manifestación singular del arte dramático en la que se asocian en parte la poesía y la música.

De esta idea nace la diferencia de nuestro espectáculo llamado zarzuela de la ópera, que mientras en esta la música y poesía no se separan en todo el poema, en aquella, la música tiene solo una parte más ó menos proporcionada y

por consiguiente los números de música corresponden á determinadas situaciones ya previstas. Quizá por esto el espectáculo, muy del gusto de los españoles, pierde mucho en interés artístico, calificándole de género híbrido.

Las condiciones del libreto aunque digan otra cosa, son bien distintas del de la ópera, si bien en algo es semejante. Las diferencias no estriban ni en la elección del asunto, ni en otros puntos comunes á todo poema dramático, tienen por fundamento la misma dificultad de la obra, tan grande cual lo es conducir una acción con distintos medios artísticos. A salvar esa dificultad aspiraron los autores más acreditados de zarzuelas, no lográndolo siempre, pero acertando muchas veces los que consagraron á la música los lances más solemnes y comprometidos de la acción, dejando lo demás á la parte literaria. El plan seguido por el autor de zarzuelas es muy distinto que el de un autor de libreto para ópera: en la zarzuela ha de desarrollar la acción como si toda ella hubiera de consagrarse á la declamación, eligiendo despues las situaciones más favorables para adaptarlas á la música. En todo lo demás cae de lleno la zarzuela dentro de las leyes generales del poema dramático, y en lo referente á la música, admite las mismas divisiones musicales de ária, romanza, serenata, duos y coros, como en la ópera.

Las zarzuelas admiten también todos los tonos de lo dramático llegando hasta el drama serio y la zarzuela bufa ó cómica.

Modelos pueden citarse de la letra á Camprodón, Otona, Eguilaz y Ayala.

De la música, después de los titánicos esfuerzos hechos para aclimatar la ópera en España, puede decirse que todos los compositores notables en lo que va de siglo, han compuesto zarzuelas, así que Carnicer, Hernando, Gaztambide, Oudrid, y otros que viven aún, que sin nombrarlos, se sabe á quiénes aludimos.

Los espectáculos dramáticos, fueron quizá, consecuencia de las manifestaciones plásticas de carácter representativo, tan antiguas como el hombre mismo, inherentes á lo

sensible de su naturaleza. Salta, corre, toma distintas posiciones, según es su alegría y los afectos que embargan su corazón. Estos actos espontáneos, convirtiéronse más tarde en reflejos, gustando el hombre ser actor y presenciar la habilidad, agilidad y fuerza de otros hombres consagrados por entero á tales ejercicios, constituyendo una manera representativa de carácter plástico.

Ocupa el primer lugar entre estas manifestaciones de la representación el baile dramático, tratado en todas las obras de retórica y preceptiva con la designación del *poema-baile*, antiguo, como todas las manifestaciones plásticas, de gran éxito entre los griegos y romanos y de un valor estético tal, que formaba parte del culto en los pueblos primitivos, diciendo el texto sagrado que *David tocó y danzó delante del Arca*. Con relación á la representación teatral, el baile dramático redúcese á una acción sencilla en la que los gestos, las actitudes y movimientos, dán á entender las situaciones tranquilas del ánimo, y la danza, la expresión de la pasión y de los violentos afectos. Muy cerca de estos tiempos en París y Londres se han puesto en escena bailes dramáticos de gran espectáculo, fiando á lo grandioso de las decoraciones y al aparato escénico, con más la habilidad de una bailarina, el éxito no siempre favorable, por ser espectáculo que se conforma mal con las tendencias é ideas de nuestra época.

Las *pantomimas*, son también antiquísimas, han sido los andadores de la poesía dramática, por ellas y merced á su influjo, los pueblos se fueron aficionando á las representaciones escénicas. Viven hoy, son muy del agrado de todas las clases, presentándose en los circos y plazas públicas por los clowns y titiriteros y en forma más sencilla por el ciego y lazarilló que debajo de la capa cruzada por las espaldas del viejo, dos fantoches, como ahora se dice, antes monigotes de palo, rudamente vestidos, tenían un diálogo grosero y procaz las más veces, si es que no degeneraba en licencioso. Su carácter es cómico, se han querido emplear

en los espectáculos públicos para ciertas solemnidades con distinto matiz, pero sin resultado.

Manifestación completa de lo representativo plástico, sin otro vínculo con lo dramático que la representación, son los *cuadros vivos*, que así se llaman la formación por hombres de verdaderos cuadros históricos ó puras ficciones. La habilidad en combinarlos, la agilidad de los que con gran rapidez cambian de postura para formar uno nuevo, es su único mérito. (o)



LECCION CUARENTA Y TRES

COMPOSICIONES LLAMADAS VULGARMENTE EN PROSA



A belleza, común á toda obra artística y literaria, se manifiesta bajo diferentes formas, todas relacionadas con lo bello, si bien esta relación, es más íntima á medida que el medio formal participa de igual manera, por propia virtualidad, de las condiciones de lo bello. Tal sucede á la literatura, que sirviéndose de la palabra, medio por sí bello en su esencia, añade condiciones de belleza á la que informa la creación artística, siendo más bella por su fondo y forma la obra literaria, cuando leyes especiales del sonido respecto á la armonía del lenguaje, con ley constante, son su medio formal de expresión. De estas, llamadas poéticas, ya nos hemos ocupado; tocándonos ahora hablar de obras bellas también, con medio de expresión bello en sí, por serlo la palabra, pero no sujeta á las leyes constantes del ritmo.

Comprendemos bajo esta denominación, las obras literarias escritas con sujeción á las leyes generales de la armonía y gramática especial de los respectivos idiomas, dividiéndolas en obras *didácticas*, *doctrinales*, *oratorias* y *complejas*, en las que incluimos la *novela* y el *periódico*.

Comenzamos esta parte de nuestra asignatura por una de las complejas, la novela, alterando el orden que pide la enumeración anterior, entre otras razones por ser la novela composición literaria objeto de controversia respecto á su clasificación, y después, atendiendo á que es género tan antiguo é importante, que bien merece esta preferencia, dejando el periódico, composición acreditada recientemente, para el lugar que le corresponde, dentro de la clasificación literaria.

La *novela*, cuya palabra en castellano no presta otra luz, rastreando el origen etimológico de *novus nova novum* cosa nueva, por ser cosa no prevista antes, desconocida, tiene mejor explicación atendiendo á su origen en francés *roman*, primeras narraciones en el lenguaje del vulgo, que éste, y no otro, es el primitivo de la novela, eminentemente popular, hija de la fantasía creadora de las masas, atentas siempre á satisfacer la ávida curiosidad de lo desconocido, no previsto, y sin objetividad inmediata.

Si consultamos á diversos autores, cada uno dará lugar distinto á la novela; quién la considera como obra poética; cuál, la comprende dentro de la epopeya; alguno la califica de obra dramática no destinada á la representación y, por último, autor español la clasifica de épico-dramática, diciendo que es dramática por su fondo, y épica por su forma; mar revuelto é intrincado laberinto, en el que, después de mucho discutir, ninguna luz se presta al más perfecto conocimiento de tal clase de obra. Preferible es, como lo hacemos nosotros, confesar su naturaleza compleja, tanto, que á no denominarla así, es obstáculo casi insuperable llamarla de otro, tantos son los elementos que la componen, como innumerables los aspectos de la vida en el orden del tiempo que ella retrata y á que se refiere.

Mayor dificultad que para su filiación literaria, entendemos existe si se trata de dar un concepto del valor y contenido de esta composición, con claridad y concisión. Como en este concepto va envuelta la idea que cada escritor se forma, dicho se está, distan tanto unos de otros, como

distaba la clasificación, y en tal aprieto, estudiando las más acreditadas, sin aceptar en absoluto ninguna, creemos cumple á nuestro propósito decir que la novela *es la narración de la belleza de la vida humana sin realidad histórica, bajo diferentes formas artístico-literarias.*

Narración de hechos es la epopeya que se ocupa también de la belleza objetiva, mas la palabra rítmica, la distingue y separa de la novela, tanto, que si la novela se escribe en verso pasa desde luego á afiliarse á una de las variedades de lo épico, como el canto épico y la leyenda. Pudiera confundirse también ese concepto de la novela con la historia á primera vista, pero la limitación de que esos hechos, esas acciones narradas, de la vida humana, carecen de realidad histórica, evita toda confusión. Decimos bajo diferentes formas, por adoptar la novela cuantas en lo literario sirven mejor al propósito del autor. La narración y la descripción ciertamente, no son sus formas únicas, se sirve del diálogo, de la forma epistolar, de las históricas: la crónica y las efemérides.

Radica en el alma, en nuestra naturaleza espiritual el origen de la novela, es necesidad de nuestra fantasía, pasto constante de nuestra imaginación, vida de lo sensible, que se agosta si nó dilata su ser por grandes espacios, que á manera de los paisajes accidentados para el viajero, pongan su alma en continúa actividad, trasportándose á mundos si nó mejores, distintos de los que le rodean; y el hombre más rudo, como el ilustrado y de buen entendimiento, se deleitan oyendo narraciones, hechos reales muy lejanos, que el que los refiere altera por la fuerza de su fantasía los que no recuerda, recreándose á su vez con la novedad de sus invenciones. Si por lo dicho se creyera que la novela satisface las necesidades de un pueblo primitivo supliendo á otros medios de cultura con las fábulas, narraciones y cuentos, adulterando la tradición, se equivocaría muy mucho; en esas primitivas civilizaciones, como hoy en las sociedades cultas, bajo formas más amplias y perfectas, esa necesidad subsiste: la dama encopetada, el diplomático, el

hombre de negocios, recrean sus ratos de ócio con esas lecturas, como el labriego en el hogar de la aldea, escucha estático y se conmueve con las consejas, narraciones y lecturas que el más anciano ó instruido le comunica; todos satisfacen esa sed insaciable de saber, de trasportarse á lo desconocido, de empapar su alma en otras alegrías ó tristezas, que no son las que contempla, descansando de las que sufre, en una palabra, es el espíritu prisionero en la hedionda carcel de la materia, que como el cautivo, si vé una pequeña luz en su calabozo, la desea tanto, que ya le parece ver todo el firmamento, contemplando cara á cara la espléndida luz del astro del día. Cumplen de este modo su misión en orden á este deseo del espíritu, lo mismo el novelista que da rienda suelta á el apetito creador, que los pueblos prestando su apoyo á esta gran manifestación literaria.

Históricamente, todas las literaturas presentan vestigios embrionarios de lo que después fué la novela: las formas legendarias de la historia, por la tradición, la fábula, los cuentos, son en todas, antecedentes de la novela, que por caso excepcional, no llega á su desarrollo ni en Egipto, la India, en Grecia y Roma, tal vez porque la historia adulterada y la libertad que otras manifestaciones artísticas gozaban, les apartó de este medio, ó ya también que las ideas groseras de lo material de unos, el positivismo de otros, les impidiera llegar á la novela bajo el punto de vista que en las modernas civilizaciones la encontramos. Lo cierto es, que la novela es el género que compite con el teatro en la Edad Media, como en la presente; alcanzando hoy una importancia tal, que en su campo mejor que en las obras serias, se discuten y dilucidan asuntos y problemas de la vida social y aun del orden técnico y científico.

Todos los autores, cuando llegan á precisar las condiciones internas de la novela, convienen en que deben conformarse con las asignadas y aplicables á la mayor parte de las obras literarias, que si bien es cierto, preciso es advertir algo sobre la acción, cuya unidad admite mayor amplitud que la del drama y la epopeya, y por consiguiente,

incidentes varios y alguna mayor difusión. Esta acción debe conformarse con los principios libremente establecidos por el poeta de manera que no resulte inverosímil ni monstruosa, quedando amplio espacio para elegirla con todos los tonos y variantes que le convenga, desde lo más trágico y elevado hasta lo más alegre y sencillo. El estilo lo marca la naturaleza del asunto, el carácter de los distintos personajes que cumpliendo con el de ser consecuentes, pueden ser muchos, sin otra cortapisa que la de no traspasar el número de los que embaracen la acción ó produzcan confusión. El pintarlos con su propio colorido y tonos salientes que los den vida, es fortuna lograda solo por los génius, y á muy pocos reservada la de crear tipos de esencialidad tan amplia que vivan eternamente; así puede decirse del Quijote, creación admirable de Cervantes, que vivirá tanto, según frase de un crítico, cuanto dure el idioma castellano.

La novela, respecto al plan, puede disponerse de muy distintas maneras y en muy diversas formas, según hemos dicho, teniendo en cuenta el novelista que el *interés* no se aviva con la profusión de incidentes, ni por buscar nuevos incentivos ajenos á el asunto, por el contrario, suelen amenaguarle los que tomándolos de muy lejos impacientan al lector, que como el niño desea llegar al desenlace, y mucho menos debe fiarse para sostenerle, en esas enojosas y prolijas descripciones, muy al uso en las novelas, haciendo alarde de minuciosidad y vagar de tiempo, porque generalmente muchos lectores suelen pasar por alto tan prolija labor. La riqueza de fantasía, el estudio, la atenta observación y la elección de un asunto que se domine, prestarán al novelista cuanto necesite para avivar el interés de la novela. La división de capítulos, y otras que se introducen, forman parte del plan, así como el alternar la forma enunciativa directa con la narración dialogada.

Las especies de novelas son tantas, cuantos son los aspectos de la vida humana que puede tomar por asunto. Hasta hace poco era más fácil una clasificación reducida á considerar la novela *pastoril*, *heróica*, y *de costumbres*, se-

gún su acción, tratara de la vida y hechos de los pastores, de acontecimientos y extraordinarias hazañas, ó las sencillas escenas de la vida doméstica, pero hoy se hace preciso añadir á éstas la *histórica*, de asunto, de época, fundada en hechos reales en el fondo, filosófica, psicológica, social, crítica, política, religiosa, científica, que como indican sus títulos son su asunto, materias referentes á la filosofía, ó una rama de ella, como la psicología, á la vida é instituciones sociales, el examen y defensa de un sistema, de una idea de gobierno, de la defensa ó ataque de una idea religiosa, y por último, de la difusión y propaganda de problemas científicos y técnicos. Tal variedad no agotada, hacen imposible la aplicación de reglas determinadas para cada clase, debiendo conformarse con lo general dentro de lo particular, tratado por cada una.

Parece inferirse de lo dicho, goza el novelista de amplísima libertad respecto á la elección de sus asuntos, y es muy cierto, aunque ha de tener en cuenta que, como en todo, la mayor suma de libertad exige á su vez mayor suma de deberes. Si es cierto que puede elegir á su antojo los asuntos, también lo es, que si no los elige en condiciones de adaptarse á la esencia de lo bello, revistiéndolos con cuanto pide tal manera de ser en lo literario, habrá llenado páginas, pero no habrá obtenido fama ni provecho; la novela como el teatro llama á muchos, sucediendo lo que el Evangelio dice de los hombres: *muchos son los llamados y pocos los escogidos*. De aquí, que como por el buen camino la jornada es larga y difícil, los que no se encuentran con fuerzas para seguirla, buscan atajos, caminos desusados, llenos de malezas, es decir, que eligen asuntos que distan *toto cælo* de lo literario, ocultando con el primor de la factura, la escasez de su genio productor.

Literariamente el novelista no puede ni debe elegir toda clase de asuntos, los unos por ser prosáicos, indignos de una obra literaria, los más por carecer de interés y animación, y otros, porque si el genio y la riqueza de imaginación los puede dotar de aparentes condiciones literarias, repugnan

á la naturaleza de lo bello. A muchos ocurrirá la duda de si tal libertad concedemos al novelista y por otra parte se la limitamos con lo anteriormente dicho, incurrimos en una contradicción, más palmaria si se tiene en cuenta que tomando la novela sus asuntos de la vida humana, todo lo que á ella corresponde, puede y debe ser materia dispuesta para el novelista. Los que así discurren, ponen sobre el tapete las sabidas y nunca agotadas cuestiones del realismo y la moralidad en la novela, íntimamente unidas en lo referente á los mismos temas, con otras manifestaciones artísticas y literarias; de manera que tratando el punto por lo que toca á la novela, habremos resuelto la duda.

Antes de entrar de lleno en la materia, bueno será advertir que dentro de nuestro concepto de la novela, no cabe el realismo histórico, por haber dicho ser la narración bella de la vida humana sin *realidad histórica*; de consiguiente, para nosotros todo lo sucedido en la vida real privada ó pública, no es materia de esta clase de obra literaria, porque de serlo ¿en qué se diferenciaría el novelista del historiador? ¿En la magnitud de los sucesos? ¿En el carácter privado de los hechos y de los personajes? Nó, ciertamente, la diferencia nace de exigirse al novelista la idealidad de lo real, y al historiador la exactitud y fidelidad de lo sucedido.

Abordando el problema, veamos qué entienden por *realismo* los que de él son partidarios: dicen que el novelista debe retratar la vida tal cual es, no alterando el original, fundándose el mérito de la copia, en la exactitud y viveza de colorido, de modo que para escribir novelas, buena vista para no perder los detalles más minuciosos, y talento descriptivo, basta; lo demás, lo dá por sí el mismo asunto, concretándose la misión de estos escritores á ser cronistas de cuanto ven, sea ó nó oportuno el consignarlo y referirlo. Tenemos la completa seguridad que la mayor parte de los escritores llamados *realistas* al uso, no aceptarían sin protesta el dictado de gacetilleros, que tal oficio desempeñan los que en sus obras nos dán puntual noticia de cuanto re-

pugnante, asqueroso y hediondo encuentran en la vida, sin más mérito que el de la exactitud en la pintura.

Deslindando los campos, hay que considerar á los escritores realistas y á los que admiten, aplauden y son partidarios del realismo, bajo esta relación: si sus obras narran lo real, y tanto gustan de esta realidad, como historiadores á los primeros, y como partidarios á los segundos, de una clase de historia bien enfadosa é insustancial por cierto, reducida á enterarse de las acciones más indiferentes é insignificantes; de no ser así, para el novelista lo real es el espacio imaginario sin limitación, ni individualidad, donde se mueve; punto de partida de lo racional cubierto con la púdica gasa de lo bello ideal, que no deja percibir su deformidad y crudeza. Aquí, como al tratar del realismo en el teatro, volvemos á repetir: nada hay más inverosímil que la realidad. No vale querer escudarse con esa belleza que irradia de sí el hombre, por ser lo bello en él de tal naturaleza que abarca á la totalidad de su sér, consistiendo lo feo y lo deforme en su acción limitada así física como moralmente. ¿Quién puede negar la belleza física del hombre? Nadie; ¿lo son sus miembros separados y deformes? ¿Lo es el espíritu ejerciendo su acción fuera del orden previsto, permaneciendo en la ignorancia, sin actividad, é insensible hasta el extremo, que nunca un ¡ay! de dolor ó de alegría, muestre el temple de su alma? Nó por cierto; pues si así es, todo lo real, lo sucedido cierto, no es, ni puede ser artístico y mucho menos literario, necesitándose un gusto pervertido y estragado para recrearse con tales obras. A pesar de lo dicho, existe y ha existido siempre un realismo sano, que consiste en narrar lo real como el anatómico estudia en el gabinete las partes del cuerpo humano reproducidas por el arte, sin que la fetidez de la llaga ofenda nuestro olfato, acudiendo solo á este medio cuando sea absolutamente necesario y casi siempre sin darle carácter serio y pretencioso; así entendido el realismo, es muy antiguo y no repugna á las más sanas doctrinas, no así al que hoy se propaga que por sus tendencias y como con-

secuencia lógica, trata de justificar ese realismo deletéreo, con el carácter de bondad que acompaña siempre á la obra bella.

Efectivamente; si todo lo real debe llevarse á la novela ¿por qué excluir ciertos asuntos á título de inmorales? La novela conténtase con reproducir lo que observa y ve en la vida real el novelista, no cuidándose de la bondad ó malicia de esos hechos, cumpliendo su misión con reproducirlos. Discurrir de este modo, es muy lógico en la escuela realista, por no ser más que una derivación natural de principios más radicales que niegan la existencia de una moral pública y privada que con tanto derecho como ellos, tienen á que se la respete y considere, los que apoyados en razones poderosísimas, la defienden. Artísticamente, la ausencia de un principio moral en toda obra literaria, implica la ausencia de lo bello y por deducción inmediata, donde no hay belleza no hay obra literaria. Harto comprenden la fuerza de este argumento contrarrestándola con la especiosa idea de vendernos esas obras realistas é inmorales, para sanificar los males de la sociedad, según dicen, como si en una ciudad apestada se emplearan como desinfectantes las inmundicias de los enfermos y los cadáveres de los epidemiados. Los que así discurren se proponen minar la tierra, cabar grandes profundidades para extraer preciosos palacios que cubran la superficie de flores y jardines; á qué emplear tan larga y penosa tarea, cuando ese oro, ese metal precioso, buscado con tanto afán, quizá á costa de muchas vidas, está en la superficie tan próximo á nosotros que no cuesta sacrificio ni trabajo cogerlo. Estos novelistas que quieren corregir la sociedad por tan extraño modo, se parecen mucho á los dichos mineros; los que obran con cordura toman de la naturaleza ya el fin moral en un asunto que directamente produce ese bien.

Si se creyera que tales afirmaciones eran gratuitas y proceden de un ánimo apocado é influido por un criterio cerrado á toda innovación y progreso, se equivocarían mucho, nuestras afirmaciones tienen por base la importancia é in-

flujo que ha ejercido la novela en las costumbres por su inmensa popularidad hoy más que nunca arraigada, patrimonio de todas las clases, edades, sexos y condiciones, campo para toda clase de asuntos y medio de seducir con las galas de la imaginación á los que solo se pagan de la forma. A donde no llega el libro serio, el deseo de saber, llega la novela avivando la curiosidad; ejemplo muy reciente le tenemos en nuestros dias con la nueva dirección dada á la novela por Julio Verne, Herman y Chatrián, seguida é imitada después por multitud de escritores, que han conseguido familiarizar ideas y conocimientos que nunca hubieran llegado á ciertos individuos bajo la aridez del problema científico, ó con la seriedad y precisión de la historia. Nadie ignora que la novela refleja la vida literaria de un país ejerciendo recíproca influencia en otras manifestaciones literarias y artísticas. Su influjo es tan grande cual nos lo muestra la historia con la inmortal obra de Cervantes y con las obras de Rouseau, Diderot y Goethe, que tan desastrosos efectos ejercieron en la sociedad, propagando mejor que el libro dogmático, con la novela, ideas tan trascendentales como la educación, los principios sociales y el instinto de la conservación.

Hace algún tiempo se preguntaba si era ó no conveniente la lectura de las novelas, en época en la que los males se reducían á la exaltación del espíritu en la juventud, dando excesivo desarrollo á la sensibilidad en perjuicio de las demás facultades, hoy la respuesta es la de contraponer las buenas á las malas, excitando á las almas sanas y á los buenos escritores para que no pierdan esa ocasión de prestar un inmenso servicio á la sociedad, que lo es grande, poder proponer como modelo de novelas las que con todas las condiciones literarias, opongán un dique á esos escritores que estampan en sus libros lo que no tolerarían se dijera en su casa, ocultando su cobardía en aquellas páginas que si se les obligara á recitarlas en la plaza pública, se morirían de vergüenza. Por otra parte confórmase muy mucho esta forma y género literario, con el espíritu de nuestra

época que no tolera lecturas serias y extensas, siendo vehículo de toda clase de doctrina.

El novelista, por lo mismo que tan amplio espacio ofrece á su imaginación el campo de la novela, parece á primera vista empresa fácil á la que muchos se creen llamados, cuando por el contrario, ha de estar dotado de cualidades tan especiales, que á no reunir el mayor número se debe la inmensa mayoría de los fracasos sufridos, después de tanta labor y tiempo empleados tan inútilmente.

El novelista ha de poseer como ninguno, el arte de la palabra, familiarizado con todos los giros y bellezas de la lengua, su mérito consiste en enriquecerla y no contribuir á su corrupción.

Lo bello debe ser en él condición nativa, no intento afanosamente procurado, embelleciendo los asuntos al tratarlos, despojándolos de su pequeñez y miseria. Talento singular, observador sobre todo, y tan flexible como el del poeta dramático, y aun más. Si pueden pasar desapercibidos ciertos detalles para el historiador, al novelista las más insignificantes circunstancias, son minas inagotables de riqueza literaria. Su genio se demostrará en las narraciones y descripciones como medios de dar plasticidad á el asunto, nunca como fin único. Su instrucción ha de abarcar el mayor número posible de conocimientos, siendo tan vasta y profunda cual sea preciso para tratar la materia de que se ocupa. Y, finalmente, la condición moral del novelista es para nosotros la indispensable, exigida sin ningún género de atenuación. Moralidad para tratar los asuntos, moralidad para elegir los medios, moralidad, en una palabra, positiva y negativa, ó sea que ni directa ni indirectamente su obra perjudique á los altos fines sociales y religiosos.

La novela en los pueblos orientales, reviste la forma de la fábula y de cuento, como puede observarse en el famoso libro de *Kalila y Dina*, los cuentos persas *Los mil y un días*, los árabes *Las mil y una noches*; solo China cuenta con verdaderas novelas históricas y de costumbres. Los pueblos griego y latino no cultivaron al par de otros gé-

neros la novela, aunque se dá el singular fenómeno de servirse de esta forma los principales filósofos para cubrir con velo mítico las verdades de sus sistemas, tales son Timeo, Pitágoras, Tedón y la Atlántida de Platón y la Ciropedia de Jenofonte. Más tarde los griegos durante el imperio de Oriente, revistieron bajo la forma de la novela, tradiciones religiosas y profanas, las vidas de los grandes hombres, según puede verse en el Cuadro de la vida humana, atribuido á Cebes, la Muerte del Peregrino, la vida de Pitágoras, tomando al fin un carácter erótico, las de Heliodoro los Amores de Téagenes y Clariquea, y de Longo, Dafnis y Cloe.

Los romanos fueron poco afectos á este género de literatura, encontrando alguna novela en la decadencia como son: El Asno de oro de Apuleyo, las fábulas Menipeas de Varrón, el Satiricón de Petronio y las Bodas de la Filología y de Mercurio, del Cartaginés Martinus Capella.

En la edad media, la novela se reduce á las falsas relaciones de los hechos del cristianismo, en los primeros pasos de su propagación, y á multitud de libros apócrifos, verdaderas narraciones ficticias, algunas escritas en griego, á las que hicimos referencia, contribuyendo las leyendas sobre Alejandro y Troya, á despertar en Occidente la afición á este género que encontró su más robusto apoyo en la famosa institución de la caballería, naciendo de sus tres cielos los libros de caballería tan generalizados en Europa desde el siglo XII en que comienzan con la crónica latina de Monmouth, hasta el siglo XVI.

Italia en el siglo XIV cuenta á Bocaccio, autor del *Decamerón*, y de Fiammeta; ya en la edad moderna propagaron la novela pastoril Tasso, y Sannazaro, especialmente este último con la titulada *La Arcadia*, distinguiéndose en las varias clases, entre otros muchos, Giraldi Cintio (1504-1573), Bandello (1480-1580), d' Porto, autor de Romeo y Julieta, Verri (1741-1816), Hugo Foscolo (1778-1827) y Manzoni, célebre poeta, autor de la novela *Promessi Sposi*.

Los franceses se atribuyen la gloria de ser los más

infatigables productores de novelas, suponiendo que á ellos se debe su gran desarrollo y desenvolvimiento desde la edad media hasta hoy. Posible será tengan razón; lo que sí puede concedérseles desde luego, es la fecundidad de sus novelistas, aunque pudiera disputárseles otras condiciones. Prescindiendo de las novelas y libros de caballería, de la novela del Zorro y la novela de la Rosa, hay que mencionar al famoso autor de Gargantúa y Pantagruel, Rabelais; á Margarita de Navarra, Mad. de Lafayete autora de la célebre novela de costumbres la Princesa de Cleves; Sorel, Scarrón Fenelón, Prevost, Lesage, Mad. Stael, Chateaubrian, Lamartine, con otros que citaremos en otro lugar.

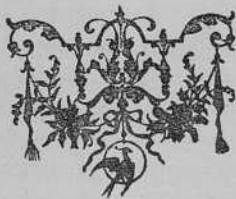
En Inglaterra en el siglo xiv Chaucer autor de los Cuentos de Cantorbery, Sidney, Defoe, cuya obra el Robinson Crusoe, está traducida á todos los idiomas, Richardsón, Goldsmith, Swift, Walter Scott, Dickens y el Cardenal Wissemán autor de la preciosa novela cristiana, *Fabiola*.

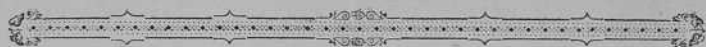
Alemania, tan abundante en tradiciones, la mayor parte anónimas, cuenta con pocos novelistas aún hoy, de los antiguos, pueden citarse: Lohestein, Wieland, Hoffman, Ritter, y sobre todos Goethe.

En Portugal, Bernardín Ribeyro y Jorge de Montemayor, autores de novelas pastoriles, y después Almeida Garret, Mendez Leal y Herculano.

Desde las obras mandadas traducir por D. Alfonso el *Sabio* de los libros orientales, la novela se ha cultivado en Castilla con mucha fortuna, figurando á la cabeza de los novelistas el infante D. Juan Manuel, hasta llegar á la *Celestina* de Fernando de Rojas, la más hermosa producción de este género, que no tiene rival sino en el *Quijote*, pueden llenarse de multitud de nombres y obras, las páginas de la historia de este género en España. En la imposibilidad de citarlos todos, dejando para otro lugar la individual cita de nombres y novelas contemporáneas, citaremos á Hurtado de Mendoza, á Mateo Alemán, Espinel, Quevedo, D^a María de Zayas, Salas Barbadillo, Velez de Guevara,

no teniendo necesidad de mencionar al autor de las novelas ejemplares, de Persiles y Sigismunda, porque Cervantes, creador de la inmortal obra, D. Quijote, es tan conocido en nuestra patria como el mismo idioma y nuestros propios nombres. (p)





LECCIÓN CUARENTA Y CUATRO

COMPOSICIONES DIDÁCTICAS.—LA HISTORIA



AJO el nombre de composiciones didácticas suelen comprenderse las que tienen por fin directo la enseñanza determinada, de cualquiera clase de conocimientos, entendiéndose así para no caer en el error de ciertas denominaciones de obras bellas, y bello-útiles en boga hasta ha muy poco, efecto de la consecuencia sacada por los positivistas, de que la poesía no es útil. La poesía como toda obra literaria, tiene una utilidad esencial, mediata y absoluta y otra inmediata, concreta é individual, por esto el título de didácticas se aplica en un sentido extricto á las que se proponen una enseñanza.

La historia y las obras sobre ciencias y artes, y en general, todo libro que se proponga instruir en materia relativa á los conocimientos humanos, se llama obra didáctica. Nosotros hemos querido hacer una distinción que juzgamos fundada, llamando composición *didáctica* á la historia, y *doctrinales* á las que desenvuelven una teoría, un sistema ó conocimiento determinado, ya en su forma más amplia, elevada y completa de investigación científica, bien en pro-

porciones reducidas, con el mero propósito de iniciar á los principiantes en los primeros elementos de una materia.

La *historia*, sin proponérselo, como todo lo que siendo medio formal implica una idea total y del espíritu, es una enseñanza constante en el ámplio, como en el más restrictivo sentido de la palabra, y como necesidad impuesta á nuestra naturaleza racional, la historia enseña sin limitación de materia, cuya provechosa enseñanza no es para una clase, un estado, una época ó un momento de la civilización, es para todos los hombres, sabios ó ignorantes, vive siempre, su necesidad sentida con más ó menos fuerza, fué de ayer, de hoy y lo será de mañana; y aun hay más, la historia en el ámplio sentido de referir lo mudable, lo que sucede, lo que cambia, abarcando lo mismo los hechos de la vida humana que el de sus manifestaciones de todo género, enseña de tal modo, que no puede decirse que el fondo esencial de esa enseñanza es una doctrina determinada, así por ejemplo, la historia universal, la general del mundo, la de un país, de una provincia, de una época, de la literatura, de la medicina, de la filosofía, de la pintura y de la música, es evidente se diferencian de un tratado de estrategia militar, de geografía, de sociología, metafísica, política, religión, del color de la luz, del sonido, del contrapunto, etcétera, etc., pero es evidente que ambas son enseñanzas de la que sacarán provecho en el primer caso, los hombres todos, los iniciados ó no en la filosofía, la literatura, medicina y música, sin que pueda decirse que tales obras les disponen para adquirir aquellos conocimientos, que muy bien pueden carecer de ellos, y con cuya lectura el iniciado como el completamente peregrino, gusta de su lectura si adquiere, si nó doctrina puramente técnica, al menos una enseñanza general que satisface al deseo insaciable de saber, propio de todos los hombres.

La historia se ha querido constituyera género aparte de las demás obras literarias, fundándose en su fondo y las formas que como expresión del pensamiento humano reviste; asimilándola ya á la poesía épica, ya á la dramática

y por el interés, fuerza del sentimiento, animación y vida que ella tiene, muy semejante á la poesía. No es esto solo, la historia por el papel que representa entre las manifestaciones de la inteligencia humana, tiene condiciones y caracteres que no pueden asimilarse á ninguna composición literaria; los hechos son ciertos; la invectiva creadora del historiador desaparece ante la realidad, pero en cambio cuánto talento no requiere, cuánta fuerza de imaginación y riqueza de fantasía para referir con colorido propio los sucesos, describir los lugares, retratar los personajes y cuánta suma de erudición y de estudio no precisa para que nada se escape que pueda ilustrar los hechos, depurar la verdad, sin perdonar actividad ni fatiga. La historia, por lo tanto, es un género especial, así considerada, pero si tenemos en cuenta que la historia bien ó mal expuesta literariamente, en su forma fragmentaria más insignificante como en la acabada, perfecta y más grandiosa, la historia universal es, *magistra vitæ*, según la llamó Cicerón, y que el historiador siendo poeta, deja de serlo ante la realidad, concretándose á reproducir con fidelidad lo conocido, sin que su talento obre de otro modo que como constructor mecánico de un edificio ya concebido de antemano, la historia entonces es obra didáctica, en el amplio y general sentido de la palabra, y el historiador ha de reunir condiciones y talentos especiales, que no se pueden hallar en los demás géneros literarios, y que de manera concreta y determinada, fija para esta clase de obra, la preceptiva literaria.

Para dar un concepto de la historia, tenemos que prescindir del criterio filosófico bajo el cual la damos una importancia suma entre los conocimientos humanos, y atender á lo que ella es en sí, y con relación á las condiciones literarias. Guía seguro será por esta vez la etimología, derivada de la palabra griega, ιστορία, que significa recuerdo inteligente, de la raíz ιστορία, testimonio á su vez, derivación de ἴδω, ἴδω, del verbo ὀίδα, ver, conocimiento por nosotros mismos. De donde podemos inferir que la historia: *es un*

conocimiento de los hechos ciertos, comprobados por la investigación inteligente, apoyada en sólidos testimonios, faltando para incluirla en la categoría de las obras literarias añadir: expuesto este conocimiento, con unidad y método en una forma literaria. La primera idea de la historia, comprende á toda clase de manifestaciones, desde las más sencillas y fragmentarias, hasta las más complicadas y extensas, por lo que al fondo se refiere, y la segunda, dice ya relación á la historia en su doble unión de fondo y forma, que entra de lleno en la literatura. Los anales, los apuntamientos sencillísimos de los hechos, las crónicas, hasta las inscripciones conmemorativas, quién duda pertenecen á la historia y cumplen la condición de ser exposición inteligente de los hechos referidos por el que los presenci6, 6 testimoniados por datos auténticos si no fué testigo presencial, no pudiendo con razón afirmar que tales manifestaciones sean una obra literaria, no obstante, que como narración se las exija las mismas condiciones que á la historia con mayores pretensiones, como por ejemplo, á la de Herodoto, Tito Livio, la del P. Mariana, y otras, ya dentro del dominio literario. Creemos, por lo tanto, razonado y exacto el concepto emitido de la historia.

Es obra humana la historia á cuya elaboración contribuyén los hombres de todos los siglos y de todos los países, correspondiendo á ese innato deseo de la humanidad, de aspirar á la inmortalidad, indicio vehemente de la naturaleza espiritual del hombre, tan sólidamente asentada con éste testimonio que la historia nos ofrece, mal que les pese á los que por malevolencia, más que por convencimiento, quieren sostener lo contrario. Nació el hombre, y si no tuvo medios formales, mejor dicho, materiales para perpetuar sus hechos, acudió para sus sentimientos é ideas á la poesía; para sus acciones y sucesos á una piedra, á un ara, á una inscripción, despues, á confundir por la tradición lo real con lo ficticio, hasta venir á consignarlos en monumentos, estátuas, pequeñas apuntaciones, anales, efemérides, biografías, crónicas generales y particulares, sumando á todos estos frag-

mentos de la historia, las séries cronológicas de los reyes, sus genealogías, las de sus héroes, etc., llegando por fin á la historia general. Nuestra patria ofrece testimonio de todas estas formas que preceden á la historia propiamente dicha, primero, simples conmemoraciones de los hechos, ligeros apuntes en los cartorales, tumbos y becerros de las iglesias y monasterios, luego los anales, más tarde las crónicas, hasta la historia general y parcial, que con tanta gloria para España emprende D. Alfonso X.

Dijimos que la historia en su sentido lato, comprende los hechos en el orden del tiempo, de la vida y actividad humanas, por lo tanto, abarca todas las manifestaciones de la vida, la clasificación de la historia así entendida, comprendería la de la humanidad y la de sus manifestaciones, y ante tamaña empresa concretarse la preceptiva en referir la clasificación histórica á lo que pertenece á los hechos que influyen en la vida social, dejando, por estar sus leyes implícitamente comprendidas en lo que á aquella se refiere, las individuales manifestaciones históricas de los ramos del saber, sin enumeración especial.

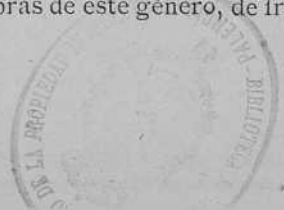
La historia humana, atendiendo á su contenido, es *sagrada*, si expone la vida humana con relación á las ideas divinas, *profana* si narra los hechos referentes al orden social y político. Con respecto al tiempo, se la considera dividida en tres grandes porciones llamadas *edades*, que son: antigua, media y moderna, añadiéndose la contemporánea, cuyos hechos, por ser inmediatos á la época en que se consignan, del historiador y los lectores, ó muy próximos de los que tomaron parte en los sucesos. Estas edades se subdividen, con relación á los diferentes pueblos ó regiones, en *ciclos*, *periodos* y *épocas*. Por la extensión, la historia se apellida, universal, general, particular, crónicas, anales, décadas, efemérides y biografías, admitiendo además la de las regiones ó pueblos, cuyos hechos narra, como de América, España, Arabes, de los Judíos, etc.

Prescindiendo de lo que corresponde al historiador y de los requisitos que ha de llenar la historia, vamos á ocupar-

nos de estos últimos, dividiéndolos en dos categorías: *verdad*, *exactitud* y *claridad*, condiciones comunes á toda narración histórica, desde la más elemental á la más elevada; y *concisión*, *dignidad* y *elegancia*, que son ya cualidades privativas de la historia con pretensiones literarias. Se notará que omitimos la unidad y el orden, recomendados por la inmensa mayoría de los preceptistas, lo hacemos con conocimiento de causa, creyendo que implícitamente están en las enumeradas, además de ser condiciones absolutas de toda obra que aspira al título de artística y literaria.

La verdad, es condición tan absoluta en la historia, que si ella realmente no existe, pasa á la categoría de leyenda, de obra poética. Los hechos han de ser ciertos, y si por acaso no fuera posible escribir sobre los que no llenan este requisito, al historiador toca desecharlos ó referirlos sin ese valor. Ha de reunir la narración histórica, por elemental y fragmentaria que sea, la exactitud en la verdad, pues no basta que un hecho sea verdadero si al exponerlo no le damos todo su valor y alcance, de tal modo, que no se añada ni quite lo que debe tener para conformarse con la realidad. Y, por último, es condición indispensable la claridad, luz que ilumina la verdad y despeja las sombras de lo inexacto, sin la que la confusión más espantosa, produciría el hecho más verdadero, referido con la mayor puntualidad.

Si toda narración histórica ha de reunir indispensablemente las anteriores condiciones, la avaloran en el aprecio literario, la *concisión*, que refiere los hechos con las palabras precisas, sin dañar á la claridad, despojándolos de todo lo supérfluo. Es condición hija de la lucidez del entendimiento, que sabe hallar fórmulas precisas para decir las cosas. Corresponde también á la historia, la *dignidad*, cualidad dependiente de su misma importancia, que no permite descender á detalles impropios, ni al empleo de pensamientos fútiles ni bajos; el historiador debe reprimir su carácter teniendo presente que escribe para la posteridad, ejerciendo un elevado magisterio. Olvidó esta condición, que pide la historia, Voltaire, llenando sus obras de este género, de fra-



ses burlescas, chanzonetas y groserías ajenas del todo á quien desde tan alto pretende dirigir la humanidad.

La elegancia, toca muy de cerca al valor literario de la historia, el procurarla ha de ser sin detrimento de la naturalidad, estimable cualidad que vale más que la frase atildada y limada, con que algunos quieren aparentar la natural elegancia que procede del talento y estudio del escritor, en unión de un no *se qué*, con que se distingue la manera de expresarse, no solo entre los literatos, sino también entre los hombres en la conversación familiar.

Aun con todas estas condiciones, la historia no adquiere perfección, si el historiador no sabe unir el método en la exposición de los sucesos, con esa solidaridad humana que acompaña al desarrollo de la vida, marcando en lo político, social y religioso, un vínculo tan íntimo que solo el historiador puede hacer palpable, que es lo que entendemos por unidad formal y sustancial en la historia, es decir, que el historiador no cumple respecto á la historia su misión, solo con referir puntualmente los hechos con claridad, concisión, exactitud, dignidad y elegancia, que son forma material de la historia sino añade lo que al espíritu yivificador que anima á los hechos corresponde, cumplirá el analista, pero ciertamente, los demás, deben animar esa descarnada descripción con algo que trasparente el alma de la humanidad, llamada solidaridad. Antes, muy antes de que Vico hechara los fundamentos de lo que hoy se llama la filosofía de la historia, Tucídides, Tito Livio y Salustio, supieron unir en lo formal, esa virtualidad del espíritu tan perfectamente expuesta en sus obras.

Para conseguir esto se requieren condiciones altísimas, pocas veces sumadas á otras, por los historiadores, facilitando el poder lograrlas, además del talento, gran erudición, mucha reflexión y meditación por lo cual el historiador, ha de tener la viveza de imaginación y riqueza de sentimiento del poeta, la profundidad de pensamiento del filósofo, y la fuerza y lógica del orador.

Muy pocas veces, y esto en manifestaciones históricas

determinadas, se verifica que el historiador sea testigo presencial de los sucesos; en la mayor parte de las obras el que escribe la historia ejerce el oficio del restaurador de monumentos y de cuadros, quiere volver su aspecto y colorido á lo que por razón del tiempo se halla deteriorado, incompleto, borroso y maltratado, para conseguirlo, fuerza es que acuda al examen é investigación de cuanto pueda con seguridad conducirle á obtener el fin que desea; estos medios son las fuentes históricas, llamadas así por brotar de ellas, como el agua pura y cristalina del manantial, los raudales que han de limpiar y fructificar las sendas enturbiadas por el trascurso del tiempo y lo oscuro y revuelto de la tradición, sacándolos del olvido. Estas fuentes son de dos clases, mediatas é inmediatas. Denominanse así á las primeras, por ser medios de que la historia se sirve para dar luz á los sucesos, y son: los monumentos, las instituciones políticas, sociales y religiosas, la literatura, la geografía, la cronología, la numismática, la paleografía y la indumentaria. Son inmediatas, las relaciones ya anteriormente escritas, los documentos que á los hechos se refieren, y el idioma. Para escribir la historia bastan estas últimas, mas no para evidenciar los sucesos, comprobarlos y estudiarlos penetrando su espíritu, pues si á esto se aspira, preciso será acudir á las fuentes mediatas que nos servirán para dar al cuadro su verdadero colorido y al monumento histórico, no solo sus líneas materiales, sino también su destino y fin.

La historia con tales elementos está sujeta á un plan; este plan consiste en el orden metódico de la materia, atendiendo al tiempo, los lugares y la importancia de los sucesos, en cuanto al contenido histórico, y en la distribución formal de la obra en las distintas partes que forman los ciclos, períodos, épocas, libros, capítulos, documentos y apéndices.

La preceptiva se ocupa con insistencia de lo que llama *arengas*, que no son otra cosa que los discursos puestos en boca de los personajes; trabajo literario de gran importancia. Si tal discurso no se pronunció por ser obra de labor

tan dificultosa que pide para tener valor, un colorido tal, que podamos decir de estos discursos, sino se pronunciaron debieron pronunciarse tal como los refiere el autor, dadas las circunstancias en que se coloca al personaje; el mérito consiste por lo tanto, en penetrar tan íntimamente la situación y condiciones de la acción, que sea fiel expresión de las circunstancias y del carácter del que pronuncia el discurso. Respecto á las verdaderamente pronunciadas exijese se reproduzcan con toda fidelidad.

Si la historia ha de tener valor por sí, no confiando el dibujo de las figuras que no existen en el cuadro, á la habilidad del literato, huelga cuanto se diga sobre las arengas que no se pronunciaron, quedando solo subsistente el consejo de reproducir con fidelidad los discursos, si son necesarios para la narración histórica. Hoy que la historia y el trabajo del historiador, revisten un carácter crítico, preciso es aconsejarle ponga todo su empeño en depurar los testimonios que acrediten las palabras pronunciadas en una ocasión solemne por un personaje importante, pues ahora, y desde que existen tantos medios de publicidad, la misión del historiador está reducida á la ímproba tarea de escoger entre distintas versiones, cuál fué la auténtica.

Los retratos de los personajes que figuran en la narración, como el carácter con que se dan á conocer los pueblos y las instituciones, tienen excepcional importancia, hoy, como antes, en la historia. Según la categoría de la obra, las especiales circunstancias de la misma y el objeto y fin que se propuso el historiador, así será oportuno el empleo de cada una de las maneras de retratar los personajes. Desde luego la simple prosopografía, atendiendo á lo formal de un individuo, no es medio aconsejado al historiador, que tiene misión más alta que la de retratar solo las condiciones exteriores, dando á conocer el carácter, conjunto de condiciones aunadas de lo espiritual, lo adquirido por los hábitos y la educación, que son de valor mucho mayor que la proporción en el cuerpo y en el color de la tez. Aun retratando

los personajes bajo esa síntesis anímico-corporal, cabe hacerlo de distintos modos, no describiendo minuciosamente esas condiciones con toda escrupulosidad, siendo mejor darlas á conocer por un rasgo, una frase feliz, una determinación en casos difíciles, ó desenvolviéndolas sucesivamente en el curso de la narración. De todos estos medios, que el historiador puede emplear para dar á conocer los personajes é instituciones que figuran en la historia, el preferible es el que nos lo pinta con un rasgo feliz, acentuando las condiciones más salientes que determinan el carácter, á la manera que el pintor traza con pocas líneas una figura, tan valientemente, que se distingue de las demás, por la energía de los toques y por lo vigoroso de su entonación. Esto ofrece en verdad, el gravísimo inconveniente de exigir en el historiador dotes muy superiores, pero es consecuencia de la importancia de la obra, que por su objeto y fin se distingue de todas, y no ha de acometerla, el que no se considere con las debidas fuerzas.

La complejidad de asuntos que forman la historia, hace imposible marcar un estilo sencillo, elevado, etc., como quieren algunos preceptistas, aun fijándolo así, para ciertas especies del género histórico; apesar de esto, siendo como es la forma general la narrativa, entrando como por incidencia la descripción, casi nos atrevemos á indicar que existe un estilo propio en la historia, muy en relación con el carácter de los hechos y del historiador: sentencioso, cortado, unas veces, flúido, magestuoso y elevado en ocasiones; así como el lenguaje ha de ser siempre digno, perfecto en cuanto á las leyes generales de la elocución y elegante cual lo pide obra de tamaña importancia. Lea el que quiera comprender con toda claridad lo que decimos, á los historiadores griegos, latinos, y á los castellanos del siglo xvii, y verá cómo su estilo y lenguaje, están muy en relación con las tendencias de la obra y la manera de ser del escritor.

Si tan exigentes somos con la narración histórica, es porque tenemos un alto concepto de esta obra, bajo todos puntos de vista y porque consideramos al historiador ejer-

ciendo de magistrado supremo, en ese supremo tribunal de la historia, llamado á pronunciar fallo sobre la humanidad. A quien se le considera investido de tan alta magistratura, preciso es tenga dotes naturales y méritos adquiridos para ostentarla con justo título. Estas dotes pueden reducirse á las intelectuales y á las morales, formuladas por algunos preceptistas en estos términos: ciencia, libertad é imparcialidad; síntesis de todas las que vamos á exponer con alguna mayor minuciosidad, en gracia al gran desenvolvimiento adquirido hoy por los estudios históricos y las diversas tendencias que los mismos revisten.

Entre las cualidades intelectuales está en primer término la más subjetiva, formulada por el Sr. Milá en estos términos: "Talento especial del género, como son la disposición para examinar y coordinar los hechos, la sagacidad política, la observación de los caracteres, á que debe unirse cierto grado de imaginación.," Sin esta especie de vocación y *un paciente amor al trabajo*, como añade el mismo autor, vano es empeñarse en seguir un camino para el que se carece de fuerzas. Debe reunir una instrucción vastísima de las ciencias llamadas auxiliares de la historia, la geografía y la cronología, y de todas aquellas señaladas ya como fuentes de la misma. La ignorancia de todos estos medios, pueden hacer ineficaces los buenos talentos y aptitud del historiador. Hoy que la historia reviste un carácter crítico, debe el historiador estar familiarizado con la filosofía y las ciencias sociales y políticas, si ha de corresponder á las exigencias impuestas á estos estudios.

La libertad é imparcialidad, no son medios aislados, están en relación con la *moralidad*, condición precisa al historiador, cual ninguna. Si como se quiere por algunos cohonestar la falta de libertad con la verdad, esto fuera posible, habría que recordar el ejemplo de la *regla*, citado por Polibio, cuyo instrumento largo ó corto, recibe este nombre siempre que las dos líneas rectas que la forman sean perfectas, no llamándose así, cuando no lo son; de igual modo la historia, deja de serlo y se llamará cualquier

otra cosa, en el instante que se aparte un solo punto de la verdad.

Dueño es el historiador de no ejercer este ministerio si no halla ocasión propicia para ello, y si apesar de éste inconveniente acomete tal empresa, ha de hacer alarde de su rectitud moral á costa de cualquier sacrificio.

La imparcialidad pide serenidad de juicio, desposeyéndose el historiador de todo aquello que directa ó indirectamente ofuscara su razón, impidiéndole el libre ejercicio del sentimiento y juicio de lo bueno, aunque no tenga intención, contribuyendo á tal defecto, las ideas impuestas, la simpatía, el dejarse deslumbrar por ciertas apariencias, y hasta por buena fé, dejándose guiar por los impulsos del corazón. Y no decimos nada de los que con ideas preconcebidas escriben la historia, porque su falta de imparcialidad, los excluye del número de los historiadores, por ser sus obras de propaganda ó difamación, verdaderos libelos, donde á ciencia cierta se sabe no hay otra cosa que la moneda falsa de la historia.

Nunca se recomendará lo bastante la condición moral del historiador, hoy más que nunca necesaria, desde que la historia reviste en nuestros días cierto carácter subjetivo, que despoja á la narración histórica de aquella anónima sencillez que dejaba al lector el trabajo de deducir las consecuencias, en particular desde 1725, en cuya fecha publicó Vico su *Ciencia nueva*, echando los fundamentos de lo que hoy se conoce con el dictado de *Filosofía de la historia*, nuevo aspecto de los estudios históricos, que tiene mucho de convencional y por consiguiente de falso, según puede observarse de las obras de Ernesto Weber, y sobre todo, en la idea sobre la Filosofía de la historia de Herder, cuyos autores desarrollan un sistema didáctico de los acontecimientos humanos, con arreglo á ideas preconcebidas, hijas de dogmatismo de escuela ó de propósitos interesados. Esto de la filosofía de la historia es muy peligroso y expuesto á miles de controversias, que nunca llevan luz á los sucesos. Muy diferente es lo que apellidamos nosotros historia

filosófica ya muy antigua, forma la más digna y elevada, que consiste en ilustrar con atinadas reflexiones los acontecimientos, aspirando al sano propósito de hacer más palpable la provechosa lección que de ellos se desprende, según puede verse en la Ciudad de Dios, de San Agustín, y en el Discurso sobre la Historia universal, de Bossuet.

Como todos los géneros prosáicos, el origen de la historia se pierde en la poesía, la primera forma de la historia es la epopeya, y en la India, como en la China, en Persia y en el pueblo Hebreo, para buscar modelos de este género hay que acudir á sus grandes epopeyas, á los libros litúrgicos y religiosos, donde se consignan los más culminantes hechos y la enumeración de sus numerosas dinastías. En Grecia es donde la historia se emancipa de la poesía, constituyendo un monumento literario independiente; su primer historiador Herodoto, llamado *padre de la historia*, escribió *historias*, constan de nueve libros, dándoles á cada uno los antiguos nombres de las nueve musas. Comprenden todo el mundo entonces conocido, y su principal objeto es la lucha de Grecia contra el Asia. Sigue á éste Tucídides autor de la *Historia de la guerra de los Peloponenses y de los Atenenses*, calificada como uno de los más bellos monumentos que nos ha legado la antigüedad. Otro de los historiadores griegos es Xenofonte ó Jenofonte, autor de la *Anabasis*, crónica de la expedición de Ciro el *Joven* y de la famosa retirada de los diez mil griegos que fueron en su auxilio; y de *Los helenos* en siete libros, que es continuación de la historia escrita por Tucídides, comprendiendo unos cuarenta años. La *Ciropedia*, el *Elogio de Agesilao*, *Gobierno de Esparta*, *Gobierno de Atenas*, tienen importancia histórica aunque no entran de lleno en este género. Polibio autor de una *Historia general*, es uno de los más ilustres historiadores, bajo el punto de vista del contenido histórico. Dionisio de Halicarnaso cuya obra *Historia anti-gua*, tiene mucho de retórica y artificial, lo mismo que los restos hoy conocidos de la *Biblioteca histórica* de Diodoro de Sicilia. Cerrando el brillante cuadro de los historiadores

griegos, Plutarco, que en sus vidas paralelas, contiene biografías y datos de gran precio, y el hebreo Josefo autor de las Antigüedades Judáicas.

Las tablas fijadas en la casa de los cónsules y pontífices, fueron en Roma los primeros pasos de la historia. Cítanse después obras de Catón, el *Censor*, de Pisón y otros que nos son desconocidas, hasta César, que historió sus campañas en las galias y de la guerra civil, con el título de Comentaríos. Salustio, autor de la Guerra Catilinaria y de la Guerra Iugurtina, y Tito Livio, con Cornelio Nepote y Trogo Pompeyo, son los principales historiadores romanos de la época pagana. Añadiendo después en la era cristiana, Floro, Veleyo Patérculo, Valerio Máximo, Quinto Curcio, Justino y Sutenio.

Entre los cristianos, San Agustín, Paulo Osorio, y ya en la edad media, Idacio, San Juan de Biclara, San Isidoro, San Gregorio de Tours, con multitud de Agiógrafo.

Formadas las lenguas vulgares, todavía continuó el latín siendo la lengua predilecta de los historiadores.

En Francia figuran como historiadores De Thou, Du Bellay, Mezeray, Vertot, Saint-Simón, Voltaire, Anquetil, Thierry, Guizot, Michaud, Michelet, Quinet, Henri Martín, Thiers y Mignet.

En Italia Maquiavelo, Guicciardini, Paolo Sarpi Pallavicini, Dávila, Bentivoglio, Muratori, Vico, Botta, Amaci, en nuestros días, César Cantú.

En Inglaterra, Ralecigh, Hume, Gibbón, Roberstón, Goldsmidt, Hallán, May, Turner, Grote y Macaulay.

En los Estados-Unidos, Washintón Irving, Prescott, Motley y Brancroft.

En Bélgica, Laurent; en Holanda, Grocio y Voss; en Alemania, Sleidan, el Suizo Tschudi, Berlinchingen, Tunmayer, Alberto Durero, Messer, Schmidt Müller, Herder, Spittler, Eichorn, Niebur, Rancke, Momsem, Curcius, Duncker, Gervinus.

En Portugal, Herculano, Barros y Souza.

España, además de los escritores que escribieron en la-

tín como San Isidoro y el ignorado autor de los anales Toledanos, tenemos á el Arzobispo D. Rodrigo, á D. Lucas de Tuy, Alfonso X, D Jaime de Aragón, Sánchez de Tobar, López de Ayala, Pérez de Guzmán, Pérez del Pulgar, Hurtado de Mendoza, Mariana, Zurita, Sigüenza, Moncada, Solís, Melo, Flórez, Mardeu, P. Palma, Muñoz, Toreno, Quintana, Lafuente y Cavanilles. (q)



LECCION CUARENTA Y CINCO

OBRAS DOCTRINALES



A mejor demostración de la importancia de la literatura, es la que ofrecen las obras llamadas doctrinales, cuyo fondo lo es siempre asuntos de ciencia, arte é industria, bajo el aspecto puramente técnico, y sin embargo, aspiran á revestir los áridos y descarnados principios de la más elevada teoría, como del arte mecánico más humilde, con las leyes generales de las obras literarias y con formas elegantes y cultas, hijas del conocimiento del idioma y de sus galas y riquezas, medios todos propios de la obra literaria. Obsérvese cuál es la tendencia de la crítica hoy, y cuál fué el aplauso otorgado antes á los tratados de filosofía, matemáticas, manuales de diferentes artes mecánicas, y se verá, recibe aquella, y otorgaron éste, á las que sin disminuir el valor técnico de su materia, se aproximaban más á lo literario.

Claro es que las obras doctrinales ó científicas, y en general, las que se ocupan de una materia técnica, no entran en el dominio de la literatura por lo que hace á su asunto, ni al método, verdad y vigor científico de la obra, sino en cuanto á los medios formales, que revisten la verdad

de cierta belleza, avivando la que por sí tiene la misma verdad, expuesta en concreto por la teoría ó el sistema, ó simplemente por la observación y experiencia. Si antes debía exigirse al teólogo, al filósofo, al hombre de ciencia, un lenguaje culto, animado y vivo, que hiciera más fácil la adquisición de las verdades que exponía, hoy es de todo punto necesario decir algo sobre éstas obras, tan generalizadas, hasta existir tratados de oficios y artes los más ínfimos, cuyos autores, al pretender publicar sus obras, deben tener en cuenta se les pide la verdad, método y demás circunstancias propias de la materia, y como consecuencia, de la publicidad, claridad y formas del lenguaje, que las separen de lo grosero y vulgar.

Todas las obras doctrinales ó científicas, pueden reducirse á dos categorías: unas que tienen por objeto la investigación y adquisición de las más altas verdades y de los problemas más áridos, y otras, destinadas á transmitir en forma adecuada el resultado de los estudios hechos sobre una materia, iniciando á los que, ávidos de saber, quieren instruirse en una clase de conocimientos. A las primeras, se ha convenido en llamarlas obras *magistrales*, y á las segundas *elementales*. Por la idea dada de cada una, se vé que ni por el fondo, ni por lo que dice relación á la literatura, sus leyes son en todo semejantes. Permiten las magistrales, amplia libertad sobre su extensión, cuya amplitud puede ser indeterminada, por depender de las proporciones y alcance dados á la materia; los términos técnicos, las fórmulas, etc., pueden constituir gran parte de la obra, sin que se ofenda á la claridad, porque á los profanos les resulte oscura ó les cueste gran trabajo penetrar el pensamiento. La única regla que el autor no debe olvidar, que abarca á todo el método de investigación y exposición, es que proceda de lo conocido á lo desconocido; y respecto á las formas literarias, procure encarnar en el lenguaje la fuerza del raciocinio, evitando el sacrificar á la verdad científica las leyes del idioma, llenando su obra de solecismos y barbarismos. La diferencia que existe entre un hombre sabio y

el sabio-literato, nos la ofrece Aristóteles y Platón, en todos sus tratados, Cicerón y Plinio en sus obras, San Agustín, Santo Tomás, Newton, Humbolt, en las diferentes materias que trataron, con otros muchos de nuestros teólogos, filósofos y tratadistas del siglo xv y xvi, que en castellano y en latín, supieron unir la profundidad de la doctrina, con las galas del lenguaje.

Es tolerante la crítica y debe serlo, con las obras elementales; el fin á que aspiran, iniciando á los que desconocen una materia en sus principios, es ya de suyo dificultad no pequeña, sin añadirla la de formar síntesis que suponen un estudio detenido, en unión de inteligencia habituada para construir las. La verdad en la doctrina, el método más adecuado á la clase de conocimientos, forman lo interno de esta clase de obras, y en lo formal, la de no sacrificar al deseo de parecer original, la claridad, no empleando tecnicismos sin su correspondiente explicación, procurando un lenguaje claro y sencillo, sin que toque en desaliño ó tosquedad. En esta clase de obras gana mucho el autor, si une á el estudio concienzudo de la materia, un talento claro, y cierta viveza de imaginación para simplificar, ilustrar con ejemplos, y llenar de símiles la materia, despojándola de cierta aridez de que están revestidos todos los conocimientos en sus principios.

Interminable sería la lista de los modelos de estas clases de obras doctrinales de la literatura universal; baste saber, figuran en ella filósofos, médicos, matemáticos, naturalistas y cuantos hombres ilustres de todos tiempos, han marcado grandes y gigantescos pasos dados por la humanidad en la áspera y difícil senda del progreso, bien entendido. Los nombres de Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca, Plinio, Quintiliano, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, San Bernardo, Santo Tomás, Descartes, Cousin, Montesquieu, Buffón, Newton, Lavoisier, Humboldt y el P. Sechi, entre mil que dejamos sin mencionar, han figurado como génius científicos, ceñida su cabeza con el láuro de buenos escritores, y no decimos nada

de España, que sin contar los teólogos, filósofos, médicos, autores de matemáticas y gramáticos que escribieron en latín, tenemos á los dos Luises, Granada y León, cuyas obras el Símbolo de la Fé, Los Nombres de Cristo y la Perfecta Casada, serán siempre modelos admirables de profundidad, de doctrina y buen decir.

Por contracción, la palabra *duos-logos*, se usa en castellano, *didlogos*, ó lo que es lo mismo, conversación entre dos, tratando de una materia determinada. Es una forma literaria tan amplia y general, que desde la conversación vulgar hasta la más elevada creación artístico-literaria, la empleamos siempre que deseamos comunicar animación y vida, tintes individuales y de contraste, forma, en fin, tan amplia, que según dejamos indicado, sírvese de ella el hombre para comunicarse con sus semejantes en los usos ordinarios de la vida, y para revestir con cierta realidad las ideas, los pensamientos más abstractos, sirviéndole de fácil medio para desenvolverlos.

Nace de aquí una distinción que importa no olvidar: si consideramos al diálogo como forma literaria, plégase á toda clase de obras y no es didáctico, porque se usa lo mismo en la comedia que en otras obras de carácter exclusivamente poético; pero, si además de ser forma, se relaciona con un fin didáctico, entonces recibe propiamente el nombre de diálogo, y sus leyes fúndanse en lo relativo al fondo con las que corresponden á las obras doctrinales; más claro, cabe respecto al diálogo, la misma distinción que al tratar del soneto y romance hacen los retóricos, hablando por separado de su forma métrica y de los asuntos que pueden caracterizar estas formas.

Marmontel, indica las muchas dificultades que el diálogo tiene empleado en las obras doctrinales, pero es evidente que bien manejada esta forma literaria, aviva el interés y presta gran facilidad para comunicar ideas y opiniones, propagando una doctrina científica ó literaria.

Al elegir el diálogo el escritor, debe procurar encarnar en tipos distintos las teorías que han de entrar en la

discusión, diferenciando los caracteres de tal modo, que resulte animación en las discusiones, juego de ideas que se adapten á la naturaleza del asunto. Para formar juicio exacto de lo que es esta clase de obra literaria, estúdiense los admirables diálogos de Platón, los de Cicerón, Fontanelle, los famosísimos de Fenelón, los de nuestros escritores Fernan Pérez de Oliva, Suárez de Figueroa, y sobre todos, el de Valdés, titulado el Diálogo de las lenguas.

Una importancia suma ha tenido en todos los tiempos la forma literaria que llamamos *carta*, colocada entre las composiciones doctrinales, por ser realmente una obra de esta clase, cualquiera que sea el aspecto bajo que se la considere; desde la más íntima y familiar, si excede los límites de lo vulgar y el que la escribe pone intento alguno relacionando el asunto con la forma, ya tiene importancia literaria. De la carta puede decirse, que, por ser lo más usual, es también lo más difícil de hacer bien. La multitud de asuntos que puede tratar una carta, hacen muy difícil su clasificación, pero atendiendo á el fondo doctrinal, se pueden reducir á cartas de asuntos privados, de ciencias, artes ó literatura, morales, políticas é históricas. Posible será que cuantas lleguen á nuestras manos dejen de estar comprendidas dentro de esta enumeración, si bien no la daña, el que una carta pueda comprender á dos ó más conceptos á la vez.

La carta es una síntesis intelectual, y en cuanto al asunto, requiere conceptos claros, pensamientos concretos, con un dominio absoluto de la materia, para no verse absorbido por ella, con dilaciones difusas. Se ha comparado, con cierta verdad, la carta al discurso, examinando, que en ella por su fin, persigue uno que es idéntico al del orador, procurando convencer á sus oyentes, como el que escribe, aspira á ganar el ánimo de aquel á quien se dirige, identificándole con sus ideas y sentimientos; en la sencilla carta de pésame, como en la más filosófica y de materia pública, queremos se nos dé la razón, que se adhiera á quien escribimos á nuestro parecer. Y respecto á la disposición de la carta ó sea al plan, aseméjase al discurso, que siempre los

primeros párrafos de una carta tienen por objeto preparar el ánimo del que ha de leerla, en nuestro favor, siguiendo después la sencilla ó ilustrada enunciación de lo que la motiva, las opiniones que sobre aquel asunto tenemos, aduciendo pruebas y razones, y finalmente, ocurre con frecuencia recapitular cuanto se lleva dicho, congraciándose nuevamente con los que han de leer la carta, ni más ni menos que el oficio que desempeñan en el discurso, las diferentes partes que llamamos exordio, proposición, confirmación y epílogo, con la coincidencia que pueden estar expresadas ó virtualmente, estas partes en la carta, aunque si con atención se examina, de uno ú otro modo nunca faltan.

La carta requiere una aparente sencillez, resultando de ella, aquello, de la difícil facilidad. Nada nos causa más profunda impresión que una carta bien escrita; y aunque se dice existe un estilo epistolar caracterizado principalmente por la concisión, energía y sencillez, lo cierto es que con tan humilde apariencia, así como no desdeña ninguna clase de asuntos, así también puede admitir la carta la elevación y tonos de la elocuencia, la riqueza y galanura de la poesía, sin que se excluyan ciertos rasgos de ingenio y agudeza. Siendo la carta una conversación entre dos personas por medio del escrito, ha de ser fina, atenta, urbana y comedida; como lo es la conversación entre personas de buena educación, evitando cuanto pueda ofender, desechando las groserías y trivialidades, que aun en el trato no se admiten. Si la carta es de asunto científico, no se olvide que una carta debe tratar el asunto con cierta profundidad, sin caer en la disertación árida de los principios, y como van dirigidos bajo el velo de la familiaridad, no aparezca el maestro ó el sabio, sino el amigo que trata de facilitar la adquisición de aquellas ideas; excluye por consiguiente, los dogmatismos y los alardes de erudición, salvo aquellos casos en que con el nombre de cartas, se sostienen polémicas y controversias científicas.

Los modelos más perfectos son en la antigüedad, los de Cicerón, Plinio el *Joven*; entre los ingleses, Pope Swift, en

Francia, Balzac, Voiture y Mad. Sevigne y en España, Fernando del Pulgar, el P. Avila, Santa Teresa, V. Madre Sor Agreda, Antonio Pérez, Quevedo, P. Isla y Jovellanos.

El prodigioso desarrollo que facilita á la cultura humana la imprenta, y el carácter enciclopédico del siglo anterior y del presente, han producido una clase de trabajo literario que se llama *folleto*, por ser reunión de pocas hojas que no llegan á formar libro. Difiere de las obras doctrinales en la generalidad de los casos, porque no se propone tratar una materia para enseñar directamente, es por lo común eco de opiniones individuales, sobre un asunto que puede ser científico, artístico, de mecánica, como de política. Esta es la razón por lo que juzgamos al *folleto*, fuera de la clasificación de las obras doctrinales, y si alguna vez puede recibir ese nombre, es parte tan insignificante en lo científico, que no forma cuerpo de doctrina. Por lo mismo que lo individual científico es lo que representa en la ciencia, la crítica exige en el autor, pulcritud grandísima en la forma, en tanto que permite ámplia libertad en el fondo. Cuando se lanzan al viento de la publicidad unas ideas, si se quiere tolerancia, ya que ofrezca dudas y atraiga censuras la doctrina, al menos la lucidez de inteligencia, la claridad y método, expuestos con frase galana y pura, serán escudo que defienda lo peregrino de la idea, si además el escritor, con los buenos propósitos que le animen en pró de una justa causa, no se deja llevar del amor propio y de la pasión.

Ni clasificación, ni modelos, es posible citar de ésta clase; se escribe tanto bajo esta forma hoy día, que sin escrúpulo puede asegurarse que el folleto y el periódico, son los enemigos irreconciliables del libro. (r)



LECCION CUARENTA Y SEIS

LA ORATORIA



UANDO hicimos la clasificación de las obras literarias, comprendimos entre las morales, las oratorias, entendiendo que el bien á que con especialidad aspiran las oratorias, no es privativo exclusivamente de ellas, alcanza á toda obra artística y puede decirse que á toda obra humana, hallándose tan íntimamente unida esta aspiración moral en las oratorias, que el discurso, como el que lo pronuncia, se proponen únicamente el bien, absoluta ó relativamente.

Los hermosísimos *didlogos del orador*, cuya admirable doctrina sobre la oratoria, es de tan subido precio, tuvieron casi por único objeto demostrar que la oratoria es un arte tan excelente, que según Cicerón, son muy pocos los que llegan á poseerle con perfección; en esos mismos diálogos el gran orador romano y en los libros que titula *Bruto*, ó *De los ilustres oradores*, y *El Orador*, asienta como principio evidente, que el arte es mucho para el desarrollo de las facultades nativas consideradas indispensables para hablar bien.

Si la bondad y la palabra, son factores de la oratoria ¿qué papel representa aquí el arte literario? ¿Hará, por virtud de la oratoria, bueno lo malo, elocuente, al que no lo sea? ¿A virtud de qué, y con qué títulos, entra en el arte literario ésta manifestación humana, tenida por muchos como derivación de la filosofía, formando parte de la dialéctica, y considerada durante mucho tiempo como tratado de la elocución, y casi nunca como arte bella? Sinó diéramos por adquiridos los conocimientos preliminares de la retórica, la contestación á éstas preguntas nos llevaría muy lejos, teniendo precisión de aducir multitud de datos para contestarlas, mas entendiendo que lo que vamos á decir es conocido elementalmente por todos, entraremos decididamente en materia.

Ni el bien, por serlo, ni el hombre enunciándolo, pueden tan fácilmente aspirar á lo que se proponen, también, y con tanta eficacia, como con el auxilio del arte; no aspira el arte á trastornar la esencia de lo bueno y verdadero; como el artífice al pulir las piedras y el habil joyero al montarlas alteran en nada su naturaleza, pero, ¿quién duda que la piedra pulimentada y colocada en joya de buen gusto, luce más, aumenta su valor, y produce mayor efecto?

El arte, ya lo decía Cicerón en el diálogo segundo, no da al que no es elocuente, la elocuencia, ni convencerá, si se carece de las dotes que para persuadir son necesarias; más quién duda que sin esos conocimientos que presta el arte á la naturaleza el orador lleva gran ventaja al que desprecia el arte. Por último, siendo la elocuencia manifestación humana que se da en todos los hombres, el regularla por su mayor belleza, corresponde á la oratoria que es parte del arte literario, llamada á dirigir al orador por caminos fáciles y expeditos, que le conduzcan con seguridad á donde desea, sin las dudas, vacilaciones y peligros del que dirigiéndose á un punto y deseando llegar á él, sufre mil contrariedades, si emprende el camino sin guía y noticias. Y así como todos los hombres tienen la inspiración, el entusiasmo, la riqueza de fantasía, en algunas ocasiones, y

no son poetas, y si lo intentan, sufren una triste decepción al querer escribir, así también empleando la palabra el hombre á todas horas con el mismo propósito que el orador, no puede atribuirse este nombre, ni así se considera al que en su casa persuade á su familia, en el trato aconseja el bien á sus amigos y en la conversación procura convencer á los que le escuchan; para ser poeta hay que dominar por igual la belleza y su medio formal, conociendo todos sus resortes, y para ser orador, hay que poseer el dón de la palabra, la materia sobre que se emplea y la relación entre la aspiración al bien y los medios por los que nos proponemos lograrlo, en cuya relación existe la idea artística de la belleza, entrando bajo este concepto la oratoria, en el dominio del arte literario. No es paradójico lo que dejamos dicho, primero, porque es prueba evidente de que la belleza entra por mucho en esa relación, cuando disertando dos ó más oradores sobre un mismo asunto, prescindiendo de la solidez de sus razones, de la claridad con que las exponga, hay un *no se qué*, expresión con la que damos á entender esa relación de belleza, que pertenece por completo á el arte de la palabra: y en segundo lugar, si convencer y persuadir, fines que se asignan á la oratoria, fuera lo bastante para constituir el discurso en la dialéctica, entre los argumentos de ésta parte de la lógica, estaría todo el artificio del discurso, y no es así ciertamente, porque el sofista no se confunde, aun por los más legos, con el orador, ó mejor aún, con el hombre elocuente, artista de la palabra. Lo que hay es, que no se dá en esa relación, esa belleza artística, sin la bondad intrínseca, sin el fondo, como no se dá la poesía con las vanas declamaciones en formas rítmicas, ni el poema épico, sin un asunto apropiado á al inspiración, ni el poema dramático, faltando la belleza de la acción humana, desenvuelta en formas también bellas.

La oratoria, teniendo en cuenta lo dicho, es la forma artística, por consiguiente bella del discurso, y la elocuencia, la esencia bella de esa forma artística, diferenciándose, como se diferencia siempre lo que es esencial y permanen-

te, de lo que es forma, y por serlo, medio temporal y fortuito. Sólo así, se comprende que la oratoria pueda dar reglas aplicables á toda clase de discursos, estableciendo preceptos fundados en lo histórico y temporal, mientras que respecto á la elocuencia, no hay arte posible que establezca medios para lograrla, ni dentro del arte, ni acudiendo á la filosofía. Ocurre con la elocuencia, lo que al genio; existe éste en el hombre con distintas determinaciones en lo humano, sin que ni en el arte de la guerra, la filosofía, la pintura, la música, la arquitectura, escultura, poesía, la mecánica, ni la navegación, le presten un sólo átomo para su existencia. Todo el arte de la palabra, hará, como decía Cicerón, al hombre disertado, pero no elocuente, añadiendo después con mucha razón, "que el valor de los preceptos no está, en que siguiéndolos, consiga el orador la palma de la elocuencia, sino en que son observaciones nacidas de la práctica espontánea de los grandes oradores, habiendo nacido así la elocuencia del arte, y no el arte de la elocuencia.,,

Pero ¿qué es elocuencia, cuando así la consideramos como la ciencia de esta manifestación artística de la palabra? La elocuencia, como la poesía, son modos de ser de lo bello, y siendo tan difícil de comprender la belleza en sí, alcanza esta dificultad á la elocuencia que sólo á *posteriori*, podremos dar un concepto aproximado de ella, discurrendo antes sobre su valor etimológico é histórico.

Prescindiendo de la asimilación que con la retórica tiene el arte de la palabra, y por consiguiente, descartando la etimología de relación entre retórica y elocuencia, creemos que esta última, derivada del verbo deponente latino *loquor*, quiere significar, hablar con conocimiento íntimo, que es lo mismo que si dijéramos, lenguaje de íntima convicción. No es otro el valor de la palabra, como lo demuestra su uso, en todos tiempos, las frases que existen en todos los idiomas para significar esos medios, enérgicos y poderosos, de expresar lo que conmueve profundamente nuestra alma, llevando la convicción á los demás, de la verdad que proclamamos; así decimos: el silencio es muy elocuente,

la elocuencia de las lágrimas, una mirada elocuente; y de los diversos estados de ánimo, es muy frecuente oír, qué elocuencia tuvo en aquella ocasión, nos dejó asombrados; tratándose á veces de personas que apenas manejan el arte de la palabra; deduciéndose la consecuencia de que la elocuencia no es manera particular de ser de algunos hombres, lo es de todos, manifestándose en determinadas ocasiones, alcanzando el dictado de elocuentes los seres afortunados, cuyo espíritu dócil á toda modificación racional, vive en un estado continuo ó más prolongado, bajo la influencia de esa modificación que sólo alcanzan otros en muy contadas y especialísimas ocasiones y circunstancias. Si á todo esto se une el calor propio del que siente en su alma el fuego de las nobles pasiones, animando la expresión de tal modo, que sea luz para los entendimientos, ardimiento para los corazones, dando á los medios externos de la palabra y de la acción, cuanto sea suficiente para conseguir lo que se propone, el que ésto reuna, será elocuente, y su palabra expresará la belleza de la elocuencia, que en último resultado, es uno de los varios aspectos de lo bello.

El concepto dado de la elocuencia por Cicerón, Quintiliano, más tarde por Fenelón, Blair, Capmany, posteriormente, por muchos preceptistas nacionales y extranjeros, fúndase en condiciones propias de la elocuencia, con el fin determinado de conseguir lo que el orador se propone, aspecto verdadero, sí, pero, no único, de la elocuencia, y no ciertamente el que comprende á la elocuencia dentro de las determinaciones del arte; solo creemos se aproxima á esta idea, que de la elocuencia tenemos el concepto que de ella dió el Sr. Revilla, que hacemos nuestro, con una modificación, diciendo: es la expresión bella de la verdad, por medio de la palabra, encaminada á convencer, persuadir y mover al bien. Y no á un fin determinado, como dice el citado autor, porque en ese caso las ofuscaciones, los arrebatos, las calumnias, las argucias de un sofista, las vanas declamaciones de un charlatán, ó de esos hombres que ponen al servicio de cualquier causa sus talentos ó se mueven á

todo viento de doctrina, negando hoy y denigrando lo que defendieron ayer, verdaderos cómicos de la palabra, que desempeñan el papel á medida del interés que les reporta, si logran fascinar á los incautos ó seducir á las ciegas muchedumbres, se les dirá son elocuentes, emplearon la palabra con arte porque consiguieron lo que se proponían; cuando lejos de eso, á nuestro entender, allí falta el espíritu esencia de la elocuencia, que es la verdad y el bien. No se entienda por esto, tratamos de excluir del terreno de la elocuencia todos los discursos que no se conformen con nuestra manera de pensar, tenemos más alta idea de lo que es el bien y la elocuencia, para encerrarlas en tan estrecho círculo. Las ideas de verdad, justicia y bien, tienen un doble carácter; objetivamente existen, aunque todos los hombres se empeñen en negarlas y se alejen de su práctica, y subjetivamente, puede creerse lo que no sea verdad, fundar lo justo en una noción falsa, ó en leyes que no tienen todos los atributos de la justicia, por circunstancias de lugar y de tiempo, aspirar á un fin que no sea el bien absoluto, careciendo el que lo persigue de poder lograrlo históricamente, y en estos casos, el que defendiera en el siglo xiv que no existía el nuevo continente, descubierto en el siglo xv por Colón, pudo hacerlo con tanta elocuencia como hoy se defiende que existe. La aplicación de un principio legal fundado en leyes diversas, suministrará á los mantenedores de ambas leyes, elocuencia bastante para atraer el ánimo de los jueces á la solución que defiende, y por último, creer en política que la felicidad de los estados puede lograrse por ésta ó aquella forma de gobierno, ocasiones mil ofrecen, de manifestar los altos vuelos de la elocuencia, sosteniendo muy contrarias soluciones. Pero si el que niega la verdad, el que pide la aplicación de una ley, ó el que es partidario de una solución política, saben que defienden el error, la injusticia ó la perturbación de un estado, trayendo males sin cuento, entonces no son elocuentes, sino oradores: habrán conseguido un fin momentáneo, pero las leyes eternas que presiden al arte, como á todo lo que es de esencialidad

humana, condenará el abuso de la palabra, desviada en su empleo de sus verdaderos fines. Por esto en la elocuencia como arte, siempre van unidas las condiciones morales del orador, á las que como aspiración y obra de arte, se exigen al discurso.

Larga tarea, impropia de estos apuntes, sería aducir los infinitos testimonios que prueban la antigüedad de la elocuencia; páginas numerosas de un abultado libro podrían llenarse hablando de su importancia é influencia, más propio de un discurso, que de unas ligeras nociones sobre esta materia, que es lo que nos proponemos.

La elocuencia como la poesía radican en la naturaleza misma del hombre, nacen con él, solo se fijan periodos de mayor esplendor de su ejercicio.

En los libros sagrados del cristianismo, hallamos bien pronto testimonio del empleo de la palabra, y no es difícil señalar otros, en las ideas religiosas de los pueblos antiguos aunque menos explícitos, porque no admiten el libre albedrío, como el cristianismo, y la palabra no ejerce su influencia, allí donde la libertad no existe y el dogma del libre albedrío no entra en el sistema religioso. Al nacer las sociedades, la elocuencia las forma, las dá vida, no constituyéndose las primitivas monarquías, los gobiernos populares y las grandes nacionalidades, solo con la espada de los conquistadores, más que á el esfuerzo de su brazo, se debió á los consejos de sus sabios en las asambleas, á las leyes promulgadas por la convicción, que á los ánimos llevó siempre la palabra. Ya constituidas las repúblicas, Cicerón, por boca de Craso, en los Diálogos del Orador, nos dice de modo admirable cuál es el poder de la palabra: "Nada hay más excelente que poder con la palabra gobernar las sociedades humanas, atraer los entendimientos, mover las voluntades y traerlas ó llevarlas á donde quiera.... ¿Qué cosa hay más admirable que el levantarse de la infinita multitud de los hombres uno, capaz de hacer él solo ó con muy pocos, lo que parece que apenas podrían realizar todos los hombres?", Hermosa predicción de lo que realiza

la *palabra divina*, confiada á unos pobres pescadores, cuya elocuencia, derribando como huracanado viento las fortísimas preocupaciones, vicios, leyes infames, y lo que es más asombroso todavía, convirtiendo la egolatría de los pueblos paganos, en ardiente caridad para amigos y enemigos. Si Dios confió á la palabra esa nobilísima misión, por demás está añadir ejemplos para justificar la influencia é importancia de la palabra.

La elocuencia, como dice Cicerón, es *una*, no tiene géneros, cuando se trata de clasificación ha de entenderse de lo formal del discurso, no de su esencia. Solo á título de un dato histórico diremos que los antiguos admitieron tres formas de la elocuencia aplicables al arte oratorio: el *demonstrativo*, forma oratoria usada por los griegos y romanos, cuyos asuntos eran en su fondo ó fin, el alabar ó vituperar. El *deliberativo*, propio de las grandes asambleas populares y del senado, tratando de una resolución de interés nacional. Y el *judicial*, empleado en las causas y litigios.

La clasificación actual, no dista en sus fundamentos de la anterior; quizá se encontrarán semejanzas entre la oratoria política y los discursos del género deliberativo; fácil es comprender la casi identidad entre la judicial y la forense, faltando similitud de término con una nueva clase de discursos, forma amplia del arte oratorio, cual es sagrada, que en ningún modo, por sus tendencias y carácter, puede referirse al género demostrativo de los antiguos.

Estos géneros de la oratoria moderna se excluyen unos de otros, por la clase de asuntos, por los diversos fines á que aspiran, y hasta por las circunstancias del orador, los lugares en que se pronuncian los discursos, y finalmente, por la clase de público al que se dirigen. Son tres los géneros, á saber: oratoria política ó parlamentaria, forense y sagrada, incluyendo como especies de la oratoria, la académica, la militar y el periódico, este último, obra literaria de carácter complejo, pero afine á las oratorias. (s)



LECCIÓN CUARENTA Y SIETE

EL CONTENIDO Y FORMA DEL DISCURSO



BRA artística el discurso, consta, como todas, de fondo y forma, siendo el fondo demostración de una verdad ó serie de verdades, y la forma los medios que á la construcción artística corresponden. El contenido del discurso por lo que respecta á la verdad que forma su materia, está fuera del dominio del arte, pertenece de lleno á la clase de conocimientos propios de las ciencias políticas, morales, jurídicas ó teológicas. Los antiguos retóricos, quisieron construir un verdadero andamiaje para levantar el edificio oratorio, empeño vano entre cuyas mallas murió sofocada la verdadera elocuencia en manos de los sofistas, hombres disertos, como decía Cicerón, pero no elocuentes, "que convirtieron aquella *magna et oratoria eloquencia*, que centelleó en el ágora de Atenas ó en el foro de Roma, en una especie de pugilato ó esgrima de salón donde la juventud dorada se ejercitaba en tratar temas falsos, monstruosos y fuera de toda realidad humana, en estilo tan desusado y enfático como los temas mismos," como dice el Sr. Menéndez y Pela-

yo. Acabó por fortuna el empeño de los antiguos retóricos en someter á leyes los erráticos movimientos de la pasión á los tortuosos giros del raciocinio forense, según el mismo eminente crítico, y hoy solo queda de tan prolija labor la verdad palmaria de ser imposible convencer, é instruir, sino se aspira á un fin previsto de antemano, meditando su alcance y estudiando los medios fáciles para lograrlo. El discurso no puede nutrirse poseyendo aislada una materia, sin relacionarla con multitud de ideas en más ó en menos afinidad con aquella, dándose, como se dan todas las ideas y los hechos y verdades de todo orden, en una vida de relación imposible de establecer, sino se poseen conocimientos generales, presentando las cuestiones bajo diversos aspectos, fortaleciendo la argumentación con objeciones preparadas de tan hábil modo, que al refutarlas, lleven claridad y pleno convencimiento al auditorio.

Los tópicos, los tratados de invención oratoria, y las mil minuciosidades que los tratadistas antiguos juzgaban necesarias para desarrollar una materia, han quedado hoy reducidas á recomendar la posesión plena del asunto, desenvolviéndole con los medios que la lógica suministra en todos sus tratados ó partes, y de modo especial en la dialéctica, entendiendo que, si bien son inútiles los tratados antiguos, no quiere decirse sea bastante el claro talento, y la lógica natural, como generalmente se dice; el ejercicio de la razón adiestrada por la dialéctica, ofrece al orador las mismas ventajas que al guerrero instruido en el manejo de las poderosas armas de guerra, peleando con un enemigo valeroso, que no esgrimiera otras que sus manos, ó elementos auxiliares tan sencillos, como un palo ó las piedras. Así mismo servirán para esclarecer la verdad, logrando los fines que el orador se propone, el dominio y pleno conocimiento del método y sus formas, eligiendo pruebas que se aquilaten por el peso, no por el número, desechando las fútiles por las sólidas, prefiriendo las más relacionadas con el asunto y se acomoden mejor á la capacidad y disposición de los oyentes, y sobre todo, caminar con pié seguro en

materias de dudosa comprobación para no desdecirse, si el discurso ofrece ocasión de ser refutado.

Hasta aquí llega la preceptiva literaria, añadiendo muy poco más, cuando en particular estudia las diferentes clases de oratoria, en lo que se refiere al contenido técnico ó doctrinal de los discursos.

La elocuencia aplicada al discurso tiene finalidad, aspira dentro del fin propio de toda bella arte á fines determinados y concretos, fines en que están acordes, en lo sustancial, todos los tratadistas, consignados de modo admirable, por Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y San Agustín, en sus respectivas obras que á la oratoria se refieren, cuyas opiniones siguen todos los que después han tratado este punto.

Instruir, enseñando la verdad, moviendo el ánimo y atrayendo la voluntad, é aquí los fines concretos é inmediatos del discurso. La demostración de la verdad es el fin único ostensiblemente que se propone el orador, pero si ostenta títulos para serlo legítimamente, subordinando los demás fines á la prueba de la verdad, al convencer persuadirá y persuadiendo moverá, logrando atraer á la práctica del bien, difundiendo estos fines como la *sangre en el cuerpo*, según la frase de Cicerón, prueba evidente de la unidad anímica, cuyo ejercicio de las facultades, si es posible por abstracción concebirlo actuando con independenciam, en la práctica, en la realidad, es imposible conocer la verdad sin amarla, y amándola, no dirigirse al bien que es su término.

¿Existen realmente medios para agradar y conmover como los hay para hacer más fácil, clara y sólida la demostración de la verdad? No hay inconveniente en afirmar que sí; lo que no puede asegurarse es que haya reglas ó preceptos para encontrar esos medios, de idéntico modo que las reglas de arte del diseño ó de la escultura, no llegará con su plena posesión el pintor á producir una obra admirable en la pintura, sabiendo dibujar y manejar el color, ni el escultor una estatua de gran mérito, manejando los cinceles, siendo cierto á su vez, que con mucho génio

sin saber dibujo, no se llegará á ser pintor, ni creador de hermosas formas, sin manejar el mármol, aconsejando la razón que el arte perfeccione lo que dió naturaleza: *natura incipit, arts dirigit*, aforismo tan olvidado como cierto. A esa perfección puede llegarse observando puntualmente lo siguiente: elegir una materia con importancia propia y oportunidad; la bondad y la razón sean tan obvias que no se oculten á las inteligencias menos perspicaces, ni puedan oscurecerse por los más apasionados; que, si han de combatir costumbres ó creencias muy arraigadas, se haga con suavidad y delicadeza, y para esto, conociendo el corazón humano, excitar las pasiones con verdadero tino, comenzando el orador por excitar las suyas, hablando con sinceridad y energía, procurando testimoniar consigo mismo, por ser el ejemplo propio, el más convincente de los argumentos. En lo dicho va un mundo de doctrina, que meditada con madurez, en unión de las condiciones que después exigimos al orador, se halla lo más sustancial y lo único que prestándose á profundas modificaciones que sugieren las obras extensas de los tratadistas, tiene lo suficiente el orador para agradar y conmover al auditorio.

Prestan poderosa ayuda para conseguir los fines del discurso, los medios formales relativos al plan, lenguaje y estilo. Obra bella el discurso, sigue procedimientos que con lo bello se conforman, prescritos por la razón y sancionados por el buen gusto; imitando á la naturaleza, consta el discurso de diversas partes, íntimamente relacionadas, con valor propio, con importancia relativa, según los casos, pero siempre con existencia esencial ó virtual, aunque á veces parezca lo contrario. Estas partes principales son: *exordio, proposición, confirmación y epílogo*.

Tiene el discurso una doble unidad, si así pudiera decirse: la científica que pide la materia, y la unidad que resplandece en toda obra artística, de aquí que estas partes del discurso, en ningún caso puedan alterarse su colocación, correspondiendo así al interés gradual que aviva el del auditorio.

El exordio es la primera parte del discurso, destinada á preparar el ánimo de los oyentes en favor del orador y de la materia, asunto ú objeto sobre que versa. Como puede notarse este exordio puede referirse ó al orador ó á la materia. En el primer caso, es una preparación de los ánimos atrayendo las simpatías de los oyentes, ganando tiempo para calmar la natural agitación que produce siempre, aun en el más avezado, el hablar en público. Cuando sea de esta clase el exordio han de resplandecer en él, modestia y dignidad. Nada más repulsivo á un auditorio que la campanuda arrogancia y el excesivo amor propio, ni cosa más inverosímil que el arrastrarse tan humildemente degenerando en bajeza, ó poniendo de relieve la falsedad de tan exagerada modestia. Se ha desterrado por completo esta clase de exordio, si bien es muy frecuente referirse á su persona y demandar benevolencia á los oyentes, en toda clase de discursos, después del exordio propio de la materia, cuando se ha enunciado ya la proposición, encareciendo sus dificultades.

El exordio de materia, más en uso, consiste en suministrar á los oyentes cuantos antecedentes sean de oportunidad, para ponerlos en camino de conocer la cuestión de que se trata. Gran tino y prudencia necesita el orador, y más que todo, dominio del asunto, para no ir tan lejos que fatigue antes de entrar de lleno en lo que se propone demostrar. Si se reduce á ligeras noticias sobre la materia se llama *simple*, si habilmente entreteje con otras materias las que han de ocuparle, sin de lleno dar á conocer su propósito, se dice de *insinuación*, denominándose *pomposo*, cuando haciendo gala de las dotes oratorias, se llena de primores y se anuncia la materia con elevación de estilo y riqueza de formas. Puede suceder también, que enardecido el ánimo, contando de antemano con la situación del concurso, el orador desarrolla todo el calor de su alma comunicándole á el auditorio, que emocionado, siente la corriente eléctrica de la indignación, el amor, el entusiasmo que domina á todos en circunstancias dadas, y á esta clase de exordio

se le designa con los nombres de *vehemente* ó *ex abrupto*.

El arte pide en los exordios de ambas clases, y en todas sus especies, que sean proporcionados, guardando como los miembros de un cuerpo, la relación de parte á todo; y quiere además, sean trabajo de labor esquisita, producto del dominio de sí mismo, del lenguaje y de la materia. El deplorable efecto de esos exordios interminables, no es otro que una prevención grandísima contra el orador, dañando también á la importancia de la materia que ha de tratar, oída después sin interés. Previene de igual modo al auditorio, un exordio sin las formas corteses que acusen discreción, oportunidad y talento, preveyendo mal del discurso si el desaliño de la forma, lleva faltas de corrección en el lenguaje.

La *proposición* como indica la palabra, es la parte del discurso consagrada á dar á conocer el asunto de que se vá á tratar. Sencillez, claridad y precisión, son sus condiciones de fondo y forma. Puede suceder y de hecho sucede, que por ser la materia de suyo muy extensa, ó para dar mayor facilidades en su comprensión, el orador la divida enunciándola en fórmulas concretas y claras, pero sencillas. En este caso la proposición es *compuesta*, y pídese en su composición, relación de dependencia y unidad de fondo que las ligue. En la proposición, ya sea simple ya compuesta, suele el orador hacer divisiones y subdivisión, al intento de escalonar despues, como el que cimenta un edificio, la serie de pruebas con que ha de evidenciarla. Estas divisiones son hijas de la misma proposición, no habiendo motivo para considerarla como nuevo miembro de las partes del discurso. Mejor que en la preceptiva, en la ciencia ó conocimiento sobre que versa el discurso, y en la metodología, hallará el orador los medios de conformar esta parte del discurso, con las restantes que lo forman.

Son á nuestro entender la narración, confirmación y refutación, aspectos distintos de una misma cosa que como tales, lo único esencial es confirmar con pruebas sólidas y

convenientes la proposición, ya se necesite exponer los hechos, en cuyo caso tiene lugar la *narración*, ya también el orador no contento con afirmar su tesis, aspire á combatir las que no están conformes con la proposición sustentada por él, *refutación*, que necesariamente ha de consistir en aducción de testimonios, y razones que demuestren la falsedad de la doctrina contraria. En la confirmación está la ciencia del discurso, allí sienta sus reales la elocuencia brillando en todo su esplendor, describiendo, narrando, excitando la pasión, moviendo los afectos, acudiendo á la filosofía, á la historia, á la razón y á la experiencia. Dar reglas para indicar los caminos que deben seguirse, equivaldría á construir un edificio en el aire, mucho más que no pueden establecerse principios generales para lo que siempre tiene existencia individual, tratándose del orador como de la materia.

El orador no llenaría el fin que se propone, si desconociera lo deleznable de la inteligencia humana; á prevenir esta deficiencia, aspira en la última parte de su discurso presentando en verdadera síntesis, lo que ha sido objeto de su peroración. Lo intenta unas veces, si su principal objeto es convencer, recapitulando las razones, estereotipándolas, para que no se pierdan en su artificiosa composición, y si aspira á convencer persuadiendo, queriendo obtener un acto voluntario, entonces acude á la moción de afectos, suscitando los más apropósito para la resolución que se pide.

Cicerón, en las diversas obras que escribió sobre la oratoria, y en particular en el libro del *Orador*, afirma que en el estilo y en el lenguaje están los fundamentos de la verdadera elocuencia. Participa el estilo del doble carácter que tiene el discurso, empleando todo el esfuerzo de la razón y cuantos encantos ofrece á la palabra, la riqueza de imaginación y fantasía; por esta causa no puede fijarse un estilo á la obra oratoria, sin tener en cuenta al artista de la palabra, que la hará, rica, exuberante, concisa, enérgica, templada ó magestuosa, á medida que el talento y condiciones del orador posean ó nó estas condiciones. La incorrección en

el lenguaje, es defecto intolerable, como lo es la afectación, empleando palabras retumbantes con tan artificiosa construcción, que descubra el prurito de singularizarse. Para formarse estilo propio, lo mejor es pensar bien los asuntos, posesionarse de ellos, sentir lo que se dice, dejando correr los impulsos del corazón, regidos por la potente mano de la razón; y respecto al lenguaje, la lectura continua de los buenos hablitas, así poetas, como prosistas, harán sumamente fácil la adquisición de una frase rica, elegante y ajustada al genio y carácter de idioma, sin intentar innovaciones en la formación de palabras nuevas, ni de giros que cuadran mal con la impresión pronta que produce la palabra hablada, que no deja, como el libro, ocasión á examinar su valor y alcance.

Aparte de estas generalidades, no puede establecerse norma única al estilo y lenguaje. (t)





LECCIÓN CUARENTA Y OCHO

EL ORADOR



QNVANÉCESE el hombre, con justicia, de ser el rey de la creación, no ciertamente por su superioridad física, ni por la resistencia de su organismo á los elementos, ni porque más pródiga con él la naturaleza, le haya concedido al nacer medios materiales, expeditos y perfectos que negó á los demás seres. La razón y la palabra, son los únicos títulos para esa soberanía ¿en qué la fundaría si careciera de ellos? Inferior á los demás animales en el orden material y sensible, no puede disputarles, ni la agilidad, ni la fuerza, ni la resistencia á los elementos; el instinto educa naturalmente sus órganos, disponiéndolos para cumplir la ley universal de la conservación desde que nacen. En cambio el hombre; nace imperfecto en sus órganos, necesita multitud de medios para que no se acabe aquella débil existencia, y si por la educación y sociabilidad, no dispusiera de tan poderosos recursos, sería el más infeliz y desvalido de los seres creados. Poseedor de la razón y de la palabra, ya todo es posible, ésta fuerza inmanente se hace ostensible, y el hombre, semejante á Dios, hará surgir mundos de ideas, con la fuerza de su palabra: unas veces su soplo vivificador

propagará creencias, civilizará regiones sumidas en la barbarie, construirá ciudades, fundamentará robustas monarquías, y excitando al bien, difundirá por toda la tierra los inmensos bienes de la paz, la libertad y la justicia; otras, como huracán impetuoso, derribará imperios, destruirá ídolos, trasformará las sociedades y se convertirá en grito de la conciencia humana, penetrando en todos los oídos.

Si todos los hombres exteriorizan su razón, formulando en síntesis admirable las modificaciones de su alma por medio de la palabra, no es dado á los más ejercer ese poder absoluto, de manera tan espléndida y eficaz, los que á tan alto suben, son hombres extraordinarios, y se llaman oradores.

Cicerón, dice, no llamaré orador pleno y perfecto, sino á quien pueda discurrir de todo con variedad y hermosura, añadiendo después: “si alguno quiere definir y abrazar la facultad propia del orador, aquél será, en mi opinión, digno de tan grave nombre que sepa desarrollar cualquier asunto que se presente, con prudencia, orden, elegancia, memoria y cierta dignidad de acción.” Si á estas condiciones que pide en el orador Cicerón, añadimos la célebre definición de Quintiliano, *vir bonus dicendi peritus*, tendremos un cróquis de lo que es el orador y las cualidades que ha de poseer, sin necesidad de repetir la idea ya apuntada, de la diferencia entre el hombre que habla bien de una materia, y el orador, que poseyéndola, enriquece su posesión con los mil primores de la elocuencia, añadiendo un valor inmenso á la verdad.

Sujetando á método las cualidades que deben adornar al orador, las podemos reducir á tres órdenes: cualidades morales, intelectuales y físicas, enumerándolas en el orden de su mayor importancia.

Posible será pregunte alguno ¿qué tiene que ver la moral con el hablar bien y ser orador, y por qué dar tal importancia á esta condición? La contestación ha de ser contundente: sin principios morales no hay elocuencia posible, la moral es la primera de todas las condiciones del orador,

de no ser así, los bienes de la palabra se convertirán en males á semejanza de los alimentos adulterados que, lejos de nutrir, destruyen el organismo, ó como el agua cenagosa, que en vez de labar, mancha. Dos mil años hace que se tenían iguales opiniones sobre la materia, ya hemos visto cómo define Quintiliano al orador; veamos lo que Cicerón dice sobre lo mismo. Hablando de la educación de un joven, dice: “Si entendía que él podía llegar á la perfección y me parecía además *hombre de bien*, no solo le exhortaría á trabajar, sino que se lo suplicaría;” y después añade: “Tengo para mí que un excelente orador que sea al mismo tiempo *hombre de bien*, es el mayor ornamento de una ciudad.” En la naturaleza misma de la elocuencia y en los fines que como obra de arte se propone el discurso, se hallan las razones ya de antiguo vistas con tanta claridad por los autores citados. La elocuencia, como manifestación bella, tiende á una perfección de orden absoluto, y el discurso tiene por fines convencer de una verdad persuadiendo, medios que no puede lograr moralmente el que se sirve de las formas de lo bello para falsearlas; el que defiende una verdad que no cree, y el que con refinada hipocresía excita á los demás á que obren lo que él está muy lejos de practicar. El orador moral, absorto su espíritu en la belleza, eleva el alma á infinitas alturas; siente un fuego abrasador en el que calienta su razón, dándole la clara evidencia de la verdad; girando por tan elevado espacio, sella con su sangre la verdad que proclama, dando su vida si es necesario, llevando esa *suprema ratio* del ejemplo, para la persuasión de su auditorio. En todos los géneros de oratoria, el verbo de la elocuencia es la moral. ¿Querrá decir esto que el orador antes fuera un estóico, en nuestros días un verdadero asceta? No se trata aquí de la total práctica del bien, aunque mucho lleva para el convencimiento; lo que queremos decir es, que el orador no emplee su palabra sino cuando sea el primer convencido, no doblegándose ante los alhagos del poderoso defendiendo lo injusto, ni por la sordida avaricia, se venda al interés, ó debil de carácter ceda

ante las presiones de los afectos sociales. El orador que no sienta, crea y practique lo que dice, ha de emplear mayor suma de esfuerzo, porque, como afirma un escritor, *nunca la ficción es tan poderosa como la realidad*.

Prescindiendo del dominio de la materia sobre la que versa el discurso, sin la que huelgan todas las demás condiciones intelectuales, vamos á exponer ciertas ideas sin perder de vista aquel principio *natura incipit arts dirigit*.

De las dotes intelectuales, unas pertenecen al orden puramente intelectual en sus funciones, y otras, á las ideas que sumadas en la inteligencia, constituyen los conocimientos. Entre las primeras, se halla un ejercicio continuo de la razón, ya de suyo en el orador clara y potente. La filosofía, la meditación y la observación, son los apoyos firmísimos de una sólida argumentación, penetrando profundamente en el seno de las cuestiones. Los libros no lo ponen todo, son luces que iluminan nuestro camino; pero el fin de la jornada, se halla en el conocimiento profundo del corazón humano, logrando esto con la observación y la experiencia.

La memoria, bajo sus dos aspectos de vista, es imprescindible al orador: esa fuerza de fantasía que reproduce fielmente las escenas de lo real, ó creadora, de tal modo que nos trasporta á lo desconocido, con cierto colorido de verdad, cual si se desarrollara el cuadro á nuestra vista, es indispensable al orador; es más, en la combinación de la fuerza racional con la imaginación, y la fantasía, parece que reside la elocuencia, distinguiéndose el orador del que no lo es, así en que éste dice con claridad, no dá lugar á duda; y aquél, además, hace circular por el organismo la sangre que la dá vida, exponiendo la razón de modo inimitable. Es la memoria de ideas, indispensable para ser orador: es envidiable escuchar citas de ideas y de palabras, referidas con toda exactitud. Impotente el arte para dar imaginación y riqueza de fantasía, limitase á recomendar medios que acrecienten el caudal que ya se posee, y si el orador cultiva lo bello en sus manifestaciones,

es amante de la naturaleza, y excita su sensibilidad ante sus grandiosos fenómenos, no le faltarán colores, ni luz á los cuadros que trace su palabra. Para recordar, creemos con el Sr. Menéndez y Pelayo, son poco menos que inútiles todos los preceptos de la Retórica de Cicerón y de los tratados de Mnemotecnia, que como aquél, quieren por medio tan mecánico llegar á facilitar la adquisición de ideas, no hay más recurso *mnemotécnico* que uno muy natural y sencillo: la asociación de ideas.

Con respecto á los conocimientos que han de adornar al orador, se creerá exajerado si decimos, han de ser tantos y tan vastos, que nadie mejor que el orador pueda envanecerse de poseer mayor cultura; la historia, los usos y costumbres, la política, la filosofía, la moral, etc., etc., "todo debe conocerlo, según afirma Cicerón, sino tanto que pueda contestar á cada una de estas cosas como hacen los filósofos, tanto á lo menos cómo es necesario para intercalar esas materias con discreción." Y no decimos nada de su sensibilidad esquisita, por ser prenda ingénita del hombre elocuente, advirtiendo solo, el dominio que debe tener sobre sí mismo, para no transparentar las acritudes de genio y carácter, teniendo muy presente que el que habla en público está obligado al ejercer tan envidiable poderío, con la modestia y discreción, no solo en las palabras, sino también en los modales y en el tono, cual corresponde á una persona de tan superior cultura.

No dependen del orador las cualidades físicas; á pesar de esto, pocas veces niega la naturaleza las que corresponden al genio, y si todas no es posible poseerlas en su mayor perfección, mucho puede la educación artística para suplir las que faltan, ó modificar las que se posea. Actor de la palabra, en el orador entra por mucho como medio estético la presencia realzada por rasgos fisonómicos expresivos y enérgicos. La acción puede compararse á los movimientos cadenciosos del espíritu: reposada y tranquila, cuando la apacibilidad de nuestra alma corre como arroyo cristalino por los dilatados campos de lo bello, agitada, febril y enér-

gica, cuando las pasiones la conmueven. Los movimientos acompasados y estudiados, acusan afectación ó frialdad.

Uno de los más importantes medios de que dispone el orador, es la voz. No á todos les es dado poseerla de timbre sonoro y de extensión tal que subyugue y atraiga; pero, siendo la voz humana el instrumento más agradable al oído, cuyos encantos ejercen un dominio grandísimo, el educarla, modificando sus efectos ó realzando sus condiciones nativas, es obra del orador. Ejerce una influencia tan grande la voz, quizá por cierto lazo misterioso que la une al espíritu, que por ella puede aquilatarse el temple del genio del orador. La lectura de los buenos poetas y oradores en alta voz, es la mejor manera de corregir ciertos defectos, muy comunes en los que por descuido, olvidan es la palabra medio musical, ligado íntimamente con nuestra sensibilidad.

La obra artística que llamamos discurso, tiene algo de representativa y por consiguiente, de plástica; la palabra hablada, unida al pensamiento, con todos los medios de que dispone el orador, se dirige á los hombres pocos ó muchos, reunidos para un objeto determinado según la clase de discursos. Pocas veces la acción de la palabra limita su influencia á solo los que la escuchan, y mucho más hoy, que con los medios de publicidad de que dispone la moderna civilización, corren veloces las ideas de uno á otro confin de la tierra. De aquí que sea preciso distinguir dos clases de auditorios: el que inmediatamente está en contacto con el orador, y aquél que después ha de participar por la lectura, de su influencia

Los grandes oradores, saben muy bien á qué atenerse respecto á el auditorio que tienen delante, la sagacidad de su genio, la vista perspicaz conque escudriñan á sus oyentes, les ofrecen recursos del momento para atraerle y subyugarle, no olvidando el partido que deben sacar de su estado de cultura, de sus creencias, preocupaciones, estado de ánimo, circunstancias todas, que llamaríamos de oportunidad, y esta oportunidad tiene como únicas reglas, el tino y prudencia. Debido á esta complejidad del auditorio, con

otras dificultades ya de suyo inherentes al orador, es el corto número de los que merecen este nombre, y que envuelva cierta difícil facilidad no superada por todos, que en la oratoria como dijo Cicerón, el *mayor vicio está en alejarse del sentido común y del usual de hablar*. Con relación al auditorio que lee los discursos, respetando el orador las mismas condiciones que al que le escucha, debe pulir y corregir el discurso, purgándole de las incorrecciones y ligerezas, tolerables en el calor de la improvisación, censurables en todo lo que por medio del escrito se destina á la publicidad.

El mejor resumen de todo lo dicho está en las palabras del príncipe de oradores romanos y gran maestro del arte de bien decir, Cicerón, que en boca de Craso, puso estas frases: “Pero muchos no hacen más que ejercitar la voz, aunque sin arte, y mover la lengua y deleitarse con la muchedumbre de las palabras. Les pierde el haber oído decir que hablando se aprende á hablar, cuando la verdad es que hablando mal es muy fácil conseguir hablar peor. Y aunque en estos ejercicios es más útil tomarse tiempo para pensarlo y hablar con discreción y esmero. Y lo principal de todo (aunque, á decir verdad, lo que menos hacemos, porque huimos de todo gran trabajo) es escribir mucho.....”

Entre los muchos secretos que encierra la misteriosa existencia humana, ninguno más admirable y difícil de explicar que esa influencia que el hombre ejerce sobre el hombre, son fuerzas que al encontrarse se atraen con influjo irresistible. No se explica la influencia de la palabra sin dar atributos espirituales al hombre ¿dónde hay goce más inefable que el experimentado oyendo á un elocuente orador? Suspéndese la existencia individual, para sumarse con la del hombre á quien escuchamos, cesa el influjo de lo material, olvidándonos de cuanto nos rodea, pendientes de su palabra, dóciles seguimos el camino por donde nos guía, y ora absortos, vamos de sorpresa en sorpresa, ora sentimos placer, alegría, ódio, compasión ó ardimiento, y al fin con un placer imposible de explicar, si la ocasión lo permite, prorumpimos en gritos de entusiasmo ó estrepitosos aplausos.

El orador, á su vez, siente algo que le enajena, lucha al principio entre la debilidad y la magnitud de la empresa, *palidece* y *tiembla*, y por fin se eleva, escudriñando con su mirada de águila los corazones de los que le escuchan, ya no es el hombre, es la voz de la razón, la belleza y la justicia que hablan por su boca, y sin darse cuenta todo su ser se electriza con esa corriente misteriosa que se siente pero que no se explica. Pocos ó ninguno serán los oradores á los que no impresione el lugar en que hablan, las circunstancias que los rodean, lo solemne de la ocasión, la clase, número y condiciones particulares del auditorio.

Teniendo en cuenta lo dicho se comprende que ciertos auditorios tengan oradores favoritos, identificándose con aquellos cuyas ideas y carácter está en armonía con ellos; y á su vez los oradores, hablen mejor ante un auditorio, armonizando su genio y condiciones á determinados públicos, ó lo que es lo mismo, un orador forense puede ser un mediano orador parlamentario, y vice-versa; lección provechosa de la limitación humana, que no puede sobresalir por igual en diferentes modos ó manera de ser. (u)





LECCION CUARENTA Y NUEVE

ORATORIA POLÍTICA Ó PARLAMENTARIA



A constitución de grandes estados, trajo como consecuencia la necesidad de establecer principios de gobierno, relacionándolos con su manera de ser, y á su vez sirviendo de norma en la comunicación y relaciones con otros pueblos. Siendo, como es, la gobernación y régimen de los estados, síntesis de su vida, discutir estos principios, establecerlos, impugnarlos é interpretar su recta aplicación, es materia tan vasta, como el estudio de la sociedad á cuya norma aspira.

Conveniente es observar, que si bien se hacen sinónimas en el uso, las denominaciones de oratoria *politica* ó *parlamentaria*, en realidad existe alguna diferencia, pudiéndose considerar la oratoria política con un carácter más general, ocupándose de todos los asuntos que se refieren á la gobernación y régimen de los estados, discursos pronunciados en cualquier lugar y ocasión, y la parlamentaria, circunscrita á los discursos que sobre las mismas materias, se pronuncian en los parlamentos ó asambleas, por oradores investidos con una especial representación.

Utópico empeño sería el de querer sujetar, siquier sea

á principios generalísimos, lo que á este género de oratoria corresponde; semejante al águila, el orador político, recorre un campo tan inmenso como el espacio y su atrevido vuelo toca la superficie de la tierra ó se eleva hasta las alturas inconmensurables de lo inaccesible, sin recorrer camino fijo, ni sujetar su marcha á una velocidad determinada. Toda la doctrina está reducida á las observaciones que críticos y maestros del decir, han recogido de los más perfectos modelos, preciado tesoro que estimulando á la juventud la marca un rumbo. Sin poner nada de nuestra parte, á esto estarán reducidas las observaciones que vamos á exponer.

El alto fin que persigue la oratoria política procurando el bien colectivo, haciendo más fácil el desempeño de los fines sociales, implica la importancia del fondo de esta clase de discursos, cuya materia comprende todo lo que corresponde á las llamadas hoy ciencias morales y políticas.

El exordio, además de ser dulce y armonioso, iniciándose con modestia, puede admitir cierta vehemencia, tomándole de lo dicho por los contrarios, y en ocasiones tener un carácter personal, explicando los motivos que obligan al orador á intervenir en la discusión, procurando esquivar con habilidad cuanto pueda prevenir el ánimo de los oyentes ó herir susceptibilidades.

La proposición ha de ser clara y concisa, dividiéndola si es preciso, con lógica y método, graduando la importancia de los miembros de la división.

Los argumentos y pruebas nutridos de razones, aduciendo testimonios históricos y legales, desplegando el orador todo su ingenio, erudición y dominio de la materia. Y por último, la peroración, síntesis brillante llena de ardor y de pasión.

Deben ser los oradores parlamentarios modelos del buen decir dominando el idioma, enriqueciéndole con giros y frases nuevas, y el estilo, en países meridionales, debe apartarse tanto de la concisión y sequedad del cortado y sentencioso, como del abundante y florido que oscurece la

fuerza de la razón bajo el espeso follaje de las galas de imaginación y riqueza de fantasía. Combinar estos dos, según lo requieran la ocasión y el lugar, debe ser el objetivo del orador político.

En la oratoria política, se suprimen muchas veces el exordio, la proposición y aun la narración, reduciéndose el discurso á la confirmación y la peroración ó epílogo. Suele prescindirse del exordio, cuando obligado el orador á intervenir varias veces en una discusión, ya el auditorio conoce sus circunstancias, ó bien en asambleas públicas donde el pueblo atiende más á lo que se dice, que á quien lo dice. En muy semejantes casos se omite la proposición, bien por ser de todos conocida, ó porque el objeto que congrega al auditorio, es exclusivamente para tratar determinado asunto.

Dice un notable orador español, en libro escrito de propósito sobre esta materia, que este género de elocuencia pide en el orador mayores conocimientos que ninguna otra, que no puede adquirir sino á fuerza de estudio y meditación. Ninguna ciencia le es extraña, de la lógica toma la exactitud del raciocinio, y el rigorismo inflexible de las deducciones, la filosofía es para el orador parlamentario el hilo de Ariana, que le descubre el enlace misterioso entre las causas y los efectos, la historia le presenta abundantes materiales para la comprobación de sus juicios, la legislación le marca los principios de justicia, la economía le revela los útiles arcanos de la producción y la riqueza, la administración la regularidad del movimiento de la máquina social, la diplomacia, los principios á que se ajustan las relaciones de los pueblos, no debiéndole ser extraños la belleza y la poesía que desarrollando su cultura estética le ofrecen las imágenes, los giros elevados y los encantos de la imaginación. En el orador parlamentario la condición moral es de muy subido precio, la dignidad, entereza y energía de carácter abonan siempre el respeto con que el orador es escuchado por las masas y por las mayorías ó minorías de los parlamentos. Lo que se llama consecuencia po-

lítica, será arma poderosa, esgrimida con brio no puede menos de convencer y mover, mucho más que fragil la naturaleza humana, hoy como ayer, cede con frecuencia á los alhagos del interés, flotando siempre como cuerpo ligero cierto personalismo en el revuelto mar de las tempestades de la política, mermado el influjo de la oratoria política por causas de todos conocidas ¡á Dios! sus escasos efectos, si la consecuencia más acrisolada no es prenda del orador.

El auditorio reúne condiciones muy distintas, según se le considere formando parte de los parlamentos en sus dos cámaras, como está establecido en los países constitucionales, Senado y Congreso, ó el que constituye las reuniones tumultuosas, los clubs ó comites, y el de las asociaciones de los partidos. No seremos tan duros con el auditorio que forman los cuerpos colegisladores, como un ilustre orador forense y político, que califica de *comedia* lo que sucede en los parlamentos, añadiendo que “los ecos de la razón y la justicia son rechazados por el mármol duro y liso de las opiniones ya formadas, que entran en el estadio de la discusión con el firme propósito de no ceder á nada de cuanto puede oír,” y si este testimonio tiene gran valor, porque quien lo dice conocía perfectamente la política y las asambleas, á pesar de todo, si el fruto no es tan inmediato en esas cámaras como lo era el de los oradores en la plaza de Atenas ó en los comicios de Roma, la oratoria política, elabora lentamente la opinión pública fuera de los parlamentos, obteniendo un triunfo más eficaz, si se quiere, que el de una votación.

El auditorio popular, en días de agitación, simpatiza pronto con sus oradores, necesitándose gran energía para contrarrestar la efervescencia de sus pasiones. Los de los clubs, comités y reuniones de partidos, vienen prevenidos de antemano en favor de los oradores, negando pocas veces sus aplausos al que se identifica con sus pasiones; si un orador nuevo se presenta por primera vez, se captará las simpatías en el grado y á medida que interprete mejor las opiniones de los allí reunidos.

Según Cicerón, en su libro de los ilustres oradores, florecieron en Grecia principalmente, en Atenas, Pericles, Tucídides, y Démades, los dos grandes oradores rivales, Demóstenes y Eschines, decayendo despues la elocuencia en manos de los sofistas, debiéndose más bién que á su influencia, á la pérdida de las libertades griegas, primero, sometiéndose á los macedonios y por último á los romanos.

Roma, si no tuvo tan grandes oradores como Demóstenes, contó mayor número de oradores políticos, muchos cuyos nombres son desconocidos, cuya viril elocuencia contribuyó á la conquista de aquella serie de libertades disputadas constantemente en el Senado y en los Comicios, por los plebeyos y los patricios. De los que ya se hace mención son: Cornelio Cetego, Escipión el *Africano* los Gracos, Catón, llamado el *Censor*, Servio Sulpicio Galba, Lelio y Escipión Emiliano, Craso, Marco Antonio, Hortensio, y el más notable de todos, Cicerón. El imperio mató la elocuencia política, siendo inútiles los esfuerzos hechos por Marco Anneo Séneca y Quintiliano, terminando con Simaco, el mantenedor del paganismo ante el Senado, la enumeración de los más ilustres oradores políticos de la edad antigua.

Durante la edad media, las luchas, la constitución de nuevos estados, la organización del poder personal, fueron circunstancias poco á propósito para la elocuencia política que si algo pudiera rastrearse en las asambleas de los Visigodos, en los Concilios de Toledo y en las Cortes Castellanas, es tan poco, se avecina tanto á otros géneros, que no puede escribirse la historia de esta especie de discursos, con tan escasos datos.

Entre las modernas naciones de Europa, Inglaterra es la primera en dar muestras de elocuencia política á partir de la famosa revolución, brillando en sus parlamentos Pym (1584), Cromwell (1599), Hampden (1594), Strafort (1593), Walpole (1676), Windham (1750), Shéridam (1751), Fox (1739), Burke (1730), Pitt, conocido por Lord Chatham (1708), William (1759), y por último, O' Connell, casi de



nuestros días, con otros, como Byrón, ha elevado el nombre de la tribuna inglesa á gran altura.

En Francia nace la elocuencia política algunos años antes de la revolución, desarrollándose después, tomando como dice Blair una clave muy alta, refiriéndose á lo turbulento y tempestuoso del período y sucesos, consecuencias de la revolución francesa. Figuran entre sus oradores el arrepentido revolucionario Barnavé (1761), Maury (1746), Cazalés (1752), Louvet (1764), Maulet (1740), Isnard (1755), Vergniand (1759), Mirabeau (1749), y los revolucionarios Dantón Robespierre y Guadet. Ya en el presente siglo, la enumeración de los más distinguidos es enojosa, figuran entre otros muchos como oradores distinguidos Ioy, De Serre, Decazes, Manuel, Perier, Royer-Collard, Constant, Thiers, Guizot, Lamartine, Villemain, Favre, y últimamente, Gambetta.

De los oradores portugueses no hacemos mención especial, porque reciente la constitución de los parlamentos, viven los que algo se han distinguido en la vida parlamentaria.

Por iguales razones debiéramos omitir la de los oradores españoles, pero existe la diferencia de ser más vigorosa la vida parlamentaria y poder gloriarse de haber hecho más rápidos progresos, según nos dice un escritor contemporáneo. Comenzó la vida parlamentaria en España en las famosas Cortes de Cadiz de 1808, donde en confusa mezcla las antiguas y las nuevas ideas, calentadas por el amor á la independencia, crearon la vida parlamentaria, no interrumpida en el largo espacio de setenta y ocho años. Pueden citarse, salvando el juicio que la posteridad emita sobre ellos, al primer conde de Toreno, Muñoz Torrero, Martínez Marina, Argüelles, Calatrava, López (Joaquín María), Martínez de la Rosa, Olózaga, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Rio Rosas, Aparici Guijarro y González Bravo, viniendo á la memoria otros muchos que aún viven y son gloria de la tribuna española. (v)

LECCION CINCUENTA

ORATORIA FORENSE



Sí se llamaba el género de elocuencia empleada en la defensa de los sagrados derechos de la sociedad civil, cuya norma es la ley y su cumplimiento, los sagrados principios de lo tuyo y de lo mio, los fueros de la justicia, la sanción legal, y la atenuación de la pena. ¡Hermosa misión! difícil siempre, erizada de dificultades hoy, esperanza de un porvenir de paz y bienestar en lo futuro.

La razón pide, la filosofía y la historia lo demuestra y comprueban, que el hombre es un ser eminentemente social; fundándose en los mismos testimonios, estos nos dicen no puede existir la sociedad sin leyes, principios de sociabilidad que contienen en germen los preceptos de lo justo, de la moral y su sanción. En las sociedades primitivas, las leyes eran pocas en armonía con las necesidades, el mismo legislador se encargaba de su aplicación, siendo tan terminante el texto, que no requería interpretaciones ni intérpretes. Los poderes autocráticos de los pueblos orientales, y aun los de la Grecia, dictaron leyes sobrias, sumamente rígidas, su aplicación no requería otros magistrados que el

ejecutor del castigo. Así son las leyes de Nino, Sesostris, las de Moisés, Zoroastro, Zaleuco, Dracón y Solón. Es la ley consecuencia de una manifestación ó aspiración de la vida, que no se da si el acto que prohíbe es desconocido, deduciéndose de este principio que las leyes son varias y variables en tal grado, como lo sean las necesidades de la vida, las aspiraciones, los fines sociales, las relaciones de todo orden, aspirando los códigos á preveer, sin menoscabar la libertad, ni amenguar los fueros de la justicia, el mayor número de aplicaciones posibles á la ley establecida. Como tal propósito no cabe con exactitud matemática en lo humano, la lucha entre los tres principios de existencia social, entablan competencia, y la ley, la justicia y la libertad humana, necesitan para dirimir esta competencia, legisladores de lo particular, magistrados que apliquen el principio general á lo determinado, y hombres que conociendo la ley, apliquen al caso particular, los principios de lo justo, salvando la libertad individual y colectiva. Grecia, primero, Roma, la creadora del derecho, después, son las iniciadoras de este género de elocuencia, floreciente en ambos pueblos, con las oscilaciones consiguientes á todo lo humano.

El estado de perturbación inherente á la invasión de los bárbaros, anuló la profesión del abogado, aunque bien pronto, y apenas establecidos los diferentes pueblos que invadieron la Europa en algunos de sus territorios, cuidaron de estatuir leyes, reuniéndolas en Códigos, estableciendo tribunales y jueces encargados de su aplicación: de ello son elocuente muestra, los códigos de Teodorico, Alarico, Eurico, las leyes canónico-civiles de los Concilios de Toledo, las Capitulares de Carlomagno, los rescriptos imperiales, los fueros, cartas pueblas, y mil otras disposiciones de carácter legal, emanadas del poder real durante la edad media. La malicia de los hombres, la corrupción de los magistrados, la mayor consideración de la libertad y dignidad humanas, trajeron como consecuencia del sin número de leyes, cuya aplicación era dudosa, la necesidad de unos hombres cuyo ministerio consistiera en hacer valer el

derecho de los demás, levantando su voz en pró del afligido, del atropellado ó del ignorante de la ley, naciendo entonces la profesión del abogado y la elocuencia forense; cuyo valor é importancia, ha de medirse por el estado de civilización, organización de los tribunales y misión encomendada al abogado, según tiempos y países, datos que completarían la historia de este género de elocuencia, pero que no permite su estudio nuestros apuntes.

Por lo que se refiere á España, en el siglo XII, ya existía una clase de abogados que denomina el fuero de Molina y el fuero viejo de Castilla, *voceros*, determinando con toda claridad su misión D. Alfonso X en las Partidas, estableciéndose ya definitivamente, después de algunas vicisitudes muy curiosas, en la Novísima Recopilación, la profesión del que se ha llamado desde entonces letrado ó abogado.

Si el orador forense se limitara á conocer la ley y pedir su aplicación, su misión sería la del comentador ó intérprete de lo escrito, y poco tendría que intervenir en tal trabajo la elocuencia, pero no es esa la única misión del orador, tiene más extenso campo; ha de intervenir por lo que hace á la ley y su aplicación, en dos cuestiones, la de *hecho*, histórica, determinada, capaz de todos los vuelos de la elocuencia, y la de *derecho*, donde entra la fuerza de la razón, los argumentos, interpretaciones, etc.

Lo mismo en las causas civiles ó pleitos que en las criminales, ambas cuestiones tienen lugar. Si trata de una posesión, preciso es al defensor, como al fiscal ó acusador, exponer los hechos, analizarlos, darles el colorido conveniente, manifestando gran tacto y talento al referir con viveza y energía lo que le favorezca, y como de pasada y sin omitir, lo que pueda perjudicar á su cliente. La de derecho tiene igual aplicación á toda clase de asuntos que se ventilen en los tribunales, una vez conocido el hecho que motiva el litigio, ó trae á la presencia del tribunal el reo, viene la aplicación del precepto legal por el que se defiende la posesión con mejor derecho, ó se pide la imposición de una pena menos rigurosa que la determinada por la ley, en

tesis general. Para lo primero se necesita talento, elocuencia, hermosa palabra, condiciones varias que hacen tan interesante y simpática al par que difícil, la misión del abogado ó el fiscal; para lo segundo, conocimiento de las leyes, gran memoria, práctica de los negocios y tal cual astucia que suele degenerar en argucia ó sofisma.

Dice un tratadista de la elocuencia forense, que el abogado debe ser elocuente cuando escribe y cuando habla, porque, efectivamente, en la común forma de intervenir en los asuntos de carácter legal existen, según la ley de procedimientos, actuaciones que preparan el discurso oral con escritos y conferencias que son parte importantísima, y datos que el jurisconsulto ha de tener muy en cuenta. Esta parte escrita, comprende los *dictámenes* ó *consultas*. Cicerón, por boca de Antonio, nos dice conversaba largamente con el cliente, le hacía objeciones y deducía cuál era el punto de vista del asunto mirado por él como defensor, como juez y como contrario, añadiendo Quintiliano este oportuno consejo de suma importancia hoy, como en su tiempo: “No daña tanto el saber lo supérfluo como ignorar lo necesario, pues á menudo en lo que parece inútil suele hallarse la dolencia y el remedio.” El abogado puede en estos dictámenes y consultas, ahorrar inmensos gastos y disgustos, estudiando y meditando el asunto, para evitar demandas injustas, aconsejando caminos al que bajo la acción de la ley sufre injustamente, no agravando su causa con dirección mal encaminada.

Las *demandas*, escritos previos para incoar un pleito ó tomar parte en la acción criminal, deben ser escritos sóbrios, precisos, sin giros, ni imágenes. En cambio, la contestación á la demanda, admite cierta animación y colorido, como acción personal que se impugna ó rechaza, campeando la energía y claridad. Largo por demás, sería discurrir sobre los otros escritos, réplica, súplica, interrogatorios, alegatos, recursos de alzada, etc., etc., son otras tantas piedras del edificio que corona luego el discurso oral, y por lo tanto, han de estar meditados, seguros, ajusta-

dos á las prácticas legales, nutridos de doctrina y redactados con claridad,

Dos clases de discursos comprende en el estado actual de la legislación, la oratoria forense, el de defensa y el de acusación, si bien en el fondo tienen una misma materia, en lo jurídico, representan papeles contrarios, y en la elocuencia, circunstancias favorables ó adversas. La misión del defensor es altamente simpática; el criminal más odioso bajo el peso de la ley excita siempre compasión, la conmiseración, la caridad, el horror que inspira el castigo, y otras circunstancias, son elementos de que dispone el abogado, de los que puede sacar gran partido, mover los afectos y ganar el ánimo de los jueces y de la opinión, en favor de su defendido. Noble, nobilísima es la misión del que en nombre de la ley, pide su cumplimiento, pero hay en lo humano tendencia ingénita á defender al oprimido; ya sea por ministerio público de la ley, ya en nombre de la parte ofendida, necesita gran talento y elocuencia extraordinaria el jurisconsulto que logre aplausos y simpatías en tan enojoso papel.

La preceptiva legisla sobre lo general de ambos discursos, y aconseja que el *exordio*, sea de materia, no tomándole ni de los jueces, ni de la persona del abogado, ni del cliente, por los peligros que tales exordios tienen: creyendo algunos que en la oratoria forense debe suprimirse esta parte del discurso. Nosotros opinamos que tratándose de causas criminales, el exordio es parte necesaria y admite insinuaciones, que preparan el ánimo de los jueces, como de los jurados, para escuchar atentos el resto del discurso.

La *proposición y división* tiene importancia capital, es el croquis de la batalla, el diseño del cuadro, y en ellas, con forma nueva, claridad de método, no se dé lugar á confusiones ni ambigüedades; por consecuencia, la *narración* admite la riqueza de imaginación, la abundancia de datos que ilustren y amplifiquen el hecho. La objeción de que no es necesaria porque narrados quedan con todos sus detalles los hechos en el apuntamiento del relator, no es de funda-

mento, si como indica su nombre, es un ligero apunte para refrescar la memoria del tribunal, al abogado toca desarrollar ese cuadro, ampliar los apuntes trazando la historia, que por serlo, ha de ser verídica, comprobada con datos. A la narración forense aplica López el dicho de Bacón: "las ciencias se asemejan á las pirámides cuya base es la experiencia, y cuya cúspide ocupan los axiomas." Si los hechos son ciertos, se exponen con precisión y claridad, y el oportuno colorido, facil es ya deducir consecuencias, verdaderos axiomas para la causa ó litigio que se ventila.

Discurrir sobre las pruebas, es materia imposible, en ellas está lo técnico de la materia legal; inútil es, por lo tanto, encarecer su importancia. De dos clases son las pruebas: unas directas, que nacen del mismo asunto y van directamente relacionadas con el texto legal, y otras indirectas, por omisión en los hechos, ó por carecer de precepto expreso la ley que se trata de aplicar. La minuciosidad, la demasiada erudición, la negación de lo evidente, aunque se arguya con astucia é ingenio, sirven para lucir el talento, mas aprovechan poco para el asunto. Si los hechos son tan evidentes y la ley terminante, debe acudir á las circunstancias, á la atenuación, fundando la petición del fallo en la conmiseración más que en la justicia. La historia de la criminalidad, los casos anteriormente fallados, y un conocimiento extenso de la legislación, suministrarán al abogado caudal suficiente de pruebas.

Entienden, los que de propósito tratan esta materia, que la *refutación* es el complemento de la prueba, no dejando en pié ninguna de las pruebas del contrario, concediendo á esta parte del discurso forense mayor animación y calor, sin que llegue al extremo de la vehemencia, ni tenga tal acometividad que raye en insulto. Los mismos tratadistas, consideran como inútil en el discurso forense, la *peroración*, fundándose en que los jueces fallan *con el entendimiento* y *no con el corazón*, añadiendo que los magistrados son órganos de la ley que no ama, no ódia, no compece ni se venga. Lo que podrá ser muy cierto en la teo-

ría, pero, en la práctica, el magistrado, el juez más inflexible, es hombre, y como tal, sujeto á las modificaciones sensibles, disponiéndole á dar oídos á la compasión, á la misericordia y al perdón, más, aunque así fuera en los tribunales de derecho, tienen hoy un nuevo aspecto para esta parte de la oratoria forense, el tribunal de hecho, el jurado, nueva institución que dá intervención en las causas á todos los ciudadanos, magistrados de propósito, á los que puede mover y excitar el abogado. No es el *epilogo* la moción de afectos, su objeto principal es presentar en síntesis compendiosa los hechos, las pruebas y los textos legales.

Respecto al estilo, es común la aplicación al abogado de un estilo lleno de fórmulas, resintiéndose de difusión y poco ornato en el lenguaje, que podrá ser cierto en el mediano, en el leguleyo, que usa y abusa del tecnicismo curialesco, encerrando en moldes gastados el pensamiento, pero no reza esto con el abogado distinguido, que sin faltar á la precisión y rigorismo de los procedimientos legales, usa un lenguaje culto, elegante y rico, dando á su estilo los matices que pide la importancia del asunto, la solemnidad del juicio y las distintas partes del discurso.

Auguran los que deben saberlo por experiencia propia, que la elocuencia forense es la más difícil de todas, fundándose en la clase de asuntos que forman su materia, en el auditorio, en los fines é intereses sociales que está llamada á conservar, y, por último, en las múltiples condiciones que ha de reunir el orador.

Ciceron, dice, que debe ser elocuente lo primero, y tiene razón, aunque le contradiga un distinguido jurisconsulto español; para hacer valer la palabra, lo primero es poseer el dón de la palabra. Mucha ciencia del Derecho, conocimiento profundo del asunto concreto, y palabra tarda, perezosa y sin brio, producirán el libro, el comentario legal, pero no la oración forense. De modo, que debe poseer el dón de la palabra, un conocimiento profundo de la legislación, hoy más difícil que nunca por la multitud de disposiciones legales que forman el cuerpo del derecho. Añadién-

do todos aquellos conocimientos que contribuyan á la perfección intelectual y á su mayor cultura; por algo se ha designado á los jurisconsultos con el nombre de *letrados*. Y finalmente, como dice un excelente orador forense “las cualidades del abogado son todavía de más interés que sus estudios,„ y después añade: “Al frente de todas coloco la honradez y la reputación de probidad justamente adquirida por su conducta no desmentida de laboriosidad y *virtud*. En esta última palabra está la síntesis del buen abogado y para que no crea es manía nuestra pedir moralidad intachable en el abogado, ya sea fiscal, acusador ó defensor, terminaremos esta materia con las mismas palabras del autor citado. “¿Quién querrá confiar sus secretos y los de su familia á un hombre atolondrado y ligero que no sabe calcular el precio de aquel depósito? ¿Quién querrá encomendar la defensa de su fortuna, de su honra ó de su vida al abogado venal y corruptible de quien siempre hay que temer una traición, un amaño ó connivencia? ¿Ni qué valor obtendrá en defensa de la inocencia y de la justicia, la palabra desautorizada de un perverso para quien la justicia y la inocencia son cosas sin significado y tal vez palabras de escarnio? ¿Cómo perseguirá al crimen con seguridad y dureza el que en la crónica detestable de sus hechos se ha ofrecido más de una vez criminal á la vista del mundo? ¿Quién creará sincero contra el vicio el lenguaje del hombre que lo profesa y lo practica?„

El auditorio es muy importante para el orador, antes, porque en las sucesivas instancias, el juez, los magistrados de las audiencias y los del tribunal supremo, pedían distintas consideraciones y elevación, y hoy, porque el juicio oral y el jurado, requieren tacto esquisito para mover sin extravíar la opinión en pró de una causa.

En Grecia, casi confundidas como en Roma, la oratoria forense y la política, los mismos oradores que sobresalieron en esta pueden citarse también como modelos en aquella, añadiéndose los nombres de los griegos Antifón, Solón, Pisistrato, Cricias, Teramenes, Lisias, Iseo y Andócides.

Cicerón, cita como oradores forenses, á los ya mencionados como políticos, extendiéndose en elogios de Marco Catón, Servio Fulvio, Fabio Pictor, Q. Fabio Labeón, Q. Metelo, Decimo Bruto, con otros que consideró como medianos; Hortensio y Cicerón, son los principales oradores romanos.

En Francia sobresalen Cohin, Patru, d'Aguessau, Pelisón, en Inglaterra, Lord d'Erskine.

En España, Meléndez, Jovellanos, Campomanes, Mendoza, Cortina, López, Laserna, con otros de tan reciente memoria que no nos atrevemos á citar. (x)





LECCIÓN CINCUENTA Y UNA

ORATORIA SAGRADA



A elocuencia por excelencia, sin rival, la superior bajo todos conceptos, la eminentemente popular y que conserva hoy ese carácter, es la sagrada. En realidad, muy poco tiene que decir de ella la literatura, su misión debiera concretarse á citar y encomiar los modelos admirables que nos ofrece su historia, pues, sus asuntos, la sencillez que piden para tratarlos, el carácter de autoridad del orador, la ocasión y el lugar, son lo bastante para dar la obra hecha y casi perfecta, sin que el orador ponga de su parte otra cosa que la fé sincera, firme, ardiente, y el conocimiento y amor de las verdades que expone. Mas como quiera que en lo humano se aspira á la perfección formal, sabios é ilustres varones, eminentes oradores del catolicismo, han escrito tratados que facilitan los medios de esa perfectibilidad externa, de poca estima sin el conocimiento profundo y el arraigo en el corazón de las verdades divinas. Siguiéndolos, daremos una idea de este género, escudando nuestra falta de autoridad, con la de los autores á que nos referimos.

Denomínase oratoria sagrada, á *todos los discursos cuyo asunto son verdades ó enseñanzas de la religión, pronunciados generalmente en el templo por sacerdotes autorizados*; como puede notarse restringimos con respecto al orador el concepto de esta oratoria, creyendo que los seculares, los sacerdotes suspensos ó separados de la Iglesia, podrán versar sus discursos sobre materias relacionadas con la religión y las costumbres, pero carecen de la autoridad y valor que tienen en labios de un sacerdote, legatario sin interrupción de los apóstoles. Hemos dicho también, que por lo *general se pronuncian en el templo*, porque los misioneros, esos verdaderos nuncios de la civilización, enseñan y propagan las verdades de la religión en el bosque, la cabaña, en la cima de las montañas, y hasta en débil barco, en la superficie de los mares.

Enseñar y propagar una verdad religiosa, una creencia, pudo en los pueblos antiguos confiarse á la eficacia de la palabra, nunca de modo igual, como se propagó y predicó el cristianismo desde Jesucristo y de la misión confiada á sus discípulos de *enseñar á todas las criaturas*, corroborando con su ejemplo esta misión. Después del Gólgota y la Resurrección, esparciéronse efectivamente por toda la tierra los propagadores de su doctrina investidos de una fuerza superior, y afirmados y unidos en una sola fé. Los Apóstoles primero, los Padres Apostólicos después, y la gerarquía de los sacerdotes, llevaron la misión de la palabra divina á todos los ámbitos de la tierra con tal fruto y eficacia, que bien pronto cambió la faz y manera de ser de las sociedades, fundiendo sus ideas, sentimientos ó instituciones en nuevos moldes, más humanos y progresivos que los de las sociedades antiguas. No hay hecho grande, ni acontecimiento trasental en las modernas civilizaciones, que no se deba al influjo de la predicación cristiana, unas veces iniciándolos, otras encargándose de su ejecución y perfeccionamiento, y hoy, finalmente, si alguna esperanza queda á las sociedades de nuestros días para el remedio de los males que la afligen y resolución de los problemas que

las preocupan, en la predicación católica, en la fé firme y sólida, y en la práctica de su doctrina, ha de encontrarse, sin género de duda, el remedio.

Tiene tal fuerza de convicción la doctrina, que los recursos oratorios y las condiciones del orador, causarán más efecto, pero nunca á ellas se debe la fuerza y solidez de la razón, propia por sí de la bondad de la materia. Desprovisto de multitud de cualidades, el orador sagrado, de gran valor para los demás oradores, aun así, producirá su efecto la enseñanza, moverá los corazones y atraerá con fuerza irresistible.

No los más elocuentes oradores, sinó los más santos, han obtenido tan prodigiosos frutos con su predicación, con lo que damos á entender que la virtud y el buen ejemplo, la rectitud y la moral más pura, sin restricciones ni distingos, debe ser la condición única del orador sagrado para convencer, si une las demás, de erudición, voz, presencia, talento de primer orden y aun el genio, mejor, pero todas sin aquella, serán viento que pasa, luz que no ilumina, fuego que no calienta. El P. Fray Luís de Granada, quiso dejar en la teoría, débil imagen de su grandilocuencia, llenando los seis libros de la *Retórica eclesidstica*, de hermosos y útiles consejos para el predicador, muy dignos de tenerse en cuenta en todo tiempo, particularmente el capítulo XI del libro VI, en el que refiriéndose á el predicador, propone la cuestión de “quién debe predicar y en qué tiempo;” la de la “circunspección y rectitud con que se ha de ejercer este ministerio;” y el capítulo XVI, que se ocupa, “cómo debe preparar su ánimo el predicador, cuándo ha de predicar;” pero sobre todo, aquellos capítulos del libro primero, del predicador, sus estudios y dignidad de la predicación; de otro modo podrá decirse, con tanta autoridad y doctrina, nó. Si se nos pregunta ¿la virtud es hoy única condición del predicador? Sin vacilar contestaremos, en los tiempos actuales como en otros, lo primero es la virtud, después la ciencia, el pleno dominio de cuantos medios den forma estética á la palabra. No están los tiempos para

atender solo á la bondad de lo que se dice, sin reparar en cómo se dice; el espíritu crítico y frío de nuestra época, aun en los más fervorosos, hace asomar una desdeñosa sonrisa, cuando por ignorancia ocurre al predicador algún tropiezo, y para evitarlo, ha de ser virtuoso y docto, sin que nunca se sobreponga la ciencia á la virtud.

El auditorio dócil, atento, benévolo, es, á pesar de esto, el más difícil de manejar; si es de incrédulos, ¡cuánto no necesita el orador para infundirles la fé! Si de creyentes, ¡qué esfuerzo para desarraigar sus pasiones! Es verdad que el orador sagrado no tiene enfrente un contrario que le replique, que sus palabras van revestidas de autoridad y que habla de cosas interesantes para todos; más en cambio, á ese auditorio, compuesto de tan distintas clases, profesiones y género de vida, hay que hablarle un lenguaje claro, tan expresivo, que todos y cada uno se vean directamente aludidos, sin ser nombrados. La doctrina es por regla general conocida de los que la escuchan, requiriéndose cierto ingenio para darla novedad, avivando la curiosidad de los ignorantes, y revistiéndola de nuevos aspectos que sean dilatados horizontes para la meditación de los instruidos. Precisamente, hoy no está el defecto de los predicadores de las grandes ciudades, en lo que con tanta gracia puso de relieve el famoso P. Isla, está en el deseo de llevar á la predicación cuestiones de controversia y actualidad, obteniendo un resultado contrario al que se proponen, que lejos de refutar doctrinas nuevas, las dán á conocer, ó producen confusión en los ignorantes.

No quiere esto decir, que en ciertos casos no sea conveniente refutar doctrinas heterodoxas, se lo dirá la ocasión y el motivo al predicador, pero en la mayoría de los casos juzgamos que más daña que beneficia, el dar carácter polémico á la predicación.

La materia y las circunstancias, son la base para clasificar los discursos sagrados. Si exponen puntos relativos al cumplimiento de los preceptos y deberes religiosos, se llaman, *doctrinales*; si dan á conocer un dogma, tratando de

proponer el firme asenso de la fé á lo que como hecho humano no tiene demostración, se apellidan, *dogmáticos*; si exponen la narración del Evangelio, con los comentarios precisos para la aplicación práctica de su enseñanza, se les conoce por, *homilias*. Las alabanzas á Dios por beneficios recibidos, bien valiéndose de una de las manifestaciones del dogma ó elogiando á los escogidos hijos de la Iglesia, modelos de fé, amor y virtud, que propone como modelos dignos de imitarse, se llaman *panegíricos*. La Iglesia, madre cariñosa, permite alcen su voz en el templo los sacerdotes para alabar la memoria de los buenos *que ya nos precedieron en el sueño de la muerte*, y en ese caso llámase, *oración fúnebre*, el discurso pronunciado. Las pastorales, los discursos de los PP. de los Concilios, la catequesis, la elocuencia de los misioneros, aunque tratando de asuntos religiosos, están fuera de la oratoria sagrada, perteneciendo los primeros particularmente, á la elocuencia didáctica y mejor á las obras doctrinales.

La catequesis y la elocuencia de los misioneros, ni necesita reglas, ni serían aplicables; bástale al catequista perseverancia y fé, con el dominio de las sencillas y sublimes verdades de la religión, y al misionero virtudes heróicas, fé ciega y entusiasmo, lo demás, no es obra de los hombres, lo da la gracia divina.

Los discursos doctrinales constituyen la verdadera predicación evangélica; como las verdades que forman su asunto, son sencillas y persuasivas, desechan los tonos vehementes de la pasión, y las formas atildadas del lenguaje. El exordio es de materia, sacada de los mismos antecedentes de la doctrina y nunca personal. La proposición sencilla y clara, dividida en dos partes, defensa de la tésis y aplicación de la misma, como norma de vida. La confirmación exige más que pruebas, casos prácticos, siendo el mejor argumento la conciencia de los oyentes; la peroración sentida y tierna.

Los sermones *dogmáticos* son de dos clases: unos que se dirigen al pueblo en general, dándoles á conocer las di-

vinas economías de la revelación; ó se predicán ante asambleas doctas y escogidas. En el primer caso al teólogo le será muy fácil hermanar la verdad revelada con la fé de los creyentes, robusteciéndola. El exordio suele ser exposición teológica de los fundamentos del misterio, y razones que la Iglesia ha tenido para proponer la verdad que se explica como creencia. El orador, considerándose muy poco, al tratar tan elevada materia, se limita á declarar su escasez de fuerzas demandando el auxilio de Dios para que le ilumine, suplicando al pueblo una sus ruegos á los suyos para que así suceda. En la proposición no debe salirse de los términos teológicos; en la confirmación lucirá su erudición y dominio de la materia, siendo consecuencia de las pruebas y demostraciones; la peroración, llena de ardiente fé, dirigida á avivarla en sus oyentes.

Nada más hermoso en la predicación, después de las pláticas doctrinales, que la sublime sencillez de las *homilias*, parafraseando el texto sagrado. Aunque el orador no sea muy versado en letras sagradas, parece que al exponer las verdades del Evangelio, difunden sus palabras un aroma especial y embriagador á toda la oración. La homilia se llama directa, cuando tomando á la letra el texto del evangelio, el orador explica su sentido, según los Santos Padres y escriturarios; é indirecta, cuando, después de conocer el texto, se hacen aplicaciones de su doctrina, interpretando los diversos sentidos que pueden dársela. En estos sermones, el exordio es narrativo, la proposición la da ya el mismo texto, constituyendo la confirmación y la peroración un solo cuerpo.

Entran en los *panegricos*, las galas todas de la elocuencia profana, realizadas por la bondad del asunto. Si se trata del elogio de un Santo, el exordio puede tener mucha novedad, ya tomándole de los sucesos, épocas y heróicas virtudes que coincidieron en la vida del Santo que se alaba, ó ya ensalzando la misma santidad. La proposición se encamina á demostrar por la narración, la justicia con que ha sido colocado en los altares, ó ya también proponiendo como

medio de llegar á tan dichoso estado, la práctica de sus muchas virtudes. La mejor peroración, es la recapitulación sintética de lo más culminante del elogio. Lo verdaderamente escabroso y difícil en la oratoria sagrada, son las *oraciones fúnebres*. Si se trata de personajes de alta y reputadísima fama de virtud y ciencia, podrá con poco más ó menos trabajo, desempeñarse el cometido; pero tratándose de personajes contemporáneos, ilustres por su cuna, su poder ó su fortuna, la mortificación más grande que puede ofrecer á Dios un sacerdote católico, es encargarse de esta clase de discursos; fuera de los de Bossuet, no existen modelos en ninguna literatura; se comprende que así sea, no se abdica en un momento de la verdad y la justicia, desfiguradas y ocultas en muchas ocasiones; es para nosotros la menos parte de oratoria sagrada, vecina ya de la profana. Imposible por esto mismo de sujetar á reglas ú observaciones, las partes de un discurso de esta naturaleza.

Ridículo sería citar como modelos al *Vervo Divino*, autor de la palabra, ni á los Apóstoles enviados por Dios y nutridos por la gracia del Espíritu Santo, hay que prescindir también de aquellos Santos Padres de la primitiva iglesia llamados *varones apostólicos*, su fé y su ardor religioso, los ponen muy por encima de todo modelo meramente humano, y ellos, por gracia de Dios, tuvieron siempre su auxilio. Debemos comenzar por los llamados apologistas, que de palabra y por escrito, predicaron siempre la verdad revelada: Orígenes, Tertuliano, Arnobio, Lactancio, San Atanasio, San Cirilo, San Epifáneo, San Juan Crisóstomo, oradores de la iglesia griega; y San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín y San León, entre los latinos, Durante la edad media, no hay más que recordar las cruzadas para conocer los frutos de la predicación cristiana en todos los pueblos y clases de la Europa.

Nuestra patria tuvo ocasión de dar á conocer la eficacia de la predicación, en los Concilios de Iliberis y los famosísimos de Toledo, y más tarde, le cupo la suerte de ser cuna

del fundador de la Orden de Predicadores Santo Domingo de Guzmán, de quien son hijos de religión San Vicente Ferrer, Fray Luís de Granada y tantos otros. De otras órdenes y del clero secular, basta citar los nombres de Alonso de Cartagena, Juan de Avila, Malón de Chaide, Fray Diego de Cádiz, D. Ramón García de los Santos, Obispo que fué de Tuy, y otros prelados, de todos conocidos.

En Inglaterra, J. Tillón, Atterbury, Clarke y Blair.

En Italia, Panigarola y el P. Señerí.

En Francia, Bossuet, Flechier, Bourdaloue Massillón, y Lacordaire, con otros contemporáneos, como Ravignan, Dupanloup y los P. P. Felix y Jacinto. (y)





LECCIÓN CINCUENTA Y DOS

ORATORIA ACADÉMICA Y EL PERIÓDICO



A costumbre de leer y no pronunciar de viva voz, los discursos referentes á materias científicas, ó los elogios de personas ilustres en las ciencias y en las artes, ha hecho que tal género de elocuencia se omita en muchos tratados, y en otros, se la considere comprendida en las obras doctrinales; así es, y nosotros participamos de la misma opinión, creyendo, que si el asunto entra de lleno en el terreno científico, á las ciencias, las artes y las letras habrá que referir el fondo, y la forma, tendrá que conformarse con lo relativo á las obras doctrinales, que aspiren á ocupar puesto entre las literarias.

Resulta, sin embargo, que hoy sobre ciencia, arte, literatura y política, se pronuncian de viva voz discursos en ateneos, sociedades científicas y académicas, y en las cátedras, para exponer la ciencia, se sigue el mismo procedimiento, y algo, aunque sea muy poco, debe decirse de estos discursos.

Todo orador que pretenda exponer una materia ante un auditorio escogido, cual lo es el que acude á los ateneos y academias, debe procurar en cuanto á la materia, reves-

tirla de novedad, enriqueciéndola con multitud de datos y observaciones. La forma ha de ser pulcra y rica, trabajada con esmero, como corresponde al que en esos templos del saber ocupa el lugar de maestro. El tino principal, será revestir lo árido del asunto, con los encantos de la novedad y las galas de la imaginación; las materias de todos conocidas y vulgares, con agudeza, desentrañando el alto sentido filosófico que envuelven, amenizándolas con observaciones curiosas, dando muestras de ingenio y buen gusto. Muchos de estos discursos se publican después, así que podemos citar: á Fontenelle, d' Alembert, Thomas, La Harpe, Champfort, Jovellanos, Lista, Alcalá Galiano, Amador de los Rios, Canalejas (don Francisco), y otros de todos conocidos, elogiados y aplaudidos en academias, ateneos y sociedades científicas, por sus conferencias y discursos.

La elocuencia de la cátedra no se parece á ninguna; lucha con muchas dificultades y no cuenta con género alguno de ventajas. Por la alteza del fin, por la verdad de la doctrina, pudiera compararse á un sacerdocio y exigirse condiciones al orador de virtud, adhesión, amor y sinceridad de lo verdadero; pero, el auditorio, compuesto de inteligencias que hay que elevar, no ha de deslumbrársele con lo que no entiende, ni bajar su nivel intelectual; preciso es combinar lo puramente afectivo que despierte el interés, avivando y sosteniendo la atención, con el desarrollo de la inteligencia, presentándola nuevos horizontes, suscitando vocaciones y aptitudes, é inspirando un amor vehemente á el saber y la ciencia. La misión, como se vé, es tan importante como difícil; el lograrla se deja al acaso, toda vez que no existe camino ni guía que facilite su acceso. El profesorado es un sacerdocio que requiere vocación; los que la tengan verdadera, quizá acierten con el medio de cumplir sus deberes, sin otro guía que sus deseos. Los discípulos sabrán citar los modelos; nadie mejor que ellos saben quién les hizo fácil el áspero y tardío camino del saber.

La oratoria militar, entendemos, no debe ocupar un lu-

gar determinado y distinto en la preceptiva, de la oratoria. Los discursos que de palabra ó por escrito pronuncian los generales al frente de los ejércitos, las órdenes generales, las proclamas, las alocuciones, son sus variedades. Si investigamos las causas que motivan esos discursos de los generales, veremos no son otras, que los intereses de la nación, en cuyo caso están dentro de la oratoria política, diferenciándose únicamente por la ocasión y el auditorio. De esto deducimos, que no son razón bastante para considerar á la oratoria militar, como especie distinta de la oratoria política. El general ha de atender á los sentimientos nacionales, para mover á sus soldados, que no necesitan largos ni profundos razonamientos, sin olvidar la sencillez y concisión, á las que darán tono la energía y sinceridad.

En Inglaterra y en Francia, nació casi á los comienzos del siglo pasado, una forma nueva de comunicar las ideas, que se conoce con el genérico nombre del, *periódico*, y por el gran desarrollo que ha adquirido en el presente, en todos los países del mundo, envaneciéndose de ser eco de la opinión, considerándose como palanca poderosa que mueve la máquina política y vehículo de toda clase de enseñanzas, hora es ya se le dé carta de naturaleza en los tratados de literatura preceptiva.

La clase de asuntos, la forma y periodicidad con que aparece este género de publicación, la dan multitud de aspectos, ya se la considere como conjunto de noticias de actualidad, ya se propongan informar sobre el estado de la ciencia, ya tengan el doble carácter de tratar asuntos de todo género, dando entrada á la polémica, á las noticias y al examen del movimiento científico, literario y artístico del mundo, llamándose *diario de noticias*, *revista científica*, ó simplemente *periódico*.

Si en la denominación va envuelta tal variedad, mayor es aún la que se ofrece para hacer del periódico una clasificación literaria, que no puede por lo complejo del asunto y de la forma, asignarse á un género literario determinado.

Si algo puede servir de norte para la clasificación será el fin que el periódico se propone, ya evidenciado por algunos, cuando se titulan: *revista científica, literaria, de artes y letras, y periódico político y literario*. Si se admite la denominación por buena, todo lo que la publicación ha de cumplir, estará en relación con la materia que trata; si son revistas científicas, literarias ó artísticas, se ajustarán á los preceptos de las obras doctrinales, en su fondo y en su forma. Y respecto al periódico político, incesante propaganda de una idea, claro es, tiende siempre á propagarla, atraer el mayor número de adeptos, discutiendo, poniendo de relieve los defectos, inconsecuencias, y cuanto pueda desprestigiar la contraria, siendo entonces una forma nueva de la elocuencia parlamentaria, que tiene por campo la política, los intereses sociales de todo género, y por auditorio, la muchedumbre de los ciudadanos.

El periodismo es una forma literaria debida á nuestros tiempos, no nació al acaso, vive de la savia de estas nuevas sociedades, cuya existencia se nutre con las cosas del momento, con la variabilidad, pretendiendo con ahorro de tiempo y meditación, saciar los deseos del saber, innatos en todos los hombres. Si es un mal, hay que aceptarlo como hecho, y si un bién, dirigir todos los esfuerzos para que sea más eficaz. De *cuarto poder* se ha calificado el periodismo, y quizá tengan razón los que lo dicen, á juzgar por la excesiva preponderancia que se concede en todas las naciones á la prensa periódica, faltando solo averiguar, si quien pretende tan inmenso poder, cumple con la misión que se atribuye. Un síntoma de decadencia comienza á iniciarse, con la excesiva multitud de los que á diario se publican, convirtiendo en eco de las opiniones extraviadas, personales é interesadas, lo que debe ser salvaguardia del interés innominado de la sociedad, y lo que es peor aún, la muchedumbre de los que escriben, faltos de vocación, crédito y autoridad, amén de la cultura, que tal derroche de fuerza intelectual pide á diario, se aproxima, si el mal no se remedia, á la pérdida de su importancia.

Negar la que ha tenido y hoy tiene el periódico social, política y aun literariamente considerado, sería cerrar los ojos á lo evidente. El periódico agita la opinión, y por la controversia, se aquilata la sinceridad y razón de una medida política, de una forma de gobierno, contribuyendo á matar el encarnizamiento de la lucha armada de los partidos, que anatematiza la prensa por ser, aun á su pesar, en ocasiones, débil eco de la conciencia pública. Ha contribuido, á no dudarlo, al mejoramiento de las costumbres, dando á conocer los males sociales, señalando el oportuno remedio, clamando contra la sin razón y la injusticia. Y por último, literariamente, lleva la ilustración allí donde el libro serio y concienzudo rara vez penetra, excitando el deseo de instruirse y aun instruyéndose, los que no disponen de tiempo, ni de medios para ello. Que *el periódico ha matado al libro*, es muy cierto, lo que falta averiguar, es, si el libro, sin el periódico viviría vida tan lozana como la que tuvo y desean tenga, los que de este mal se lamentan. Lo que á nuestro juicio importa, es cumpla su misión el periódico, sin bastardearla, sirviendo mezquinos intereses ó prestándose á la difamación; y que los periodistas, que con labor anónima hacen derroches de ingenio, comprendan la difícilísima misión que se imponen y entiendan que para llamarse, como se llaman, obreros de la civilización, lo obligados que están al cumplimiento de las leyes morales, siendo íntegros y probos, sirviendo su conducta de más elocuente testimonio que las argucias y mistificaciones que ocultan ó desfiguran la verdad. Como hombres de letras, deben elaborar continuamente en pró de la pureza del idioma, de la cultura estética y del buen decir. Solo así, vivirá por mucho tiempo con gran prestigio é influencia la prensa periódica, prestando servicio inmenso á la causa de la civilización y del progreso.

Las citas que en otro lugar hacemos servirán de noticia para encontrar los buenos modelos que dentro y fuera de España, merecen ser estudiados é imitados. (z)

ILUSTRACIONES Y NOTAS





ILUSTRACIONES Y NOTAS



(A) PÁG. 5.—LECCIÓN PRIMERA

¶ Con el nombre de Retórica, se ha comprendido por espacio de mucho tiempo, todos los preceptos relativos al *arte de bien decir*, no sin que alguna vez, como sucedió con Aristóteles, separara lo relativo al bien decir, de lo correspondiente á la poesía en su Poética, que por desgracia no poseemos completa. Durante la edad media, confundidos ambos conocimientos los que deseaban conocer algo de la teoría de la palabra, estudiaban retórica, y á ella es preciso acudir para apreciar el desenvolvimiento de la preceptiva. Estudio importantísimo, realizado brillantemente por don Marcelino Menéndez y Pelayo en su Historia de las Ideas Estéticas en España; véanse por lo perteneciente á la literatura preceptiva el cap. III del tomo I; el cap. IX del t.º II, vol. I; los cap. II y III del t.º III, vol. I y II respectivamente; además de las muchas noticias que en los vol. I y II del tomo III se dan sobre los extranjeros, no citando otros datos que suministrará la erudición del autor, porque en la fecha que escribimos estas notas no han llegado los restantes tomos á nuestras manos.

Los trabajos de Carlos Batteux, Principes de Litterature, Paris, 1777; de Hugo Blair, Lectures on Rhetoric and belles-lettres, 1783; Lycée on Cours de Litterature, de Juan Francisco de la Harpe, publicado en 1800 y reproducido muchas veces, y sobre todos, el Curso de Estética, de Hegel, han determinado una nueva faz en los estudios literarios, contribuyendo á elevarlos á la categoría de verdadera ciencia.

Con sentimiento omitimos la determinada mención de las obras de Luzán, Hermosilla, Sánchez Barbero, Gil y Zárate, Milá, Fernández Espi-

no, Canalejas, Fillol, Revilla, Mudarra y Sánchez de Castro, aunque es justo no omitir sus nombres, por lo que han contribuido á desarrollar y perfeccionar estos estudios.

II Un libro sumamente voluminoso requería la demostración y confirmación de la importancia de los estudios literarios, tal es la abundancia de materia; al acaso elegimos algunas ideas brillantemente expuestas por nuestro querido maestro Dr. D. Francisco de P. Canalejas en la obra, Curso de Literatura General, parte primera, La Poesía y La Palabra, Madrid, 1868, cap. I de la introducción general, pág. 11 y siguientes: «Estudiamos el empleo que hace el hombre de una facultad inherente al espíritu humano, de una facultad que espontáneamente se produce en nosotros, sin que necesitemos aquel reflexivo estudio, aquella educación hija del hábito y de la práctica, aquel conocimiento de procedimientos mecánicos, sujetos á leyes físicas que retardan el estudio de la escultura, de la arquitectura, de la pintura ó de la música, que se sirven de medios materiales que es preciso ennoblecen, desbastar, preparar ó pulir antes de que sean útiles en manos del estatuario, del pintor ó del arquitecto.... El estudio de la razón, del entendimiento, de la voluntad, de las facultades y aptitudes determinadas que nacen de los divinos dones con que le distinguió Dios de todo lo creado, basta para que nuestro estudio sea completo y abrace cuanto debe reconocer y admirar, que nada más que una serie de admiraciones es el estudio del hombre, porque nada más que una serie de portentos y maravillas es lo que el pensador encuentra en la contemplación reflexiva y ordenada de la vida espiritual del ser, hecho á imagen y semejanza de Dios.... La tradición literaria nos manifestará cómo el género humano ha educado y educa aquellas facultades naturales de su espíritu, y cómo preside á ésta educación la ley divina, y nos hará así evidente la educación del individuo, para que sea más y más eficaz su voluntad de corresponder á los beneficios y bondades del Altísimo.... La historia del género humano se une con la biografía del individuo: la vida artística de la especie, de la raza y de la nación, se encuentra en las inspiraciones individuales del poeta, y es, por lo tanto, necesario no descuidar este doble aspecto de la obra literaria.»

El Dr. D. Manuel Milá y Fontanals, catedrático que fué de la universidad de Barcelona, en la segunda edición de sus Principios de Teoría, Estética y Literaria, reproducidos en reciente publicación de las obras de tan sábio escritor por el Sr. Menéndez y Pelayo, dice apropósito de la *utilidad de los estudios literarios*, pág. 277, de la publicada en Barcelona, 1869: «Considerado el arte de decir como el de la simple emisión de la idea, dá fácil entrada á la meditación sobre varias operaciones del espíritu. Como la palabra no es más que el pensamiento comunicado, así el

pensamiento se reduce á la palabra no pronunciada, á la palabra pensada. No en diversas ocasiones ni con dones distintos nos concedió el Supremo Artífice la facultad de formar juicios y de formular oraciones, es decir, de marcar en el espíritu ó con los órganos orales la relación ó dependencia entre dos objetos. Por manera, que solo cabe incongruencia ó disparidad entre la idea y su expresión por ignorancia de los signos convencionalmente adoptados en el que piensa, ó por abuso de los mismos en el que habla ó escribe.

Es de ahí, que lo ambiguo ó vago del pensamiento trasciende inmediatamente á su expresión, y que la incuria é inexactitud en la última deben más ó menos tarde convertirse en descuido ó incorrección en el ejecutar; que quien desconoce los recursos del arte de decir, carece del de desenvolver, de dar vida, de realizar sus ideas; y que si prescindimos de excepciones fáciles de explicar, lo que motejamos de mal escrito debe calificarse de mal, incompleta, ineficazmente pensado, y lo que juzgamos efecto de la bella expresión, débese las más veces á ideas acertadas, observaciones conducentes, profundas reflexiones. Es de ahí, también, que naciones que más han descollado en letras, en artes, en cultura, poseyeron un idioma copioso y fecundo en maneras y giros aptos á expresar las varias modificaciones y graduaciones infinitas del pensamiento. Así no nos extrañará que como iniciación á los arcanos de éste, prefieran algunos filósofos al utilísimo estudio de la geometría el de la gramática, inspiradora, según ellos, de una lógica más amplia y flexible cual conviene á los negocios de la vida y á las consideraciones morales; el estudio de las varias formas de la oración, donde, según una escritora célebre, son las palabras á la vez signos y objetos, cifras é imágenes.

Si de los principios de la gramática y de los primeros elementos retóricos con aquella tan íntimamente enlazados, pasamos más adelante, no dejará de sorprendernos cuanto á los hombres estudiosos y dados á las investigaciones útiles ha dañado la falta de estudios literarios; el error en demasía vulgarizado de creer natural lo trivial é indigesto, sencillo lo común y completo lo mal escogido; la carencia de aquel título, de aquella cordura, de aquel discernimiento y buen gusto que solo se adquieren con el estudio de las obras maestras del ingenio humano, y que tan necesarias son al hallazgo, elección y buena disposición de materiales. Aun bajo el solo aspecto de la claridad á que principalmente aspiran y á que tan opuestas juzgan las llamadas flores de ingenio, no la consiguen ellos sino yerta y lánguida, en gran manera apartada de la verdadera perspicuidad viva y penetrante, que pone en provechoso ejercicio nuestras facultades intelectuales y las fuerza á recibir profundas impresiones y luminosos principios.»

(B) PAG. 10.—LECCIÓN SEGUNDA

I Para apreciar mejor esa unidad artística á que nos referimos, puede consultarse A. Théry, *Histoire des opinions littéraires chez les anciens et les modernes*, París, 1849, 2 vol.

II Al hablar de la preceptiva literaria, no puede menos de recordarse la tan manoseada cuestión de las reglas, con sus anejas sobre si son ó no necesarias al génio y le cohartan, etc , etc., cuestiones todas que han perdido su verdadera importancia por ser sabido que la preceptiva literaria no se propone hoy, ni se propuso nunca, hacer poetas ni oradores. Lo que debe llamar ahora la atención de los que desde altas esferas dirigen la enseñanza, es lo involucrada que está la enseñanza de esta asignatura en las Universidades, entendiéndose por unos que la enseñanza de la Literatura General, es una ampliación dentro del mismo terreno de la Literatura Preceptiva de los Institutos, otros que solo deben enseñarse alguna noticia de Filología y Lingüística aplicada. Nosotros sin fuerza, sin prestigio para imponer nuestra opinión, fundamentaremos con el ejemplo, mientras otra cosa no se disponga, la idea de que la Literatura General que se explica en las Universidades, debe comprender una comprobación razonada de todos los principios literarios, corroborada por la sumaria noticia de los autores y de las obras de las literaturas antiguas y modernas. Sin romper por completo con la tradición, así lo hacemos en la cátedra y en el libro.»

III Es problema el del origen del lenguaje, apenas estudiado en la antigüedad y en la edad media; Descartes primero, Leibnitz, Locke, y después los enciclopedistas, trataron esta cuestión con el propósito de abrir brecha en el sólido muro de las creencias católicas, resultando un inmenso bien para la ciencia dando nuevo ser á una rama de ella, la Filología y asentando ésta con sus investigaciones, la solidez de las creencias. El Sr. Canalejas en la obra que tantas veces hemos de citar, Curso de Literatura, parte primera, La Poesía y La Palabra, Madrid, 1868, dice á este propósito: «Si en diez y nueve siglos, los más eminentes de los pensadores apenas han acertado á plantear el problema del origen del lenguaje, no se extrañará que á pesar del portentoso vuelo que han tomado en estos últimos lustros los estudios filológicos, no se consiga ni sea permitido al crítico en la actualidad, afirmar de una manera decisiva y axiomática, la explicación de un fenómeno, que es sin duda maravillosísimo, entre los infinitos maravillosos que nos ofrece el espíritu del hombre.» Pero no ha sucedido así; los sensualistas Condillac y Bonald hicieron reir á los pensadores con sus teorías, y los positivistas modernos quieren dar resuelta la cuestión como si se tratara de un hecho demostrable. No es posible detenernos á exponer las teorías de los que, dando grandes pasos

en la ciencia filológica, han establecido filiación especial en los idiomas como Grimm, Humboldt, Müller, Bunsen, Herder y Renan, cuyas opiniones expone y refuta en el cap. II de la primera parte de su obra, *El Estudio de la Filología en su relación con el Sanskrit*, D. Francisco García Ayuso, Madrid, 1871, haciéndose cargo muy en particular de la reciente obra de Renan *Del l' origine del Langage*, y la de Z. Geiger, *Origine del Langage et de la raison*. Véase también el Discurso leído en el colegio Quintilianense por D. Mariano Martínez Jarabo; Calahorra, 1882.

Los prodigios de la lingüística pueden apreciarse en las dos notables obras siguientes: *Grammaire des Langues romaines*, por F. Diez, 3ª edición, traducción francesa del alemán, por Brachet y Gastón, París, 1874 y 1875, y *Grammaire Comparée des Langues Indo Européennes*, por Francisco Bopp, 2ª edición, traducción del alemán, por M. Breal, 1875, 4 tomos.

En España hay que citar á D. Pedro Felipe Monlau, que en su *Diccionario Etimológico de la lengua castellana*, precedido de unos *Elementos de Etimología*, reunió materiales preciosos para estos estudios, por desgracia no continuados. Remitimos á las indicaciones bibliográficas de la obra de nuestro querido maestro Sr. Monlau, á los que deseen noticias sobre el estudio de la lengua castellana y del proceso seguido por la filología. Sobre el porvenir de la lingüística es notable, á pesar de su brevedad el discurso con el mismo título de nuestro malogrado amigo D. Francisco Fernández Iparraguirre, leído en la inauguración del curso de 1887 á 1888, en el Ateneo Caracense, Guadalajara, 1887.

Recientemente se han publicado en Italia: *Come parlano gli uomini: trattato popolare di scienza, del linguaggio*. Parma, 1889, p. XV-251, por Vit. Paltrinieri. Esta obra sigue la escuela de derivación estudiando las relaciones y familias de los idiomas desde las lenguas que se consideran madres, hasta las recientemente estudiadas y conocidas en el continente oceánico.

En Italia también ha publicado el docto profesor V. De Vit, un discurso *Sull'origine ó moltiplicazione, del linguaggio*. Siena, 1888; siguiendo la escuela racionalista.

IV En la *Revista Volapükista* de España, del año 1886, se halla una biografía del inventor del Volapük, resultando que Schleyer es sacerdote católico, natural de la Suiza Alemana. Su invento en el que ha trabajado treinta años, no tiene otro alcance que el de servir para las necesidades del comercio y de ningún modo aspira á crear con el Volapük un idioma universal literario. La verdad es, que más afortunado que F. Reimann, autor también de una lengua universal, y Soto y Ochando, que publicó en Madrid, en 1862, un proyecto de lengua universal, cuenta el volapük con entusiastas propagadores en todos los países; en España hay

gramáticas, diccionario y una revista, y en los catálogos de las publicaciones extranjeras, vemos todos los días anunciadas gramáticas y en todos los idiomas, diccionarios. El diccionario y la gramática, estos por el doctor Fernández Iparraguirre, han sido aprobados y revisados por Schleyer. También ha publicado un folleto en alabanza del Volapük, con el título de la Lengua Universal, el doctor catedrático de Física del Instituto de Bilbao D. Tomás Escriche y Mieg.

(C) PÁG. 15.—LECCIÓN TERCERA

I Ha sido el fundamento de los estudios filológicos la Filosofía, que estableciendo leyes generales para la expresión, considera los idiomas como forma de lo esencial, de ésta idea ha nacido la *Gramática general*, cuyos antecedentes los hallamos formulados en los estudios de gramática general de Arnauld N. et Lancelot, París, 1660, en el *Ars signorum*, de Dalgarno, Londres, 1661, no siendo extraños á la formación de ésta ciencia del lenguaje, nuestros humanistas Luís Vives, *el Brocense*, Nebrija, el Abate Hervás y Hermsilla.

Muchas son las obras de gramática general y muchas más las que se ocupan de los idiomas particulares, además de las excelentes gramáticas y estudios indicados en la nota anterior, pueden consultarse S. Sacy, *Principes de grammaire générale*, París, 1803. A Dyscole, *Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, París, 1854. La magnífica obra de Guillermo Humboldt, *Ueber die Verschiedenheit, etc.*, Berlín, 1836, traducida y comentada por A. Tonnelle con el título *De l'Origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, París, 1859. Es muy notable también por las muchas noticias, observaciones y su ameno estilo; las *Notions élémentaires de linguistique ou histoire abrégée de la parole et de l'écriture, pour servir d'introduction á l'alphabet á la grammaire et au dictionnaire*, por Carlos Nodier, París, 1834, 310 páginas, 8°.

En España, además de los sencillísimos y elementales principios que el Sr. Rey y Heredia incluye en la *Lógica y Ética*, han escrito D. Luís Mata y Araujo, unos *Elementos de Gramática General*, Madrid, 1842, 200 páginas, 8°, y con el mismo título D. Francisco Lacueva, la segunda edición, Vitoria, 1844, y la traducción de la *Gramática General de Destute*, por D. J. Angel Caamaño, Madrid, 1822.

Son muy notables los *Estudios Gramaticales* de Andrés Bello, publicados por D. Mario Fidel Suárez, en el tomo 24 de la *Colección de Escritores Castellanos*, Madrid, 1885.

II El Sr. Canalejas dice en la parte primera, *La Poesía y la palabra*, de su curso de *Literatura General*, en el cap. V: «Contrasta lo fugitivo y perecedero de la palabra oral, con la grandeza espiritual de lo que expresa y

significa; envolvía una contradicción la facultad concedida al hombre, de conocer y amar á Dios, y conocer y amar sus atributos y perfecciones y el carecer de medios para que eternamente pudiera resonar y escucharse su himno á Dios y á la belleza; y era contrario á toda idea civilizadora y de educación, que no quedara en el mundo la inspiración religiosa y bella de las edades pasadas, así como quedaban sus templos y sus altares.» En la citada obra se dán curiosos detalles sobre los trabajos de los sinólogos para el estudio de los alfabetos chinos é indios, pág. 280 y siguientes.

Tratan del origen de la escritura y deben consultarse, Fortia d'Urban, *Essai sur l'origine de l'écriture*, París, 1832. Klaproth, *Aperçu de l'origine des diverses écritures de l'ancien monde*, París, 1832.—Maury, *L'invention de l'écriture, les origines et le développement des alphabets*, artículo publicado en la *Revue des Deux Mondes* del 1875. D. Juan Tró y Ortolano, *Cartilla teórica de paleografía*. Madrid, 1852, y un discurso del mismo leído en la Academia de Arqueología y Geografía, sobre la invención de la escritura, 1866, y la *Paleografía de Alverá*, Madrid, 1857, la de Colomera, Valladolid, 1862, y de la *Paleografía visigoda* de D. J. Muñoz y Rivero.

En la *Ilustración Española y Americana*, ha publicado una serie de artículos sobre la Escritura su origen y progresos, D. León María Carbo-nero y Sol y Merás, págs. 143, 206, 241 del segundo semestre del año 1878, y sobre las materias empleadas para la escritura desde su origen hasta nuestros días en las págs. 115, 149 y 166, de la misma publicación, en el año 1879.

III Está fuera de toda duda que Juan Gutenberg, fué el inventor de la imprenta. Nació este ilustre cooperador del progreso en Maguncia, hacia el año 1400, de familia noble. Un acontecimiento de carácter político cual fué la elección de Conrado III, elector de Maguncia, suscitó rivalidades entre el pueblo y nobleza, obligando á muchas familias nobles á abandonar la ciudad, emigrando la noble familia de los Gensfleisch á Strasburgo, á la que pertenecía el joven Juan. Falto de recursos, busca en la industria los medios de subsistencia que perdió en su patria y emprendió la de tallar y pulir piedras preciosas, suscitándole quizá, estos trabajos, la idea del arte de imprimir. Como su invento sufrió mil contrariedades y obstáculos, no recogió el fruto de sus afanes, llegando hasta disputársele esta gloria de la invención otros más afortunados que explotaron su invento, así como la gloria de haber sido cuna del descubrimiento, diferentes ciudades de Alemania. Se cree que en 1444 se hicieron las primeras impresiones xilográficas, llamando incunables á todas las impresas durante el primer siglo de la imprenta.

Del asombro é inmensos beneficios que produjo su aparición, nos dán

cumplida cuenta los siguientes testimonios, Sebastián Munster, que murió en 1552, en su *Cosmografía universal*, dice: «Sin esta ingeniosa invención del ingenio humano, habrían terminado todos los estudios en estos últimos tiempos.» Ya los buenos autores comenzaban á ser olvidados y abandonados; todas las doctrinas habrían desaparecido con ellos, si este arte divino no hubiera venido en su auxilio. Dios, pues, ordenador de todas las cosas, que no abandona nunca las de este mundo, fué quien hizo donativo á los mortales de esta invención indispensable en el momento en que perecían las letras y la historia. Mas por ellas se las vió revivir al punto y difundirse en todos los países, así como la memoria de los tiempos antiguos y la divina sabiduría de los filósofos.»

La Iglesia solicita siempre por cuanto al verdadero progreso dice relación, se expresaba así en el primer siglo de la invención de la imprenta, por boca del obispo de Alería, dirigiéndose al Papa Paulo II: «En el número de los beneficios de que conviene en vuestro reinado alabar á Dios, se halla el que permite á los más pobres comprar libros á poco precio. ¿No es infinitamente glorioso para vuestra Santidad, que los volúmenes que en otro tiempo costaban por lo menos 100 escudos de oro, puedan adquirirse en el día bien impresos y correctos por 20 escudos, y los que en otro tiempo hubieran costado 20 no valgan más que 4 y aun menos? Agréguese á esto que los frutos del ingenio, presa en otro tiempo de la polilla, y sepultados en el polvo, atendido el penoso trabajo y los inmensos gastos de su trascripción, han comenzado en vuestro reinado á surgir y difundirse á mares por toda la tierra. Tal es el arte ingenioso de nuestros impresores que no podía igualarse á él invención alguna antigua ó moderna. Por este divino arte es como vuestro pontificado, por otra parte tan glorioso, no perecerá jamás en la memoria de los hombres mientras viva el amor á las letras.... Y aquí proclámase, *en honor y gloria de los creadores de estos bellos caracteres*, que bajo el Pontificado de Paulo II, el arte que ejercen con tanta habilidad, gracias al Divino Pastor que nos lo hizo descender del cielo, permite comprar libros á más bajo precio que jamás costó su encuadernación.» Multitud de otros testimonios pudiéramos aducir bastando con citar el poema latino de *Chaleographie inventione*, Magencia, 1541; el drama de Ed. Fonnier, Gutenberg, y el que con el mismo título escribió Madame Figuiet; las estatuas erigidas en Maguncia, la fiesta de la Al-sacia, y mil otros recuerdos, que perpetúan el nombre glorioso siempre para la humanidad, de Gutenberg.

Para la vida de Gutenberg, pueden consultarse J. J. Oberlín, *Essai d'anales sur la vie de Juán Gutenberg*, Strasburgo, 1840; J. I. Née de la Rochelle, *Eloge historique de J. Gutenberg*, París, 1811. A. Lamartine, Carro y Gama, que han escrito su elogio y biografía.

La historia de la imprenta se halla en las obras, del inglés Timperley, las escritas en latín por Mollerí y Murman, la traducción francesa de la obra holandesa con el título: *Origine de la découverte et perfectionnement de l'imprimerie*, Utrecht, 1820; Ang Bernard, de *l'origine et des débuts de l'imprimerie en Europe*, París, 1853, 2 volúmenes, 8°.

Historia de la Imprenta por D. A. Bergnes, Barcelona, 1831.

La Biblioteca Científica Recreativa, ha traducido la bonita y curiosa obra de J. Pizzeta, con el título de *Historia de un pliego de papel*. Contiene una historia sumaria de la imprenta y de los medios de que el hombre se ha servido para escribir.

En la Ilustración Española y Americana, se publicó por el distinguido escritor alemán y español D. Juan Fastenrath, un precioso artículo con curiosas noticias, titulado *Juan Gutenberg*, inserto en la página 290, correspondiente al año 1878, de tan acreditada publicación, y en el de 1879, D. Valentín Gómez, publicó otro con el título de *El Arte de Gutenberg*, página 179.

(D) PÁG. 21.—LECCIÓN CUARTA

I El señalar lo que se entiende por obra literaria fué cuestión muy debatida, hasta que fijados los límites de lo que se entiende por *expresión artística del pensamiento*, ya no ofrece dificultad alguna distinguir las obras que merecen ese dictado de las que no lo merecen, véase en Federico Schlegel, *Historia de la literatura antigua y moderna*, traducción castellana por P. E., Barcelona, 1843, 2 volúmenes, 4°, la definición amplísima que dá de las obras literarias.

II La unidad del espíritu vive latente en todo lo humano, de aquí la imposibilidad que en buena lógica hay, para establecer divisiones absolutas, aceptándose como buenas por todos los modernos preceptistas nacionales y extranjeros, la división establecida por nosotros, véase Giovanni Mestica, *Instituzioni di Letteratura*, 2 volúmenes, 3ª edición, Fierenze, 1887, la aceptó el Sr. Canalejas y la considera como única aceptable el señor Sánchez de Castro, en su *Literatura General*, Madrid, 1887.

III Es verdaderamente extraño que los preceptistas hayan considerado como géneros intermedios á la *Novela* y la *Historia*; esta última tiene un carácter tan saliente, que no puede confundirse con ninguna otra, y en el amplio sentido que como ciencia de los hechos, la consideran ciertas escuelas, es obra didáctica, sin que la forma amengüe en nada ese carácter. De la novela, fijándose en su carácter complejo, como concepción, hay quien cree pertenece á las obras poéticas; por sus tendencias, á las oratorias morales y didácticas, sin que pierda esta complejidad, no hoy, que existen novelas con tales propósitos, sino antes, cuando parecía su esfera de acción reducida á sólo la expresión pura de la belleza de la vida humana.

IV Hegel, en sus Lecciones de Estética, obra póstuma publicada por su discípulo G. Hotto, mil veces traducida y comentada por los franceses, y sin traducción directa en castellano, contiene fundamentales observaciones, si bien son reproducción de otras de autores que le precedieron, sobre las condiciones del artista y su relación con el público. Está admirablemente extractada en el t.^o IV, vol. I, pág. 307 y siguientes, de la Historia de las ideas Estéticas del Sr. Menéndez y Pelayo.

(E) PÁG. 28.—LECCIÓN QUINTA

I Las acepciones y definiciones de la poesía, las resume el Sr. Canalejas en su citada obra, pág. 72 y siguientes. Véase también los t.^o I, páginas 257, 270; II, 368, 504, 516; III, 144; IV, 337, de la Historia de las Ideas Estéticas; y P. Albert, La Poesie, París, 1868.

II No era posible la lastimosa confusión entre belleza y poesía, teniendo en cuenta la distinción que establecemos, omitiendo esas inútiles y enojosas cuestiones sobre la excelencia de las bellas artes. Creemos con el señor Canalejas, que la poesía es el arte universal, tiene la belleza en ella su domicilio propio. El Sr. Valera en la Introducción á las obras del señor Menéndez y Pelayo, publicadas en la colección de escritores castellanos, examina el problema del porvenir de la poesía y hace atinadas observaciones acerca de su porvenir y relación estrecha del fondo y la forma poética.

III Si la poesía es la belleza bajo una forma, los géneros, las especies, serán modos, maneras distintas de lo bello, y por consiguiente, ni tiene utilidad averiguar la prelación de los géneros, ni sería posible determinarla, aunque fuera de necesidad hacerlo, por cuanto las primeras manifestaciones de lo espiritual, contienen, como el capullo de las rosas, todo el aroma bajo el apretado haz de las hojas que le forman.

Curiosa es por demás la polémica entablada por los dos poetas señores Campoamor y Valera á propósito de las siguientes palabras que aparecieron en el prospecto de la revista *El Ateneo*: se insertará toda producción referente á cualquier rama de la ciencia sin desdeñar la poesía. Comenzó el señor Campoamor en un artículo en la Ilustración Española, La Ciencia desdeñada por la Ciencia, y ha continuado en la revista La España Moderna, con una serie de artículos del señor Valera, Inutilidad de la metafísica y de la poesía.

(F) PÁG. 32.—LECCIÓN SEXTA

I Ya dejamos dicho que la poesía es *arte universal*, y por tanto que como forma, traduce lo bello doquiera que exista sin limitación de tiempo, objeto, ni espacio.

La multitud de ideas que puede expresar la poesía, ya fueron objeto de examen por Cassin, en la tesis, Sur la poésie considéré spécialement

dans sa nature, son objet et ses conditions. Caen, 1832. La poesía considerada como ciencia, de D. Alberto Lista, en sus Ensayos Literarios y críticos; tomo I, 1844.

II El autor de una poética, cuyo nombre tiene gran prestigio en la república de las letras, con el humorismo habitual en todo lo que trata, tiene el intento, vano en verdad, de demostrar que ciertas licencias han sido propias de todos los tiempos y de todas las literaturas, aun las tenidas como sagradas. Contra tan falso aserto queda dicho algo al exigir condiciones morales al poeta, estimadas en mucho por D. Alberto Lista y Aragón, cuando en un artículo titulado *De las costumbres en la poesía*, entre otras muchas cosas que á la moralidad tocan, dice: El campo moral del poeta es inmenso, así como el físico y el intelectual. Pero debe elegir lo bello y no lo deforme.... Nunca puede ser agradable lo que irrita nuestras pasiones y las subleva contra la razón, porque destruye la tranquilidad del ánimo. Las composiciones de efecto inmoral no pertenecen á la poesía, cuyo objeto es agradar. Véase: De la moral y de la ortodoxia en los versos, por D. Juan Valera, en sus nuevos estudios críticos, en la colección de escritores castellanos.—Mad. 1888.

Si el poeta lo es en verdad, la fuerza del sentimiento lo es en él todo.

El poeta salmantino D. Ventura Ruiz Aguilera, en una poesía inédita titulada *Cuerdas íntimas*, lo recomienda de esta hermosísima manera.

Si quieres ¡oh vate! que al hombre conmueva
Con himnos gozosos ó tristes el arpa
En vez de sus cuerdas, pon otras de fibras
Que arranquen del fondo sensible del alma;
¡Verás qué bien llora!
¡Verás qué bien canta!

III ¿Cambiará como quieren, ó suponen sucederá, que algún día la poesía sea forma única de la ciencia? ¿O desaparecerá la poesía, confundiendo con las formas únicas de lo demostrable y sensible? La poesía no es modo de ser accidental, lo mudable en la poesía son los medios, mas su esencia y la que lleva la forma, es siempre la misma. No puede citarse una literatura sin poesía, y mientras la palabra sea fórmula racional y medio de traducir nuestros estados anímicos, la poesía vive y vivirá, creemos con el Sr. Valera, que nunca ha sido más brillante el número de los poetas. Los Estados-Unidos tenían idioma al constituirse, pero han tardado en tener poetas, y hoy sin desdeñar las múltiples actividades humanas, comienzan á figurar poetas líricos que ni por la fuerza del sentimiento, ni por la riqueza de inspiración, son inferiores á los de Europa.

(G) PÁG. 36.—LECCIÓN SÉPTIMA

I Elemental idea es para todo el que posee algún conocimiento de la estética, la de que lo bello es esencia revelada á nosotros mediante una forma, atribuir á está lo que es peculiar de aquella, es error grandísimo y vulgar porque «no es la palabra rítmica una mera forma exterior, es esencial y característica, hasta el punto que el espíritu humano ni realiza ni siente la belleza poética, sino cuando la inspiración se expresa en la forma metódica y armoniosa de los ritmos,» así se expresa el Sr. Canalejas, añadiendo multitud de razones para combatir á los que consideran la forma rítmica cosa accidental, destinada á desaparecer, y obstáculo para la espontánea y libre expresión del pensamiento. Véanse las razones de los que combaten la forma rítmica el número XVII, páginas 170 y 258 de la Revue Philosophique, artículo titulado L'Esthétique du vers moderne.

II Los principales sistemas de versificación pueden estudiarse en el Dictionaire de Larrousse, tomo XV, páginas 931-939, en la citada obra del Sr. Canalejas, capítulo IV, tomo I, página 213 y siguientes, y en Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification de Edelestand Dumeril, París, 1841, un volumen, 8º. A. J. H. Vincent, Mémoires sur la musique et la poésie des Grecs et sur la musique et la verification du moyen age. Ch. Léveque, La Science du beau, 3ª parte, edición de 1872. Dictionnaire Universel, des litteratures, artículos correspondientes á cada una de las literaturas, G. Vapereau, París 1834.

La cuestión referente al origen de la rima en la literatura castellana está sin adelantar un paso y en el mismo estado en el que la dejaron mis doctos maestros señores Amador, en el tomo II de su Historia crítica de la literatura Española, y el Sr. Canalejas en capítulo IV de su obra ya citada.

III Todos los tratados de Retórica y los que hoy se ocupan de los principios elementales de literatura preceptiva, dedican parte de la obra á el estudio de las formas métricas y combinaciones especiales de la versificación castellana, entre muchos tratados que deben recomendarse están el compendio del Arte poética del Sr. Milá, los Diálogos literarios del señor Coll y Vehi. El Arte Métrica que insertó á continuación de sus Fábulas D. Miguel Agustín, Príncipe, Mad. 1862, y las obras de segunda enseñanza de los señores Garbín, Arpa, Campillo, Muñoz Peña y Milego.

IV En las anotaciones á la Poética del Sr. Martínez de la Rosa (la edición que hemos tenido á la vista en la de París, 1834) tº 1º, pág. 153, se hace una reseña histórica, concienzuda y extensa de nuestras principales combinaciones métricas.

(H) PÁG. 44.—LECCIÓN NOVENA

I Ya dejamos dicho, corresponde esta denominación de lírica á la

antigua asociación de la música y la poesía, correspondiendo hoy ésta á la antigua división hecha por los griegos de poesía cantada, Τάμειλη.

II Lo íntimo, el mundo interior, las modificaciones anímicas, es lo que caracteriza la poesía lírica; pero el poeta no vive aislado de ese mundo de relaciones que le ligan á la sociedad, á la época, á la vida colectiva, y de aquí que muchas veces tome pretexto de lo exterior, de lo que le rodea, para expresar sus sentimientos, solo así se conciben ciertas especies de lo lírico.

III De su universalidad é importancia, nos dan testimonio la historia de todas las literaturas, y es muy de extrañar entiendan ciertas escuelas modernas ha terminado su poder y su influencia, concediendo tan escaso valer á los poetas líricos, que los títulos de su fama en otras mejor que en esta manifestación deben buscarse. Nosotros lejos de pensar de este modo, creemos con Lamartine, en sus *Des Destinées de la poésie*, que hoy como ayer, la poesía lírica es la que fundamenta la gloria de los poetas, si bién es cierto, que así como nadie pone precio al aire, ni á la luz, siendo tan necesarios á la vida, por ser sus elementos propios, nadie tampoco aprecia el valor de lo lírico, ni en cantidad ni en precio.

IV Si algún argumento irrefutable se puede presentar contra los que desechan la forma poética como innecesaria, es el que ofrece la consideración de emplear para cada clase de asuntos formas con ellos íntimamente ligadas; la pompa y magestad del endecasílabo pide asuntos ricos, sublimes, serios y profundos, en cambio que las formas menores de nuestra versificación, admiten asuntos ligeros, festivos y alegres. Confirmando el argumento, la única excepción que puedē señalarse son esas canciones populares que en metros cortos, están llenas de sublimidad, y embriagadora melancolía, ó de pensamientos profundos; pero, es porque todo lo sublime y elevado es breve, y esas composiciones son un pensamiento y no una obra.

(J) PÁG. 49.—LECCIÓN DIEZ.

Aunque se modificó mucho nuestro primer propósito, hacemos excepción de algunas composiciones de poetas de la escuela salmantina, insertando á continuación la oda *A las nobles Artes*, de Fray Diego González, poco conocida y no menos digna de alabanza que la escrita por Meléndez.

A LAS NOBLES ARTES

ODA

Levanta ya del suelo
El rostro lagrimoso,
Virtud, hija del cielo, don divino;
Y recobra el consuelo,
Que ciego y alevoso
Te robó el ya pasado desatino;
Que el áspero camino
Por do sigue á la gloria,
Y á tú morada guía,
Emprenden á porfía
Mil jóvenes, borrando la memoria
Del vil ocio indolente
En que yaciera la española gente.
De tú rara belleza,
Más que del prometido
Rico tesoro, el ánimo agujado,
Sacude la pereza,
Y el siglo corrompido,
Que el honor de tus artes ha manchado
Con gusto depravado,
Condena, y redarguye
Los pasados errores
Con mil bellos primores,
Que el usurpado honor la restituye;
Y ofrece á los umbrales
De tu templo, mil obras inmortales.
Bien como el pequeñuelo
Grano, que, cuando nace,
No bien el pico llena á la avecilla,
Y el palestino suelo
Robusto árbol le hace
Después, do anida de aves gran cuadrilla
(¡Oh rara maravilla!),
Así las diseñadas
Obras menudamente
Por la asociada gente

En breve carta tienen encerradas
Grandezas, cuya suma
No la alcanza ni la lengua ni la pluma.

De la madre natura
Los seres desmayados,
A más sublime estado las levantas,
¡Oh divina Píctura!
Y al lienzo trasladados,
Instruyes la razón, la vista encantas,
Y así el aire suplantas
De la verdad que imitas,
Que con los coloridos
Por su mano ofrecidos,
También el sér parece que la quitas,
Tanto, que si advirtiera
La usurpación, colores no te diera.

En superficie lisa,
Sin que causen aumento,
Colocar valles, montes, selvas, ríos,
A distancia precisa,
Acción sin movimiento;
Fondos, lejos, alturas y vacíos;
La mar de sus navíos
Separar, y la tierra
Del globo refulgente,
Y sombra que la luz nunca destierra,
Jamás logró natura;
¡Sólo es dón tuyo, celestial Píctura!
A golpes repetidos
De acero riguroso,
O al vivo fuego sueltos los metales
Y en los moldes oprimido,
(Que al varón virtuoso
Sólo pueden labrar trabajos tales),
Obras tus inmortales
Efectos, ¡oh Escultura!
Por tí son conservados
Los héroes celebrados
De la virtud, cuando la muerte dura
Los reduce á ceniza
Y tu diestro eíncel los eterniza.

La ninfa desdenosa,
En leño convertida,
Huyendo del amor de Apolo ardiente,
Con acción prodigiosa
Recobra nueva vida
Por la escultura, y mano diligente,
Que poderosamente
También anima el bruto
Mármol con igual arte
En que un día Anaxarte
Fué muda, por ver con ojo enjuto
A su puerta colgado
Al mancebo de Cypro malhadado.
 Bajo el olmo frondoso,
O en la caverna oscura,
O en choza humilde, el hombre habitaría.
Sin tú auxilio piadoso,
¡Oh sabia Arquitectura!
Tú le elevas al cielo, y la vacía
Región, que no podía,
Huella con firme planta.
Tú, fundando ciudades,
Fijas las sociedades,
Por tí el régio palacio se levanta
A dar cuidado al cielo
Y eterno peso al carpetano suelo.
 Al Dios que tierra y cielo
Ni espacio imaginable
Pueden ceñir, en todo ilimitado,
Tú con devoto celo
Y mano infatigable
Eriges templo augusto, do adorado
Del pueblo, ante él postrado,
Recibe sacrificio;
¡Ah! el que en verdad implora,
Se encuentra á toda hora
En él, tan amoroso, tan propicio,
Liberal y clemente,
Como si allí habitara solamente.
 Incauta lira mía,
Sólo á humildes cantares

En la margen del Tormes avezada,
¿Quién te infundió osadía
Para que en Manzanares
Cantes cosa tan nueva y elevada?
¡Ay! deja la emezada
Locura; que no es dado
A tus débiles puntos
Tratar estos asuntos,
Y más, cuando hasta el cielo lo han alzado,
Con verso más divino,
De otras liras el canto peregrino.

II Entre muchas obras extranjeras que tratan de los libros sagrados bajo el aspecto literario, citaremos J. Gherquier, David, propheta, etc., Dortmund, 1800. La disertación sur les psaumes de Bossuet; el artículo consagrado á los salmos como obra de poesía en el curso de literatura de La Harpe y La Biblia de Reuss, en la quinta parte que trata de los salmos y las lamentaciones, París, 1875, y por último, las Observaciones sobre las bellezas literarias de la sagrada Biblia de D. Juan Manuel Berriozabal.

Pindaro el más renombrado de los poetas griegos, vivió 522 años antes de J. C. fué discípulo de la célebre Corina, escribió en los dos dialectos eólico y dórico, de sus obras solo restan las odas triunfales. Véase Histoire de la Littérature Grecque, Jusqu'a Alexandre le grand, escrita en alemán por Otfried Müller, traducida al francés y precedida de un estudio sobre la Escuela histórica de la philología alemana, por K. Hildebrand, vol. París, 1866. Villemain, Essai sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique, París, 1859. A. Croiset, La poésie de Pindare et les lois du lirisme grec. París, 1880. Pindaro, Montes de Oca, Biblioteca Clásica.

De los demás poetas líricos tenemos en España la traducción directa del griego de las obras de Safo, Erina, Alemán, Stesícoro, Alceo, Ibico, Simonides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalípides, por don José y D. Bernabé Canga Argüelles, Madrid, 1777, 4º, Anacreonte, Safo y Tirteo, traducción del griego en prosa y verso por D. José del Castillo y Aynsa, Madrid, 1832. Reflexiones sobre las poesías de Safo. Discurso leído en la Academia del Liceo de Granada, por D. Raimundo González Andrés, Granada, 1854. D. A. Rubio y Lluch, Estudio crítico biográfico sobre Anacreonte, Barcelona, 1879. Safo ante la crítica moderna. Estudios de literatara griega por D. A. Fernández Merino, Mad., 1884. Safo en Leucade, Apuntes para mis noches griegas; artículos que aparecieron en la Ilustración Española y Americana, págs. 237 y 306 en el año 1881, firmados por D. Benito Mas y Prats. Líricos Griegos, B. C.

Muchas son las obras y traducciones de las odas de Horacio, basta para lo que á nuestro objeto se refiere los preciosos datos aportados para este estudio por el Sr. Menéndez y Pelayo en su obra, *Horacio en España*, publicada en 1885, 2 tomos, por la Biblioteca de escritores castellanos. Consúltese para este poeta y los restantes de la literatura latina las lecciones Histórico críticas de literatura clásica latina del Sr. González Garbín, Granada, (sin año de impresión).

De los poetas latino-eclesiásticos, diremos algo en la nota siguiente.

El conocimiento de los poetas líricos italianos, sus mejores composiciones, las traducciones é imitaciones que de todos ellos existen, se hallan en la *Antología de Poetas líricos italianos*, traducidos en verso castellano (1200-1889.) Obra corregida, ordenada, anotada y en parte traducida por D. Juan Luís Estelrich, Palma de Mallorca, 1839, hermoso trabajo de 884 páginas, con curiosísimas noticias sobre poetas italianos y españoles que tradujeron é imitaron en España á los poetas italianos. El autor de esta obra es un poeta y erudito escritor que ha prestado un gran servicio á las literaturas italiana y española.

Es muy conocida la obra de Tirabosquí: *Storia della letteratura italiana*, fino all'anno 1700. Modena, 1772 á 1781, 14 vol. magistral historia llena de preciosos y abundantes datos; acusando después la bibliografía multitud de monografías sobre escritores y obras de todos los siglos y géneros cultivados en Italia, las más recientes son el *Manual de la literatura italiana*, de Francesco Ambrosoli, de la que se han hecho diez ediciones, la última en 1885; la de Vincenzo Gioberti, *Pensieri é Giudizi, sulla letteratura italiana*, recogidos y ordenados por Filippo Ugelini, Firenze, 1887, octava edición; para la literatura contemporánea et *Manuale della litteratura italiana*, nel secolo decimo nono 1885 y 1887.

Los poetas líricos franceses, en particular los del siglo anterior y el presente, han ejercido un influjo decisivo sobre la inspiración y tendencias de nuestros líricos; periódicos, colecciones de poesías, etc., etc., están llenas de imitaciones, traducciones y plagios, Voltaire, Lamartine, Chénier, Beranger y Victor Hugo, Balzac, son los más conocidos. La más completa de las traducciones, es la de Lamartine, hecha por D. José Berizabal, Madrid, 1841. De Chénier, por el Sr. Menéndez y Pelayo. Muchos son los trabajos sobre los poetas franceses, apenas si existe uno que no tenga monografía particular; la obra que comprende el mayor número, es la de Eugénie Crépet, *Les Poètes francais*; en la edición de 1861 á 1862 acompañaba á este estudio una introducción de Sainte-Beuve y muchas curiosidades. Para la historia de la literatura francesa son de suma utilidad, la *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, por D. Demogeot, París, 1884, obra de la que se han hecho 21 ediciones, número

que no alcanzan las más estimadas obras en España; y la que con el mismo título, adornada de preciosos retratos intercalados en el texto, ha publicado en 1885 en París Mr. Louis Collas.

Enumeramos en el texto solo los principales poetas ingleses, omitiendo otros muchos de verdadera importancia, conocidos solo muy pocos; en nuestra patria escasean los trabajos y traducciones, á excepción de Byron que ha tenido algunos imitadores y apasionados. Los ingleses han tratado con gran conocimiento su literatura, como lo prueba los estudios críticos de Lord Macaulay, siendo muy apropósito para conocer esta rica literatura la obra de Chateaubriand, *Ensayo sobre la literatura Inglesa*, traducido por don Francisco Medina Veytia, Mad. 1857, y sobre todo, la más completa y concienzuda de H. Taine, *Histoire de la litterature anglaise*, cuya última edición es la de 1873. Para el estudio de los mejores poetas puede consultarse el *Dictionaire des contemporains* de G. Vapereau, cuarta edición, 1870. Es muy apreciable el librito, *Ensayo sobre la literatura Inglesa*, por don Joaquín Henrich y Girona, Barcelona, 1881.

Además de los mencionados, brillan en Alemania muchos poetas líricos, advirtiendo que los críticos de esta nación, han enriquecido su literatura con multitud de concienzudos estudios sobre sus poetas y la poesía, de tan excelentes trabajos solo citaremos los franceses.—L'Allemagne, de Madame Staël. Nicolás Martín les poètes contemporains de l'Allemagne 1846 y 1860, dividida esta obra en séries, aparecieron los estudios en las fechas citadas. El curso de literatura alemana y Crestomatia polígota, de Sec. Bas y Regnier, y por último, la *Histoire de la litterature allemande*, París 1873, tercer volumen. Los portugueses, siguiendo las vicisitudes de la inspiración castellana, tienen su representante de la innovación del siglo XVI, en Sá de Miranda, cultivador de la escuela italiana, cuyas obras fueron en su mayor parte escritas en español, siguiendo su escuela Agostinho Pimenta, conocido vulgarmente por *Fradinho da Rainha*, don Manuel de Portugal, Audré Falcao de Resende, Luís de Camoens y los poetas llamados *camonianos*: Silveira, Lopes Leitao, Abreu y después, Lobo, Melo y otros muy modernos. Para completar estas ligeras noticias, puede consultarse el *Ensaio biographico-crítico sobre os melhores poetas portuguezes*, Lisboa de 1850 á 1856, 10 volumen, 8º; *Curso de Historia da Litteratura Portugueza* por Theophilo Braga, Lisboa, 1886, y para la literatura contemporánea, *La Literatura Portuguesa en el siglo XIX*, estudio literario por don Antonio Romero Ortiz, Mad. 1870.

(K) PÁG. 52.—LECCIÓN ONCE.

En su origen, el himno fué la poesía religiosa de todos los pueblos; himnos son los atribuidos á Orfeo, con himnos comienzan el Ramayana, el Mahabarata, y lleno de himnos está el Rig-Veda, claro es que solo tienen

unción y majestad los himnos del pueblo hebreo, género de poesía no superado por ninguna literatura, á excepción de su heredera en la fé, la latino-eclesiástica. Es condición del himno ya religioso ó patriótico, el expresar el sentimiento colectivo, por esto ciertas poesías de Horacio y los llamados himnos homéricos, no son en realidad otra cosa que odas religiosas.

Del Carmen Saeculare de Horacio: *Phœbe sylværum potens Diana* existe una traducción en verso del Sr. Menéndez y Pelayo, en sus Obras completas, Madrid, 1883, Colección de A. A. Castellanos, en dicho libro se halla también la traducción del Himno de Prudencio en loor de los Mártires de Zaragoza, pág. 111.

Además de las odas religiosas de Klopstock, Halderlín y Platen, tienen obras que son verdaderos himnos; de Schiller se cita el himno á la alegría, que después puso en música Beethoven.

Los himnos de la Iglesia se remontan á los primeros siglos de la misma, se componen de seis estancias que comprenden cada una cuatro versos yámbicos, los más notables son los de San Ambrosio: *Jesu redemptor omnium*, etc., y de San Gregorio: *Lucis Creator optime*, y *Audi benigne conditor*; el *pange lingua* atribuido á Mamert y á Fortunato, y los del oficio del Sacramento, compuestos por Santo Tomás de Aquino.

La colección de poesías de D. Antonio Arnao, publicada en Madrid, 1851, con un hermoso prólogo de D. José Selgas, lleva por título *Himnos y Quejas*, correspondiendo á este título primero, todas las poesías de carácter religioso.

Con el título de Poesía Sagrada publicó en Mad. en 1808 el canónigo D. Juan B. Sorazabal, una traducción de todos los himnos del Breviario.

II En la Antología de Poetas líricos italianos, obra ya citada, nos dá á conocer el Sr. Estelrich algunas canciones de Petrarca traducidas é imitadas por nuestros mejores poetas, entre otras, la que comienza, *Gentil mia Donne*, que Boscán trasladó al castellano:

Gentil señora mía,
Yo hallo en el mover de vuestros ojos
Un no sé qué: no sé cómo nombrallo,
Que todos mis enojos
Descarga de mi triste fantasía .

.

La que igualmente Balbuena, tomó de la del Petrarca *Chiare, fresche è dolci acque*, diciendo:

Aguas claras y puras,
En cuyo limpio seno
Ví la beldad mayor que el mundo encierra.

.

Y lo que es más notable, Fray Luis de León tradujo la que titula, A Nuestra Señora, que en el Petrarca comienza *Vergine bella, che di sol bestita* y en nuestro poeta

Virgen, que el sol más pura
Gloria de los mortales, luz del cielo,
En quien es la piedad como la alteza,
Los ojos vuelve al suelo,
Y mira un miserable en carcel dura
Cercado de tinieblas y tristeza.

.

Imitando al Petrarca en aquella hermosa *Oda moral* que comienza así:

Mi trabajoso día
Hacia la tarde un poco declinaba,
Y libre ya del grave mal pasado
Las fuerzas recogía
Cuando (sin entender quién me llamaba)
A la entrada me hallé de un verde prado
De flores mil sembrado
Obra do se extremó naturaleza.

.

Hoy mismo algún poeta titula sus composiciones líricas, canciones, entre otros el Sr. Valera, que en el tomo de las publicadas en la Colección de escritores castellanos, año 1886, las titula *Canciones, Romances y Poemas*, dando á entender que las primeras, entran en la categoría de líricas sin la elevación y majestad que corresponde á la oda.

(L) PÁG. 56.—LECCIÓN DOCE.

El Sr. Martínez de la Rosa en el canto IV de su Poética, nos dice cómo debe ser la elegía.

....la triste *elegía*
Con blanda voz y pecho enternecido
Los casos llora de la suerte impía:
En su lánguido tono, en su descuido,
Descubre su dolor y su ternura,
Sin humillarse nunca torpemente.

Ni presumir de ingenio y hermosura.

.
Sus cantos son gemidos,

Y sus ecos sentidos

Nacen del corazón, no de la mente.

Decimos en el texto que su etimología indica llanto, canto de dolor, pero en Grecia se designaron con este nombre los cantos de guerra que excitaban el entusiasmo por los grandes intereses de la patria, de aquí el considerarla como especie intermedia entre la poesía lírica y la épica, y así vemos que el verso heróico ajustado al pentámetro, dán la forma exterior á la elegía, escribiendo muchas en esta forma al famoso poeta griego Tirteo y Solón: á Mimnermo se atribuye el haber fijado el carácter definitivo que hoy ostenta la elegía. Distingúese Esquilo, Simónides, Antimaco, Calimaco y Filetas. De los latinos se cita Gallus, Ovidio, Tibulo y Propercio. De las poesías de Tibulo tenemos una traducción castellana reciente, debida á D. Manuel Norberto Pérez del Camino, con un prólogo de D. Manuel Alonso Martínez, Mad., 1874.

De los franceses se cita á Ronsard, las dos elegías tituladas la Consolación de Malherbe y de Racán, Lafontaine en la dirigida á Luís XIV, citándose entre todos como el mejor poeta elegiaco, á Andrés Chénier, y de sus obras de esta clase el Neera, verdadero idilio traducido por el señor Menéndez y Pelayo en la colección de sus odas, epístolas y tragedias, que nuestro doctísimo amigo publicó en la Colección de Escritores Castellanos, ya anteriormente citada; véase también, Poesies de André Chénier précédées d' une notice por M. H. de Latouche, París, 1878. Citanse además como elegiacos á Delavigne, Lamartine y Víctor Hugo.

En Italia debe contarse también como poetas elegiacos á Petrarca, Alamanni, Castaldi, Chiabrera, Filicaja, Guarini, Pindemonte. En Inglaterra á Tomás Gay y á Young. De Alemania, cuyos poetas respiran siempre cierto tinte melancólico, figuran sus dos grandes poetas Goethe y Schiller; el primero en sus famosas *elegías romanas*, y el segundo en las tituladas *El Paseo y Pompeia*, cítase á J. G. Jacobi como el que tiene mayor ternura y delicadeza. De Portugal á Diego Bernárdez, á Caminha, y Soares de Passos.

Dos solo poetas nos vamos á permitir citar que escribieron algunas composiciones elegiacas en España, casi en nuestros días, insertando la del docto catedrático de Salamanca Sánchez Barbero, por ser poco conocida y no carecer de mérito, rindiendo así un tributo á la memoria de tan insigne vate.

EN LA MUERTE
DEL
EXCMO. SR. DUQUE DE FERNANDINA
CONDE DE NIEBLA

hijo primogénito de los Excmos. Sres. Marqueses de Villafrauca, etc. (1816)

«Al fin la parca impía
Y el hado, de las glorias envidioso,
Mi próspera fortuna arrebataron;
Mis hechos, que asombraron
Desde do nació el día
Hasta donde su carro presuroso
Desata enardecido
El padre de la luz, todos cayeron,
Todos envueltos en la tumba fueron
Del grande *Fernandina*,
Mi digno sucesor. Reproducido
En él, en él mi prez y confianza
Deposité feliz; murió; termina
Mi dicha y esperanza,
Termina mi carrera triunfadora,
Ya su voraz imperio nos entrega
Airada Libitina.
»Sí, ya murió; despliega
Tu rabia destructora,
Estúpida nación (1) ¿En quién contraste
Hallará tu venganza?
¿En quién poder que baste
A confundir tu desmedido orgullo?
Por donde fué tu infame cautiverio,
Ufana puedes levantar ahora
Un espléndido imperio,
Y de vil tributaria ser señora.
»Neptano que espumoso
De Calpe á Rusader (2) tu seno agrandas,
Encrésate furioso,

(1) Los marroquíes.

(2) Antonio en su Itinerario llama á Melilla, Rusader, Plinio, Rusadir.

Con remolino y bramador estruendo;
Encrésate en las playas españolas
Tus altaneras olas
Soberbio revolviendo.
Ruge; al Cielo amenaza, al mundo atruena
Hervidor y voráz abre tus simas;
Que rota la cadena
Que yo te puse, soberano mandas,
Mandas exento y libre
De que otra vez aprisionado gimas.
A quien propicia suerte
Vió tu furia domar, víctima yace,
Victima triste de la fiera muerte,
Y yo con él....» Es fama que en hablando
Así *Guzmán el Bueno*,
Cayó en la tumba del doliente seno
Un ¡ay! prolongadísimo lanzando.

El otro es un poeta contemporáneo poco conocido, clásico y elegíaco por naturaleza, tal es D. Francisco Zea; citaremos, entre otras suyas, la que titula *Elegía*:

Ya no hay lumbre en el cielo, destellante,
Ni plácidos albores;
Ni susurra la brisa murmurante
Del prado en los colores.
¡Tú ya no existes, cándida paloma!
Del viento á la inclemencia
Yace postrada, y mustia, y sin aroma
La flor de tú existencia.

.....
Digna también es de citarse la dirigida *A la luna*, que comienza:

Sola mi alma está con sus pesares;
Sola con sus recuerdos mi memoria;
Sola tú, entre esos blancos luminares.

.....
También es muy notable la dedicada á el *Día 1º de Noviembre*, llena de melancolía y de giros de la mejor escuela poética, según puede observarse en la siguiente estrofa:

Ve la mansión del Cielo
De un sol perenne á la sagrada lumbre,

Y abandonando el suelo,
Trepá con raudó vuelo
Del trono etéreo á la luciente cumbre.

Sus obras en verso y prosa fueron publicadas en Mad., 1858, con un prólogo de D. José Castro y Serrano.

(M) PÁG. 61.—LECCIÓN TRECE.

Como decimos en el texto, la variada colección de nuestros cantares constituye una riquísima literatura sin estudiar; los intentos para recogerlos no han tenido el alcance y éxito que se esperaba quedando sin apreciar los riquísimos tesoros de poesía y de sentimiento que contienen las canciones populares llamadas cantares. El Sr. D. Emilio de la Fuente Alcántara formó un Cancionero Popular, Mad., 1861, y el poeta salmantino Sr. Ruíz Aguilera ha hecho populares muchos de los suyos, mereciendo ser trasladados á diversos idiomas, según puede verse en los Ecos Nacionales y Cantares, sexta edición, Mad., 1873. De tan rica colección (comprende 288 cantares) y por tratarse de un poeta salmantino, aunque contemporáneo, tomamos al acaso los siguientes:

CANTARES

XXI

Del Cielo cayó una carta
Con dos versos que decían:
*«El que siempre mire abajo
»No verá lo que hay arriba»*

XXXVI

Cantar que del alma sale
Es pájaro que no muere;
Volando de boca en boca
Dios manda que viva siempre.

XXXVII

El que á los pobres se baja
No baja su condición,
Pues la pobreza la quiso
El mismo Dios, con ser Dios.

XLIV

A Dios un abogado
Se imita en esto:
Dios, de nada hizo un mundo,
Y él hace un pleito.

Para conocer las canzonetas italianas, véase la obra citada, Autología de poetas líricos italianos.

La cantata de Sánchez Barbero se halla en la pág. 267 de sus principios de Retórica y Poética, Mad., 1805. Copiaremos el coro y la primera estrofa:

CANTATA

¡Ay Dios! ¿qué se hicieron
La paz, las caricias,
Y tantas delicias,
Y tanto placer?
Veloces huyeron
Cual sombra liviana,
Cual rosa temprana
Que muere al nacer.

Cuando halagada con mi amor vivía
En unión deliciosa,
Esta comarca resonar solía
Pacíficos cantares. Venturosa
Ayer mil veces con mi amante esposo,
Hoy desolada viuda,
¿A dó me acogeré? ¿Quién en mi muda
Soledad me valdrá? ¿Quién mi enojoso
Pesar adormirá? ¿De cuya boca
Oiré de esposa el regalado nombre?
¿Oiré las quejas en mi angustia dadas?
¿Oiré las inflamadas
Caricias del amor? ¡Ay! ¡Qué serenas
Horas aquellas fueron! ¡Qué enlutadas
¡Ay! estas son, y de horfandad cuán llenas!

De los trovadores provenzales, se cree fueron tomadas las famosas *seranillas* y *vaqueiras* del marqués de Santillana y las del Arcipreste de Hita, preciosas son ciertamente las muchas de este género coleccionadas por el Sr. Balaguer en su obra los Trovadores Provenzales.

La mucha extensión del *Villancico al nacimiento de Jesús*, del poeta salmantino Diego de Torres y Villarroel, nos priva del gusto de insertarlo íntegro.

VILLANCICO AL NACIMIENTO DE JESUS

INTRODUCCIÓN

EL VALENTÓN... Paso á paso, á lo penoso,
Un valentón del *Barquillo*
Viene á saber si son ciertas
Las maravillas del Niño.
Si no le dejan entrar,
Jura y perjura, mohino,
Que por el Hijo de Dios,
Habrá la de Dios es Cristo.

CORO... No ha de entrar el valiente
Afuera vaya,
Déje barbarides
Y baravatas;
Váyase fuera, vaya,
Porque encierra esta humilde
Pobre morada,
Todo el poder del mundo,
Valor y gala,
Váyase fuera, y todos
Le demos vaya.

Los archivos de música de las catedrales de Toledo, Sevilla, Burgos y la de Salamanca, contienen preciosas composiciones llamadas motetes. De este género de literatura y su música, posee preciosos datos el erudito Sr. Barbieri.

Casi todas las melodías del músico Schubert, tienen preciosa letra italiana y española, ésta última de D. Antonio Arnao.

El poeta francés Beranguer, ha compuesto muchos cantos populares recopilados en la obra, *Chants et Chansons populaires*, París, 1877, acompañando á esta edición la parte musical.

(N) PAG. 64.—LECCIÓN CATORCE.

¶ Dice M. Vaperau en su *Dictionaire des Litteratures*, tratando de la letrilla, que es composición exclusivamente española, diminutivo de romance. Martínez de la Rosa, Canto IV de su poética, caracteriza en metro el pensamiento de la letrilla, de este modo:

Más rápida y sencilla
La amorosa letrilla
Parece el leve juego

Del niño alado y ciego:
Imita su donaire,
Su planta fugitiva
Deslizase ligera
Graciosa nos cautiva.

Añadiendo después en las anotaciones (nº 12): «La gracia y la viveza son las dotes de la *letrilla*: género de composición que no admite un solo pensamiento que no sea sencillez, una expresión que no parezca fácil, un verso que no vuele.» Confirmando con numerosos ejemplos la doctrina expuesta; cualquiera elegiríamos nosotros si no nos hubiéramos propuesto citar siempre las obras de poetas salmantinos menos conocidos, sirviéndonos en esta ocasión la *letrilla* satírica de Torres y Villarroel que dice:

Del astro amante ó impío
A nadie el furor alcanza,
Porque todo el mundo danza
Al compás de su albedrío;
Nadie tiene señorío
En la humana libertad;
*Porque nuestra voluntad
Se mueve sola por sí.
Y que vaya la danza
De aquí para allí
¿Qué se me importa á mí?*

II Martínez de la Rosa en las Anotaciones al Canto IV de su poética, traslada traduciéndola, una inscripción ó *sobre-escrito* en una estatua de Niobe.

Por la celeste venganza
Quedé en marmol convertida;
Mas el arte tanto alcanza
Que en el marmol me dá vida.

Sánchez Barbero es el que dice tiene el epigrama muchas veces dos partes: y entre otros del poeta salmantino Iglesias, éste:

Entrando en los Cayetanos
Una dama á un charro vió;
Y le dijo: ¿se acabó
La misa de los *villanos*?
Viendo él trazas tan livianas
Respondió: se acabo yá:
Pero entrad, que ahora saldrá
Otra de las *cortesanas*.

Del mismo poeta es también el siguiente:

De toda la vida mía
Los agüeros más siniestros
Fueron el tener maestros
De quien el buen gusto hufá;
Y si bién de ellos me río,
Si yo llego á tener fama
Vereis cómo alguno exclama
«¿Ese? es discípulo mio.»

Véase para la historia del epigrama la Acontologie ou Dictionaire d' epigrammes de Mr. Fayolle, París, 1817, y Recueil d' epigrammes anciennes et modernes, de Booth, Londres, 1863.

III Convienen todos en que el *madrigal* es un pequeño poema, lleno de ternura y delicadeza, campeando en él la galanura y el ingenio: ni forma métrica, ni medida puede fijarse al madrigal. Citanse excepciones á la galantería y delicadeza en los que compuso la Fare y Saint-Lambert y nosotros señalaríamos algunos de Carlos Rubio, de verdadera intención satírico-burlesca.

Las opiniones sobre el origen del madrigal son muy contradictorias, suponiendo unos viene del italiano *mandriale* ó *madriale*, canto del pastor, otros de la palabra castellana *madrugar*, canto de la mañana, y por último, de la palabra *martegal*, canto de los Martegaux, montañeses de la Provenza, en nuestro juicio la más cierta.

Dice el Sr. Martínez de la Rosa, en sus ya citadas anotaciones: «A primera vista parece tan fácil el *madrigal*, que cualquier versificador se aventura á lucir en él su talento»: así es, en pocos géneros de composición se hallan comunmente pensamientos más insulsos, cuando no sean ridículos.

Muchos tenemos en castellano que pueden sostener la competencia con los italianos de Ariosto, Sannazaro, Marini, y los franceses de madame de la Sabaliere, Lamartine y V. Hugo, sin contar á Cetina y Luís Martín, en particular de autores contemporáneos, por cuya razón no los citamos.

(Ñ) PAG 69.—LECCIÓN QUINCE.

I Verdadera anarquía existe respecto á la *Balada* en todas las literaturas. Los franceses llamaron así á unas composiciones muy parecidas á nuestras letrillas, de ellas dijo Boileau en su Poética:

La ballade, asservie á ses vielles maximes
Souvent doit tout son lustre au caprice des rimes.

En Alemania las baladas son una variedad de las poesías llamadas *lied*, verdaderas canciones populares.

Como su introducción es reciente en España, apenas la mencionan los preceptistas, y por consiguiente, los poetas llaman baladas á muchas composiciones, que bien pudieran recibir el nombre de romance ó madrigal, según el asunto y el tono.

En Portugal tiene la balada un notable cultivador, Soares de Pasos, poeta muy popular; sus versos se publicaron en dos ediciones, 1844 y 1851.

Respecto á la italiana, el Sr. Estelrich en una nota á las composiciones que inserta en su obra ya citada, de Lapo Gianni, pág. 5, nota 4, dice: La palabra balada no significa en la literatura castellana, y aun menos en la catalana, la composición esencialmente lírica, por lo general amorosa, de estrofas de siete y once, á veces con estrofa inicial más corta y *envío* final, que son las más características señales de la balada italiana, cuyo vocablo adoptó. Aquella proviene de los pueblos germánicos, es épico-narrativa ó legendaria, y la metrificación y forma externa que en ella se adoptan son independientes de la composición.

Pueden consultarse: Ed. Schuré, *Histoire du lied, ou chansons populaire en Allemagne*, París, 1868. Loève Weimars, *Ballades, legendes et chants populaires de l' Angleterre et de l' Ecosse*. París, 1825.

II La misión de nuestros apuntes impide la discusión crítica de muchas materias, una de ellas la que se refiere á la *Dolora*, limitándonos á las indicaciones que en los Estudios Críticos, pág. 185, hace el Sr. Valera, y añadiendo ahora para los que quieran todavía mayor ilustración en este asunto, lo dicho por el Sr. Sánchez Moguel en la *Carta-prólogo* del poema del Sr. Campoamor, *Los buenos y los sabios*, y el artículo del docto catedrático publicado bajo el epígrafe *Campoamor en las literaturas extranjeras*, y, finalmente, lo que el Sr. Campoamor dice en la carta al señor conde de Revillagigedo, inserta á via de prólogo en la primera edición de las *Doloras*, definiendo las composiciones así llamadas: «composición poética, en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica,» en consonancia con estas ideas, así la hemos definido en el texto. La suerte reservada á esta creación poética del señor Campoamor y al lugar que ocupará en lo futuro entre las manifestaciones líricas, dice el Sr. Moguel, con la autoridad que le dá su experiencia y buen gusto literario: Bien cabe de afirmar, sin temer de ser desmentidos, que las *Doloras* constituyen seguramente parte muy principal de la rica herencia en literarias inspiraciones que legará nuestro siglo á los siguientes, los cuales habrán de mirarlas, no solo como legado artístico, sino también como fiel espejo de las tristezas y amarguras de los combates é inquietudes de espíritu que han atormentado y atormentan en nuestros

dias á inteligencias tan pensadoras y poéticas á un tiempo, como la inteligencia poderosísima del autor insigne de las Doloras. Advertencia á la edición de Doloras de Campoamor, Mad, 1885, publicada en La Correspondencia de España.

III Consideran como canto epitalámico algunos críticos, al Cantar de los Cantares de Salomón, y al Salmo XLIV, de David.

En Francia han escrito epitalamios Ronsard, Malherbe, Scarrón y Racine. Son celebrados algunos del italiano Marini, los del poeta inglés Buchan; de sobriedad y elegancia está lleno el de M. J. Quintana á la reina Cristina.

IV Los extranjeros entienden por romance una composición muy distinta de la que en España se designa con este nombre, si bien es cierto que tienen en el fondo toda la amplitud de ideas y sentimientos que admiten los nuestros, salvo que los de Francia se destinan á la composición musical, siendo casi todos verdaderas melodías; en ellos se han distinguido Lally, A. Musset, y los compositores Blangini, Romagnesi, Lemoine y su esposa Loísa Puget.

Cuando en España se habla de romances viene á la mente el nombre del que legó á la posteridad el más preciado tesoro en su Romancero, don Agustín Durán, cuyos dos tomos de romances, publicados de 1849 á 1851, han servido de base al estudio de tan preciadas joyas. Si el temor de traspasar los límites de nuestra esfera no lo impidiese, mencionaríamos á dos ó tres poetas modernos que los han escrito inimitables, como Zorrilla, citando también por excepción al ya mencionado poeta salmantino Sr. Rufz Aguilera, y en particular el titulado Fray Luís de León, del que copiaremos algún trozo.

FRAY LUÍS DE LEÓN

AL EXCMO. SR. D. SANTIAGO DIEGO MADRAZO



I

Montados en sendas mulas,
No muchos pasos distantes
De un ventorrillo metido
Entre rocas y pinares
Del áspero Guadarrama,
Caminaban una tarde

Cuando el sol su frente hundía
Tras las sierras desiguales,
Dos hidalgos de buen porte;
Que, más y más acercándose
Por diferentes veredas,
Poco después de apearse
Y dar á sus escuderos
De las bestias los ramales,
Del ventorrillo á la entrada
Así cortesés departen:
—Guárdeos Dios, (dice el más mozo),
Señor capitán Bernaldez.
—Y á vos también (el soldado
Le responde); pero ¡calle!.....
¿No estoy viendo á D. Luís Ponce
De León?..... Los brazos dadme
¡Qué galán y qué gallardo!
¡Es ya un hombre, voto á sanes!
—Acorte, que aún voy camino
De catorce navidades.
—¿Venís de Madrid?

—Sí vengo.

¿Y vos?

—Iré, Dios mediante.

Un mi deudo me disputa
Ciertas viñas y olivares,
Que tengo allá en vuestro pueblo.
—¿En Belmonte?

—Colindantes

Con la hacienda vinculada
Del licenciado Fernández.
—En la Mancha no hay terreno
Que con ella se compare.
¡Buenas serán esas viñas
Y olivos!

—Si vuestro padre

Don Lope, como letrado,
Quiere en el pleito ayudarme,
No dudo que al deudo mío
La demanda he de ganalle.
—Cuanto mi padre os estime

No hay para que yo me canse
En decíroslo; id á casa,
En ella habreis hospedaje
Y la honrará tal persona,
—Harélo así, para honrarme.
¿Y D^a Inés de Valera?
—Con mi ausencia inconsolable.
—¿Tan larga ha de ser?

—No es eso;

Es ausencia, y es bastante
El serlo, para que sufra
Madre tal como mi madre.
—¿Váis lejos?

—A Salamanca.

—Adivino lo restante.
Gustaros hán, por mi vida,
Las escuelas, el paisaje
Del Zurguén, fresco y florido;
El Otea, que á la margen
Se sienta del Tormes claro
Porque sus álamos bañe;
La Catedral, cuyas torres
Se pierden en el celaje;
La Plaza, que es maravilla;
Los templos innumerables
Que de la ciudad ilustre
Son gloria y honor del arte.
También yo arrastré bayetas
En Salamanca años hace;
Gasté mucho, estudié poco,
Rondé esquinas, dancé en bailes,
Pedí la sopa y la tuna,
Corrí por varios lugares,
Mas arrepentime luego;
Dejé á Minerva por Marte,
Y aquí me teneis alegre,
Sino muy medrado, ni ágil.
—A mi (con perdón sea dicho,
Señor capitán), me place
Un no rompido silencio,
Más que la voz del combate;

Más la pluma que la espada;
El sosiego deleitable
Del estudio más que el ronco
Son temeroso del parche;
Y oír cómo á Dios bendicen
Con sus gorjeos las aves;
Las selvas con el murmullo
De su frondoso ramaje;
Con sus aromas las flores;
Las fuentes, con sus cristales;
Y, en fin, más precio á la verde
Sombra de tilos y sauces,
Una escondida cabaña
Lejana de las ciudades,
Donde vivir, ni envidioso
Ni envidiado, que de jaspes
Y oro, con ánima inquieta,
Habitar mansiones reales.
En esto cerró la noche,
Y como ya refrescase,
Entró en la venta el mancebo
Tras el capitán Bernáldez.

(O) PÁG. 75—LECCIÓN 16.

Las muchas consideraciones que pudieran robustecer y ampliar la doctrina contenida en el texto se hallan en las obras de Viollet le-Duc, Ch. Lenient, y en la tesis doctoral de Bautui, compiladas y extractadas en el discurso leído en el Ateneo Catalán, por D. Joaquín Rubio y Ors, doctísimo catedrático de Universidad, publicado en 1868 con el título de *Apuntes para una historia de la Sátira en algunos pueblos de la antigüedad y de la edad media*.

Datos muy preciosos aporta también para este estudio, la tesis doctoral del insigne catedrático y publicista D. José Coll y Vehi, cuyo tema fué *La Sátira Provençal*, publicada en Mad. en 1861.

La bibliografía española registra las siguientes traducciones: Declaración magistral sobre las sátiras de Juvenal, Mad., 1642. Las sátiras de Aulo Persio Flaco, con declaración magistral en castellano, Mad., 1642, ambas por Diego López, y la traducción en verso por el deán de Orense don Luís Folgueras de las *Sátiras de Juvenal*, Mad., 1817.

(P) PÁG. 79—LECCIÓN 17.

Nos hemos separado por completo de la doctrina que sobre la fábula

expone nuestro docto maestro el señor Canalejas, pág. 388, segunda parte de su obra ya citada, fundados en razones que aducimos, ninguna de tanto peso como las que el Sr. Canalejas da para considerar á la fábula como poesía gnómica perteneciente al épico didáctico.

A los nombres de fabulistas extranjeros que citamos en el texto, debemos añadir el del polaco Krasicki, conde de Siczoin, Arzobispo de Gnesne, célebre poeta llamado por su fecundidad y su talento el Voltaire de la Polonia; sus obras se han publicado en Varsovia en 1803 y en París 1830. Y las fábulas renombradísimas del poeta ruso Krilof, tan popular en Rusia como Lafontaine en Francia, y Samaniego é Iriarte en España; de sus fábulas hay multitud de ediciones de lujo, y económica la de París de 1825, la acompaña una traducción en verso francés é italiano.

La bibliografía española es rica y numerosa; en la imposibilidad de agotarla citaremos primero las traducciones y después las originales, sin orden de preferencia.

De Esopo, una anónima de Madrid, 1815, reproducida en 1818, otra por J. A., Mad., 1848 y de D. Eduardo Mier, Mad., 1871.

De Fedro, por Rodrigo de Oviedo, 1819; D. Francisco Cepeda, Madrid, 1820 y 1827.

De Lokman, traducidas de prosa árabe á verso latino, por D. Manuel Lasala, al castellano por D. Miguel García Asensio, Mad., 1784.

De Florian, por D. Gaspar Zavala y Zamora, corregidas y aumentadas por D. José Fernández de la Vega, Mad., 1831.

Originales, en todo ó en parte, debemos citar las de D. Félix M. Samaniego, de las que se han hecho multitud de ediciones; de Iriarte, llamadas literarias, la más notable de todas las ediciones la de Mad., 1856, porque acompaña una nota á cada fábula de la metrificacón.

Ramón de Pisón y Vargas, Mad., 1819; marqués de Casa-Cagigal, Barcelona, 1817.

Fábulas políticas de Cristobal de Beña, idem, Lóndres, 1813, D. José Manuel Tenorio, Barcelona, 1850, Pascual Fernández Baeza y José Gutiérrez M. de Alba.

De carácter moral las de D. F. Garcés de Marcilla, barón de Andilla, de las que hay multitud de ediciones, las de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, publicadas en 1848 y ahora reproducidas con aumento por la colección de Escritores Castellanos. Las de Campoamor, varias veces reproducidas; las de D. Miguel Agustín Príncipe, que tiene un tratado de Arte métrica muy útil, las llamadas Ascéticas de D. Cayetano Fernández, y las de D. José Doncel y Ordaz.

Mucho se ha escrito y discutido sobre la enseñanza moral de la fábula, nosotros juzgamos es medio de trasmisión fácil y vulgarización de cier-

tos principios, pero nunca concederemos valor tan absoluto á la fábula que la creamos vehículo de todo orden de ideas, solo las morales por la íntima relación que el bien tiene con lo bello, alcanzan éxito; las políticas, las literarias y cuantas se propongan fines de otro orden, ni viven mucho en el favor popular, ni dejan honda huella en el terreno artístico. Merecen leerse los artículos de D. Isidoro Navarro, insertos en las páginas 378 y 395 de la Ilustración Española y Americana, correspondiente al año 1874, que tienen por asunto: Las Fábulas consideradas como enseñanza moral.

(Q) PAG. 82.—LECCIÓN 18.

La crítica moderna hace una nueva clasificación de la poesía épica, llamando *epopeyas naturales* á las espontáneas, á las impersonales, por decirlo así, que no tienen de creación inmediata otra cosa que la forma, por ser reflejo de ideas y sentimientos aportados ya, representando la creación formal un nombre; así sucede con Homero y Vyassa, sus obras se confunden con la historia y quizá la preceden. Tales poemas están fuera de los preceptos literarios, legislar sobre ellos es un absurdo. La otra clase de epopeyas ó poemas épicos, los apellidan *artificiales* ó de *imitación*, aparecen en periodos de verdadera cultura, son reflexivos, hijos de la erudición y el estudio y se apoyan en la historia; después de estas dos grandes divisiones, admite la crítica otros poemas de rango inferior.

La crítica moderna, con la distinción anteriormente expuesta, viene á confirmar un principio ya establecido por Voltaire en su *Essay sur la poésie épique*, cuando, burlándose de los preceptos minuciosos, dijo que el genio no puede sujetarse á reglas, porque las adivina y crea.

(R) PAG. 89.—LECCIÓN 19.

I Cuando se trata de la acción y sus cualidades, la crítica moderna truena contra los preceptistas, diciendo que las reglas son arbitrarias y de difícil aplicación, lo que es y podrá ser cierto de reglas y preceptos que atañen á lo accidental, más de ningún modo puede establecerse este criterio para aquellos principios eternos de lo bello tan fundamentales hoy como en tiempo de Aristóteles y de Horacio. Marmontel dice que no hay regla posible para la elección del asunto, añadiendo Chateaubrian que conviene elegirla de tiempos remotos.

II La grandeza del poema fundábase en lo antiguo en la intervención de lo divino, muy conforme con la ciega fé y las creencias del pueblo y de los héroes en esos poemas primitivos ó espontáneos. La historia, sin embargo, como con oportunidad recuerda el Sr. Martínez de la Rosa, es muy difícil se desprenda por completo de lo maravilloso, extraordinario y sobrenatural y el talento del poeta sabrá sorprender ese maravilloso, en relación con su época, sin que esté vaciado en el molde y troquel antiguo. Se

equivocaron Camøens y Voltaire, acertando Dante que supo interpretar el sentimiento religioso muy en armonía con su época y con la idea cristiana.

Dos obras francesas tratan recientemente todas las cuestiones referentes al género épico: A. Joly, *Les Métamorphoses de l' épopée latine, au moyen age*, París, 1870, y Benloew, *De l' Epopée*, París, 1870, sin contar las obras del P. le Bossu, el ensayo ya citado de Voltaire, los elementos de literatura de Marmontel, las ideas que sobre poesía épica expone Pope en el prólogo de su traducción de Homero, y Quinet, y Michelet, en los artículos publicados en la *Revue de Deux Mondes*.

En España la tratan con gran extensión el Sr. Coll y Vehi, en su *Elementos de Literatura*, el Sr. Canalejas en la obra ya citada, *La poesía y la palabra*, y en sus Conferencias sobre la poesía épica, dadas en el Ateneo de Madrid el año 1868 y publicadas en el año 1869, y el Sr. Giner de los Rios, *Estudios literarios de la poesía épica y de la epopeya*.

(S) PÁG. 94.—LECCIÓN 20.

Un punto muy controvertido dejamos sin tratar en el texto por creer tiene mucho de ociosa la cuestión, de si el desenlace y término del poema ha de ser feliz ó nó. La mayoría de los preceptistas, y en su apoyo citan los finales de las epopeyas orientales y clásicas, dicen que debe ser feliz y así parece lo creyeron Camoens y Voltaire. El Sr. Canalejas estima necesario en el poema la superioridad moral de una civilización, juzgando que es suficiente, sin que altere en nada esta idea la suerte feliz ó adversa del héroe del poema. Quizá por esta vez nos vamos á permitir apartarnos de la opinión de nuestro maestro, juzgando de escasa fuerza el argumento en que apoya su opinión, citando el desenlace de algunos poemas cristianos en los que sucede lo contrario de los poemas paganos.

Si la epopeya representa la lucha de una civilización, lo abstracto de esta idea se personaliza en el poema, en un héroe, y éste representará todo el poder y grandeza de esa civilización, no dándose el caso de ser vencido si la idea que representa ha de ser vencedora, de donde resulta que antes como ahora, la epopeya pide y exige un desenlace feliz, y los poemas épicos de segundo orden le tendrán feliz ó desgraciado, según aspiren á representar lo histórico, temporal, ó lo eterno.

(T) PÁG. 100.—LECCIÓN 21.

Del Ramayana existe una traducción en francés por M. Hipólite Fauche, París, 1864, y del Ramayana y el Mahabarata, extractos y crítica en los *Etudes sur la littérature Sanscrite*, por A. Philibert Soupé, París, 1877, y del mismo los *Poètes de l' Inde ancienne*, dos artículos de la *Revue Contemporaine* (30 de Noviembre y 15 de Diciembre de 1864).

En España se publicaron en el Museo Universal del año 1864, páginas 330 y 350, dos artículos con el título del Ramayana y el Mahabarata. El Sr. Canalejas en la segunda parte de su obra ya citada y en la primera de las conferencias que sobre la Poesía épica dió en el Ateneo, se ocupa de ambos poemas, dando noticia de su asunto y valor literario. D. Juan Valera publicó en la Ilustración Española y Americana en el año 1875, página 274, un episodio del Mahabarata, reproducido en la nueva edición de sus obras publicada por la colección de Escritores Castellanos, Mad., 1886.

(U) PÁG. 107.—LECCIÓN 22.

I La multitud de cuestiones crítico-literarias á que ha dado lugar en el mundo Homero y sus poemas, exigen un detenido estudio, que traspasa los límites de nuestra jurisdicción; así que nos limitaremos á indicar las fuentes donde pueden con amplitud estudiarse.

Prescindiendo de los muchos trabajos y tesis doctorales en francés, inglés, latín y alemán que se ocupan de Homero y su poema, citaremos la gran obra de Wolf, *Prolegomena ad Homerum, sive de operum Homericorum etc.*, Halle, 1795, y como resumen de todos los trabajos de la moderna crítica, la *Histoire de la Litteraturá Grecque*, jusque a Alexandre le Grand, escrita en alemán por Müller y traducida al francés por K. Hillebrand, 2 vol., París, 1866. Arnaldo Foresti, *Saggi sulle Fonti della epopea greca*, Botogna, 1889, págs. VII y 423 de texto.

De traducciones españolas, la más completa de la Iliada es la de don José Gómez Hermosilla, publicada recientemente por la *Biblioteca Clásica*. La que incluyó en sus traducciones D. Pedro A. d'Crowley, Mad., 1844, publicadas bajo el título *Las cinco joyas épicas*. De la Odisea tenemos la que Gonzalo Pérez, llama *Ulisea*, Mad., 1767, y las de Gironella, Barcelona, 1851, y Baraibar, la del último publicada por la B. Clásica, Madrid, 1886.

II De Virgilio y su poema *La Eneida*, se ha escrito tanto, que la indicación sumaria de los estudios críticos y de las traducciones, ocuparía muchas páginas; los que deseen adquirir tan preciosos datos, pueden consultar la Historia de la literatura latina, del Dr. Baehr, vertida al castellano de la 3ª edición alemana, por D. Francisco M^o Rivero, Mad., 1879; las Lecciones histórico-críticas de literatura clásica latina, de nuestro deceto compañero Sr. González Garbín, y la obra del italiano Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, Livourne, 1872, 2 vol.

Las traducciones en castellano de la Eneida son muchas, la mayor parte solo de algunos cantos ó libros, las completas, la de Gregorio Hernández de Velasco, varias veces reproducida, la que en las obras completas de Virgilio hizo D. Eugenio Ochoa, Mad., 1869, y en cuyo prólogo se dan noticias de ediciones y traducciones del poema; y finalmente, la pu-

blicada por la B. Clásica, debida al poeta americano M. Antonio Caro, con notas del Sr. Menéndez y Pelayo, y otra que no hemos podido ver de D. Sinibaldo Mas.

(V) PÁG. 112—LECCIÓN 23.

I Es muy digno de llamar la atención el afán conque los italianos estudian la Divina Comedia; además de las cátedras establecidas para su estudio en varias universidades, no se pasa año y á veces un mes, sin que la bibliografía italiana registre una ó más obras de estudios relativos al Dante y su poema. En la imposibilidad de apuntar ni aun las más principales, citaremos las últimas que han llegado á nosotros, prescindiendo de las obras que tratan en general de la historia de la literatura italiana, como las de Tiraboschi, Ginguené y Cantú, puede consultarse para adquirir noticias sobre las ediciones, traducciones y trabajos relativos á el Dante y su poema la *Bibliographia Dantesca*, de Batines, Prato, 1845 y 1848, 2 vol.; la de Bartoli, *Delle opere di Dante Alighieri: La Divina Comedia*, Florencia, 1889. Esta última está dividida en dos partes, comprendiendo una serie de investigaciones sobre política, historia, filosofía, arte y religión, sin olvidar la naturaleza en su fauna y en su flora, según las entendía Dante, añadiéndose un curiosísimo estudio sobre el tiempo en que se escribió y divulgó el poema, con las causas que motivan la universal admiración.

También es muy curiosa la obra publicada en Roma en el año anterior por Carlo del Balzó que tiene por título: *Poesie d' mille autori intorno a Dante Alighieri*, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche. Véase también la tesis doctoral, *El Dante y la Divina Comedia* por D. I. Manrique y Mañes, Mad., 1862; Ma-caulay, *Estudios literarios*, B. Clásica. Las principales traducciones castellanas son: la del Excmo. Sr. D. Juan de la Pezuela, conde de Cheste, dedicada á D^a Isabel II en tercetos, Mad., 1879, segunda edición, la primera se publicó en 1865; la de D. Cayetano Rosell con notas y un prólogo del Sr. Hartzenbusch; la de D. Pedro Puigbó, Barcelona, 1870; la de D. Manuel Aranda y Sanjuán, traducción de la edición publicada por Paolo Costa, Barcelona, 1871, y, finalmente, la de D. José M. Carulla, Mad., 1879.

Hay además la traducción en verso de arte mayor del arcediano de Burgos, Pedro Fernández de Villegas, impresa en 1515, y otra muy reciente por D. Enrique Montalbán, que no hemos podido ver.

II Severo estuvo Voltaire en su *Essay sur la poesie epique* con Luís de Camoens, pero es lo cierto que la mayor parte de los defectos señalados por tan sagaz crítico, han tenido que reconocerlos los más apasionados del poema portugués. Han tratado con más ó menos extensión de las *Lusiadas* Pereira da Silva en su *Litteratura portugaise*, Rio Janeiro, 1866, y Teófilo Braga en la suya.

Las *Lusiadas* han sido traducidas á la mayor parte de las lenguas europeas y á las antiguas, el hebreo y latín. En castellano tenemos las de Faria y Sousa, Mad., 1639, con muchos comentarios; la de Luís Tapia y Enrique Garcés de 1580 y 1594 respectivamente, la de D. Lamberto Gil, Mad., 1818, en octavas; la de D. Manuel Aranda Sanjuán, Barcelona, 1874, y, finalmente, la de la B. Clásica.

(X) PÁG. 120.—LECCIÓN 24.

I Las mismas obras de historia de la literatura latina pueden consultarse para adquirir noticias de Lucano; y además el discurso ó tesis doctoral de nuestro catedrático de Historia de España, D. Emilio Castelar que tuvo por asunto y lema, *Lucano, su vida, su genio, su poema*, varias veces impreso.

Traducciones castellanas tenemos una impresa por primera vez en Valladolid, 1544, y reproducida después debida á Martín Lasso de Oropesa; y otra en octavas por D. Juan de Jaúregui y Aguilar, impresa en Madrid año de 1644.

II Además de los trabajos en inglés, alemán y francés, sobre la literatura persa y en particular del poema de Ferdusi, se publicó el año 1888, en Florencia, un curioso trabajo, verdadero estudio de Ferdusi, y su poema con multitud de datos y anotaciones que ilustran la inteligencia de ciertos pasajes oscuros del poema, titúlase la obra *L'epopea persiana e la vita e i costumi dei tempi croici di Persia*, págs. XVI y 335 de texto.

III Consagra el Cap. XVIII del *Ensayo sobre la poesía épica*, en la edición que hemos tenido á la vista, 1764, el crítico Voltaire á nuestro poeta Alonso de Ercilla y Zúñiga, juzgándole tan favorablemente que sin ocultar los defectos y poniendo un correctivo á el apasionado elogio que de la Araucana hizo Cervantes, todavía puede aducirse como excepcional testimonio en favor del poeta español.

Para estudiar con aprovechamiento este monumento de nuestra literatura, véase el prólogo del Sr. Rosell, que precede á los poemas épicos en la Biblioteca de AA. Españoles, publicada por Rivadeneyra, t. XVII y la *Musa Epica* de Quintana, t. I, segunda parte, y el análisis que en el Apéndice á la poesía épica, inserta el Sr. Martínez de la Rosa en el t. II de su *Poética*.

IV Los diversos juicios que la posteridad ha pronunciado sobre Voltaire y sus obras, no tienen lugar en este tratado de literatura; limitándonos á la *Henriada*, citaremos las traducciones castellanas. La más antigua que conocemos es la que hizo en verso D. Pedro Bazán, Alais, 1816, la de Barcelona, 1842, por D. M. B., la hecha en octavas reales por D. Vicente Medina Hernández, Barcelona, 1880.

(Y) PÁG. 126.—LECCIÓN 25.

I El estudio de la *caballería*, su importancia y alcance se estudian en la magnífica obra publicada por el sabio profesor de la Escuela de Cartas de París, León Gautier, titulada, *La Chevalerie*, París, 1885.

II Muy debatida ha sido la cuestión del valor y filiación literaria de los Nibelurgos, poema que ha llamado poderosamente la atención de todos los críticos y pensadores de Alemania y de las demás naciones de Europa. Se ocupa de este poema y de otros de la literatura germánica, la obra de Mr. A. Bossert, *La littérature allemande au moyen age et les origines de l'épopée germanique*, Bertel, 1890. La III conferencia del Sr. Canalejas, sobre los Poemas épicos, se ocupa de este poema.

En italiano hay una traducción en verso por Italo Pizzi, Firenze, 1885, 2 vols., y en castellano una en prosa, por D. Federico Merino, Barcelona, 1884 (de la B. Instructiva).

III El famoso poema de Ludovico de Ariosto, ejerció gran influencia en nuestra literatura y á pesar de esto una de las versiones castellanas fué tomada de la traducción francesa de Mazuy, y debida á D. Benito Cericada, Madrid, 1841; quedó incompleta. En verso tradujo el Orlando D. Augusto de Burgos, Barcelona, 1846 (forma parte del *Tesoro de autores ilustres*, reproducida después en París, en 1849). Otra traducción se publicó por la casa editorial de Gaspar y Roig, Madrid, 1851. La que hizo en verso D. Vicente de Medina Hernández, motivó un bonito artículo en la Ilustración Española y Americana, inserto en el número 25 de dicha publicación, correspondiente al 8 de Julio de 1878, pág. 11, firmado por D. José Puiggari, y por último, en 1872 se publicó una traducción en prosa por D. Manuel Arando y Sanjuán.

Aunque apartados de nuestro primer propósito no damos noticia de las ediciones de las obras cuyos autores figuran en nuestro programa y existen en esta Biblioteca de Salamanca, hacemos excepción por una sola vez por ser muy notable la que posee del *Orlando furioso* hecha en Venecia en 1556, cuya portada copiamos íntegra:

Orlando Furioso, Di M. Ludovico Ariosto; Tuto Riorretto, et di Nuovo Figure Adornato, Alquale di nuovo sono aggiunte Le Annotationi, gli Avvertimenti, et Dichiarationi di Girotano Ruscélli; La Vita dell'Autore descritta dal signor Gionambattista Pigna, gli Seontri de' luoghi mutati dall'Autore deppo la sua impressione La Dichiaratione di tutte le fallole II Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili et necessarie—In Venetia Appresso Vincenzo Valgriti, nella bottega d'Erasmus M.D.L.VI. Ofrece este ejemplar la particularidad de tener las aprobaciones de los inquisidores de 1613 y 1640 con las tachas en el mismo texto. Tiene muchos grabados en madera.

IV Todos los historiadores y críticos de la Literatura Española se ocupan del poema caballeresco *El Bernardo*, los juicios de Quintana son acertadísimos y á ellos y al emitido por el Sr. Rosell en la Biblioteca de AA. Españoles, remitimos á los que deseen adquirir noticias exactas. Dignos también de conocerse son los artículos publicados por el señor Belmonte Müller en la *Ilustración Española y Americana*, en el año 1884.

(Z) PÁG. 133.—LECCIÓN 26.

I De la *Jesusalém* de Torcuato Tasso, tan conocida y alabada por nuestros ingenios del siglo XVII, tenemos las traducciones siguientes: En verso, por don Antonio Izquierdo, Mad. 1832, Sres. Camaño y Ribot, Valencia, 1841 y 1872; la que apareció con el título de *Godofredo ó la Jerusalém restaurada*, por D. Melchor de Sas, Barcelona, 1817; la del Sr. Marqués de la Pezuela, Mad., 1855, y la de D. Joaquín Rubió, con notas históricas tomadas de Mazuy, Barcelona, 1842.

II Un largo estudio consagra el profundo crítico Macaulay al poema el *Paraíso Perdido*, de Milton, inserto en los *Estudios literarios*, publicados por la B. Clásica, Mad., 1824.

De traducciones españolas solo conocemos la de D. Benito Ramón de Hermida, publicada por su hija la marquesa de Santa Coloma, Mad., 1814, dos tomos en 8º, y de Escoiquiz, publicada en 1812 y reproducida por la B. Clásica, Mad., 1882 y la que con notas de Adissón, Saint-Maur y otros, publicó en Barcelona, 1873, D. Dionisio Sanjuán.

III Para el estudio de Klopstok, véase la obra de Bossert ya citada en la nota II correspondiente á la lección 25.

De traducciones en castellano, tenemos la de D. Patricio de la Escosura, versión del francés, París, 1842, y la de D. Cecilio Navarro, Barcelona, 1874.

(a) PÁG. 139.—LECCIÓN 27.

I La obra más popular en España de gran genio alemán Goethe, es el *Fausto*, multitud de trabajos se publicaron en 1881 comparando este poema con el drama de Calderón, *El Mágico prodigioso*, como el premiado por la Academia de la Historia debido á la docta pluma del Sr. Sánchez Mogel, cuyo asunto habían tratado el erudito Morel Facio, y nuestro querido condiscípulo y amigo el señor Revilla en unos artículos publicados el año 1874 en la *Ilustración Española y Americana*, págs. 119 y 142.

Trabajos recientes también de nuestros escritores, son el estudio crítico sobre el *Fausto de Goethe* de D. Juan Valera, inserto en las obras del mismo que publicó la colección de *Escritores Castellanos*, en el tomo que titula *Nuevos estudios críticos*, Mad., 1888, y el libro del Sr. González Serrano *Goethe—Ensayos críticos*, Mad., 1879. Del extranjero debemos citar La

Philosophie de Goethe, París, 1866, la de Henri Balzac, Le Faust de Goethe, París, 1863.

Traducciones tenemos la de D. Guillermo Englist, revisada y adicionada con un prólogo de D. Juan Valera, y los trozos que dicho señor publica en la colección de sus obras, Mad., 1886. Además la B. de AA. célebres y la de Artes y Letras han publicado traducciones, la primera, con una colección de poesías alemanas por L. Aguarone, y la segunda por don Teodoro Llorente.

II El libro publicado por el Sr. Castelar, *Vida de Lord Byron*, Habana, 1873, es un estudio biográfico, donde apenas se mencionan las obras.

Goethe y Byron, El Fausto y el D. Juan, así titula un artículo el Sr. Sánchez Toca, publicado en 1873 en la I. Española y Americana.

III Ni son muy pensados los juicios emitidos por los críticos sobre el poema el *Diablo Mundo*, ni debe asentirse á los elogios de sus amigos y partidarios, los de los primeros por fijarse en otros autores de quienes le juzgan imitador ó discípulo, y los otros por participar de los mismos defectos é ideas que fueron comunes á todos los poetas contemporáneos, así que siendo muy estimables los trabajos de Lista, Ferrer del Rio, Escosura, Rodríguez Solís, Valera y el P. Blanco García, no son lo bastante para juzgar y estimar el valor del genio y obras de Espronceda.

(b) PÁG. 148—LECCIÓN 28.

I A continuación de la Odisea publicó la B. Clásica una traducción de la *Batracomiomachia*, hecha directamente del griego por D. Genaro Alenda, Mad., 1886. Existe otra por Pedro Marcos, poeta salmantino del siglo XVIII.

II La Biblioteca de Salamanca posee un bonito ejemplar de la *Secchia Rapita* de 1673, y de las obras Boileau, la de Génova de 1724.

(c) PÁG. 156—LECCIÓN 29.

I Además de la versión de la Biblia por el P. Scio, puede consultarse la obra del Sr. de la Puente y Apecechea, *Los libros sapienciales*. La Poesía Sagrada, del marqués de Casajara y la Historia literaria del antiguo testamento, por Noldeke, de la que hay versión castellana por D. Enrique Rouget, y el discurso de Donoso Cortés en su recepción en la Academia Española.

II De la Poética de Boileau tenemos una traducción en verso por don Juan B. Mandramani y Carbonell, Valencia, 1787.

III Para los poemas españoles véase la Musa épica de Quintana, tomo II, págs. XXI y XXV.

(d) PÁG. 161—LECCIÓN 30.

El poemita de Jaime Thompsón *Las Estaciones del año*, se vertió al castellano por D. Benito Gómez Romero, Mad., 1801.

(e) PÁG. 168—LECCIÓN 31.

Con sentimiento dejamos sin insertar lo que el Sr. Canalejas dice sobre el valor artístico de la poesía bucólica, su filiación literaria y otras cuestiones que mi maestro estudia y examina en su ya citada obra *La poesía y la palabra* y lo mismo decimos del trabajo del Sr. Lista, que tituló *De la poesía pastoral*, publicado en el tomo II de sus Ensayos literarios y críticos.

La colección de poetas bucólicos griegos se ha publicado por la B. C., traducción en verso por el Illmo. Sr. Montes de Oca, Madrid, 1880.

Las églogas de Virgilio han sido varias veces imitadas y traducidas, últimamente lo han sido por D. Eugenio de Ochoa en la traducción de las obras de Virgilio, ya citada.

De Gesner se publicó en Madrid en 1797 una traducción en verso y prosa.

(f) PÁG. 175—LECCIÓN 32.

D. Alberto Lista en la lección primera, hablando de la poesía dramática la define: «representación poética de una acción humana, cuyo objeto es interesar y complacer á los espectadores.» Entendió el Sr. Lista por poética la acción ideal, en lo demás con su buen juicio sabe acertar en cuanto se refiere al concepto de lo dramático, así por ejemplo, tratando del interés, le considera en los personajes y en las acciones, asegurando que el interés *personal* es fuente de los más grandes placeres y el que acierte en despertarle *puede estar seguro de la inmortalidad*, corroborando esta teoría al tratar del drama alegórico del que dice consiste su mayor defecto en la imposibilidad de que los espectadores se interesen por seres, que solo gozan de una existencia fantástica. Lecciones de literatura Española, explicadas en el Ateneo, Dos tomos, Madrid, 1853. Abundante doctrina ofrece el estudio *de las formas dramáticas* que el Sr. Lista insertó en los Ensayos literarios y críticos, 2 t., Sevilla, 1844, t. II, pág. 51.

(g) PÁG. 186.—LECCIÓN 33.

I De lo mucho que puede escribirse sobre el *realismo* y el *idealismo*, nos remitimos á lo que el Sr. Valera dice en sus Estudios literarios y críticos y en la carta prólogo que precede á las odas, epístolas y tragedias del señor Menéndez y Pelayo, á el folleto de D. Emilio Nietó, *El realismo en el arte contemporáneo*, Mad., 1875, y *Le réalisme et la fantaisie dans la littérature*, por Gustave Merlet, París, 1861.

II En 1853 decía el Sr. Lista: «Mas yo quisiera hallar una razón, no política ni moral, sino puramente literaria, para proscribir, no sólo de la escena, sino también de todo género de poesía, las composiciones contrarias á la moral; y no será difícil encontrarla en la misma naturaleza del placer que buscamos en estas composiciones.»

Si hoy viviera el eminente crítico y poeta, de fijo sus lamentaciones y censuras excederían á toda ponderación, viendo que no ya los poetas, sino los críticos, á pretexto de defender los fueros literarios y los principios eternos del arte, admiten una moral incolora y acomodaticia en la literatura, como lo hace Mr. Lucien Arréat, en su librito, *La Morale dans le Drama, l'épopée et le roman*, París, 1884, que no es otra cosa que la aplicación á aquellas producciones literarias, de los principios sustentados por los positivistas Goignet, Fouillée y Guyan, discípulos de Herbert Spencer, autor de las bases de la moral evolucionista. El que desee formar un concepto claro sobre esta cuestión, lea los tres hermosos artículos del señor Lista, *De la moral dramática*, y verá que no es posible hacer antiguadas por nuevas teorías, las sanas doctrinas literarias y artísticas.

III Libre entre los católicos la cuestión de la influencia del teatro en la moral y en las costumbres, la famosa carta del V. P. Cádiz, sobre las comedias, no es otra cosa que la opinión privada de este virtuoso capuchino, y de ningún modo un argumento contra el teatro. Se han ocupado de esta cuestión D. Juan Lombía en su obra, *El teatro, origen, índole é importancia de esta institución en las sociedades cultas*, Mad., 1845, y D. Manuel Cañete, en el artículo publicado en 1871, en la I. E. y A., bajo el epígrafe: *Sobre la importancia social del Teatro*.

(h) PÁG. 197.—LECCIÓN 34.

I Hoy es muy conocida la disposición de los teatros antiguos, pueden estudiarse en las obras especiales de arqueología y en los tratados de arquitectura; á pesar de tan numerosas noticias, es de mucha estima la *Disertación sobre el teatro y circo de Sagunto*, ahora *Villa de Murviedro*, compuesta por D. Enrique Palos y Navarro, Valencia, 1793, la que habrá tenido presente y ampliará sus curiosas noticias, el Sr. Chabriet, en su reciente obra, *Sagunto y sus monumentos*. Es muy curioso el artículo de don José Ramón Mélida, I. E. A., año 1884, pág. 183, que titula, *El Edipo de Sofocles, ó sea un estudio comparativo de la declamación y la escenografía en el teatro griego y en el teatro moderno*. Debe consultarse para lo referente á la maquinaria de este último, la obrita publicada por la Biblioteca de las Maravillas, *El Teatro por dentro*, traducción de la que en francés escribió Moinet, por el Sr. Navarro, Barcelona, 1885.

II Aunque no son nuevas las noticias, son muy curiosos los datos que para todas las cuestiones sobre el teatro, contienen las *Nociones acerca de la historia del teatro*, desde su nacimiento hasta nuestros días, con algunas nociones de poética, música y declamación, precedida de un prólogo del Sr. Cañete, por D. Ramón Valladares y Saavedra, Mad., 1848.

A título de curiosidad, citaremos también, el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, con un dis-

curso en defensa del ejercicio cómico, por D. Fermín Eduardo Teglisacorac, Madrid, 1800.

Más importante y conocido es el tratado del Dr. D. Vicente Joaquín Bastús, Curso de declamación ó arte dramático, Barcelona, 1848, superando á éste, las Ideas generales sobre el arte del teatro, para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real conservatorio de Madrid, por don Julián Romea, Mad., 1858.

Finalmente para adquirir datos sobre la declamación debe consultarse el t. II, vol. II, Apéndice, pág. 582, de la tantas veces citada, Historia de las ideas estéticas en España.

(i) PÁG. 205—LECCIÓN 35.

Como todo lo que se refiere á la poesía dramática, trata la cuestión de la verosimilitud y las unidades, con precisión y claridad, el Sr. Lista, en sus Lecciones, t. I, pág. 3, ya citadas.

El Sr. Gil y Zárate, que además de ser excelente crítico, era notable autor dramático, es bien extraño se muestre tan tolerante respecto á la verosimilitud.

De las unidades puede decirse han perdido las cuestiones á que dieron lugar la mayor parte de su importancia, véanse los Ensayos y Lecciones del Sr. Lista, las Anotaciones á la poética del Sr. Martínez de la Rosa, y por último, el t. III de la Historia de las ideas Estéticas en España.

(j) PÁG. 212—LECCIÓN 36.

Conviene repetir aquí la cita que el Sr. Sánchez de Castro hace en la Literatura general, de las palabras de Girardin, en el *Curso de literatura dramática*, propósito del *efectismo*, huyendo de la creación y pintura de los caracteres que avaloró siempre las obras de los más notables dramaturgos del mundo. «Hoy—dice Girardin—los caracteres son creados de otra manera. En lugar de presentar el conjunto de un carácter y mostrar la lucha entre sus buenas y malas pasiones, se escoge una que se hace violenta, irresistible, fatal y que es dueña absoluta de todas las otras; es decir, que se toma una parte del corazón humano por el corazón humano todo entero. Al propio tiempo, la ley moral, que en el mundo antiguo sostenía la lucha contra las pasiones, que la confesaban los mismos que la violaban, y que estaba siempre presente en la obra; ya por la virtud, ya por los remordimientos, desaparece también ante esa pasión soberana. No hay contrapeso de ninguna clase, ni por las pasiones rivales, ni por el deber; ¿qué queda, pues, para luchar contra las pasiones? El azar de los sucesos. Y hé aquí por qué en el drama moderno el interés está, más que en el choque de las pasiones encontradas, en la extraña complicación de los acontecimientos. El poeta no dispone de otra fuerza que la de la casualidad; es decir, de una fuerza soberanamente caprichosa y móvil para luchar

con las pasiones que quiere representar. Por eso en el drama moderno hay algo de arbitrario y fantástico; se acumulan los incidentes y los golpes de efecto; pero estos incidentes no nacen del movimiento natural de las pasiones puestas en juego; no son producidas por el carácter de los personajes; nacen del humor del poeta, que sintiendo la necesidad de impresionar de cuando en cuando á los espectadores, complica su acción de una manera extraña, buscando, sobre todo, la sorpresa. »

(k) PÁG. 220—LECCIÓN 37.

La historia de la poesía dramática de Grecia y Roma suministra curiosas noticias sobre la disposición de los poemas destinados á la representación; por lo que hace á España pueden consultarse los orígenes del Teatro Español, de Moratín. La literatura y arte dramático en España del conde Shack, traducción del Sr. Mier, cuatro tomos publicados por la colección de escritores castellanos. El viaje entretenido de Agustín de Rojas. La Memoria sobre diversiones públicas de Jovellanos, y los artículos publicados por D. Julio Monreal en la I. E. A. en 1881, bajo los epígrafes Costumbres del siglo XVII. El Corral de las Comedias.

(l) PÁG. 231—LECCIÓN 38.

Lo mismo para esta lección que para las dos siguientes, debe consultarse el Cours de Littérature Dramatique de A. W. Schlegel; nosotros hemos tenido á la vista la versión francesa de madame Necker de Saussure en dos tomos, París, 1865. Los españoles se han ocupado de la tragedia según puede verse en la tantas veces citada Historia de las Ideas Estéticas en España; en las Notas y Anotaciones que Martínez de la Rosa puso á su Poética, y en las Lecciones de Lista. No nos detendremos tampoco á enumerar los autores que siguiendo el ejemplo de Francia, quisieron aclimatar en España la tragedia pseudo-clásica, ni de los traductores españoles de tragedias francesas, ni de la polémica suscitada por los que, volviendo por los fueros de la razón y la justicia, trataron de resucitar el teatro nacional, por pertenecer de lleno á un curso de literatura española. Publicadas las magníficas tragedias griegas por la B. Clásica, y el teatro de Shakespeare por la misma, y la B. de Artes y Letras y la traducción de la Obra de William Shakespeare de D. Matías de Velasco y Rojas, Madrid, 1877, tres tomos, y las de Víctor Hugo, versión española de D. A. Aura Boronat, Mad., 1880, y el estudio, Sobre Shakespeare, del señor Valera, en estos libros encontrará el que los consulte abundancia de doctrina.

(m) PÁG. 242—LECCIÓN 39.

Del teatro griego tenemos una traducción completa de las Comedias de Aristófanes, debida á D. Federico Baraibar, Mad., 1880. De Plauto por el Sr. González Garbín, y de Terencio, la de Pedro Simón Abril. Del

teatro francés se han hecho muchas imitaciones de Moliere; tenemos la versión de sus obras escogidas por D. Estanislao Cosca Vayo, y la que antes hizo del mismo autor D. Leandro Fernández de Moratín.

(n) PÁG. 249—LECCIÓN 40.

Para probar que la literatura dramática floreció en la India, en especie tan completa como el drama, D. Francisco García Ayuso, ha publicado traducidos los dos dramas de Kalidasa, *Skíntala*, en siete actos, y *Vikramorasi*, en cinco actos. Mad., 1879, en publicación separada.

(ñ) PÁG. 256—LECCIÓN 41.

Entre los muchos trabajos dados á luz por nuestros críticos en honor de Calderón en 1881, merece leerse el que publicó el Sr. Laso de la Vega, sobre los Autos Sacramentales de Calderón.

Los entremeses de Cervantes se han publicado multitud de veces, la más reciente edición es una de Barcelona, 1884. En la colección de libros de Antaño, se han publicado recientemente los entremeses de Luís Quiñones. D. Agustín Durán puso un prólogo á los Sainetes de D. Ramón de la Cruz en la edición que de ellos se hizo en Mad., 1843, lleno de oportunas reflexiones sobre el mérito de los de éste escritor y sobre el valor é importancia alcanzada por esta clase de representación dramática. Igual trabajo hizo el diligente crítico D. Adolfo de Castro con los *Sainetes* de D. Juan de Castro.

(o) PÁG. 266—LECCIÓN 42.

I La extensión alcanzada por estas notas que exceden ya con mucho á lo que pide el título de *apuntes*, nos obliga á retirar las muchas observaciones y datos sobre los enunciados de esta lección, entresacando solo algunos de los más indispensables.

Entre las muchas obras extranjeras, citaremos por ser la más reciente la *Revue de la musique dramatique* por F. Crozet, París, 1883, contiene una historia compendiada de la ópera y una noticia de todas las óperas representadas en Francia, con catálogos por orden alfabético de autores y sus obras; si bien esta obra no es original, es un compendio en lo referente á la historia de la ópera, de las muy extensas de Durey de Noinville y Royer.

II Hace ya bastante tiempo preocupa á los españoles la creación de la ópera española, no sin que durante los trabajos emprendidos para llevarla á término, se susciten cuestiones sobre la imposibilidad de realizar en España lo que ha sido en otros países hijo del transcurso del tiempo, pero, al fin, un hecho. Quién llegó á suponer que el idioma castellano no tiene condiciones para el drama lírico; otros, que la zarzuela es un obstáculo insuperable para llegar á la ópera, y, finalmente, alguno llegó á decir que si no tenemos ópera española, es porque ceñidos á la imitación

italiana nos falta un genio que sepa dar tintes propios y característicos á la inspiración lírica. En la imposibilidad de resolver ó estudiar las cuestiones planteadas, remitimos á los que quieran estudiarlas, á las obras y trabajos siguientes: Opera española, ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama, demostradas con un ejemplo, etc., etc., por don José Rius, Barcelona, 1841. Además del análisis de la ópera el Belisario, que es el ejemplo práctico á que se refiere, tiene la obra citada un discurso en el que manifiesta la necesidad de la ópera nacional, con demostraciones de prosodia y arte métrica castellanas, que evidencian ser el idioma materia apropósito para la ópera. Iriarte también, en su poema la Música, tiene una nota sobre el valor de la lengua castellana para el canto. Los artículos en forma de carta que publicaron los Sres. conde de Morphy y Castro y Serrano, en la Ilustración Española y Americana, y los dos del Sr. Revilla, en la misma publicación, en los años 1871, 74, 77 y 78. Se consultarán con provecho para los epígrafes de esta lección: la Crónica de la Ópera Italiana en Madrid, desde el año 1738, hasta nuestros días, por D. Luís Carmena y Millán; en el prólogo que la precede, hay multitud de datos históricos, debidos á la erudición sólida del señor Barbieri. Aunque retiramos el juicio y observaciones de la obra del señor Carmena, no pasaremos en silencio, que puede colocarse á la altura de la ya citada de Crozet, y en algunos datos y circunstancias, superior á la francesa, igual en método y propósito á la del Sr. Carmena. También contiene algunos datos, en particular para la zarzuela, la obra titulada La Ópera Española y la Música Dramática, en el siglo XIX, apuntes históricos del Sr. Peña y Goñi. De la teoría del drama lírico, hizo trabajo el señor Lista, que se publicó en sus *Ensayos* ya citados.

De Ricardo Wagner se han publicado curiosos estudios en el extranjero, en España el Sr. Peña y Goñi, y D. Felix Borrell, en un folleto titulado *Tannhauser*.

Para los Bailes y Danzas, véanse los artículos publicados por el señor Barbieri en la Ilustración.

(P) PÁG. 280. — LECCIÓN 43.

La preceptiva de la novela y el nuevo aspecto que tomó en la primera mitad del presente siglo, puede estudiarse en los Ensayos literarios del señor Lista; lo que fué entre los griegos y romanos, en la *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, París, 1862, y en el discurso del Sr. Menéndez y Pelayo, *La Novela entre los Latinos*.

Las recientes cuestiones suscitadas por el rumbo dado á la novela invadiendo toda clase de terrenos, y de la tendencia *naturalista*, que Zola y sus discipulos tratan de imprimirla, pueden estudiarse en los *Apuntes sobre*

el nuevo arte de escribir novelas, por D. Juan Valera, publicados nuevamente en la colección de Escritores Castellanos, t.^o III de las obras de dicho escritor.

Como demostración de que el naturalismo sano es compatible con el arte, citamos en el texto las novelas de Cervantes, Hurtado de Mendoza y las de Salas Bastardillo; la crítica moderna cree no puede ser compatible hoy el *realismo estético*, sin invadir otros terrenos lindantes con lo pornográfico y se ha encargado de desmentirlos el P. Luis Coloma, cuyas novelas impregnadas de los más sanos principios y con aspiraciones educadoras, compiten con las de los acreditados pontífices del realismo nacional y extranjero. En esta tarea le ayudan los Sres. Castro y Serrano, Pereda y el señor Alarcón, cuyo retraimiento impide quizá se destierren de la lectura, las traducciones y originales que tratan de aclimatar la novela naturalista en nuestra patria al modo y uso del que representan Flober y Zola.

(Q) PAG. 295 —LECCIÓN 44.

Multitud de trabajos del conjunto y sobre la apreciación literaria y moral de la historia se han escrito; en la imposibilidad de reseñar los más principales, citaremos de España á Fray Jacinto Segura, Norte-crítico con las reglas más ciertas para la discreción de la historia, Valencia, 1733 fóllo, la acompaña un tratado preliminar que el autor dice, sirve para instrucción de los *históricos principiantes*. Más que por el valor que hoy tienen sus consejos, citamos esta obra para que por ella se aprecien los nuevos rumbos dados á esta importante manifestación literaria.

La B. Clásica ha publicado las traducciones españolas que de Herodoto y Plutarco hicieron Pou y Sanz Romanillos.

Noticias preciosas contienen los discursos de recepción en la Real Academia de la Historia, de los Sres. duque de Rivas y Menéndez y Pelayo.

Llamada á producir grandes discusiones es la tendencia de la obra de Louis Bourdeau, *L' Histoire et les historiens*, París, 1888.

Excusado es mencionar aquí las traducciones de las principales historias escritas por los extranjeros, por ser de todos conocidas las de César Cantú, Weber, Laurent, Müller, Prescott, Mommsen, Thiers y Curcius.

La historia, como fundamento de investigaciones filosóficas, no es invención de Vico, como se cree vulgarmente; San Agustín, en la Ciudad de Dios, y Bousuet, en el discurso sobre la historia universal, comprendieron el alto y profundo sentido que se desprende de las enseñanzas que nos suministra la historia, muy distinto en verdad, del que le dió Voltaire, y le han dado después Michelet, Federico Schlegel y sobre todo, Herder.

(P) PÁGINA 302.—LECCIÓN 45.

I Cuando de obras científicas se trata, se cita siempre la Historia natural de Plinio, y los doce libros de Agricultura de Columela, estos últi-

mos traducidos por el Sr. Tinajero, Mad., 1879. El nuevo aspecto que las obras científicas revisten en nuestros días, puede verse en el trabajo del García Galdeano, *Literatura Científica Contemporánea y su desarrollo*. Madrid, 1876.

II Los diálogos fueron forma muy usada en todos los tiempos y literaturas, son famosos en la antigüedad, los de Platón y Cicerón, lo han sido después también, los de nuestro Luís Vives, los de Fenelón, vertidos al castellano, los primeros, por el Dr. Cores y Peris, y los Diálogos de los Muertos antiguos y modernos, del segundo, por Fernández.

III Ya hemos dicho cuán difícil es sobresalir en el género episcolar, célebres son las cartas de Cicerón y Plinio, y además de las que citamos en el texto del extranjero, mencionaremos las Cartas Marruecas de Cadalso; las colecciones del Centón, aparte de la cuestión de su autenticidad; las cartas de Indias; la colección de Cartas, morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles, Valencia, 1773; las famosas del Padre Isla, las de Moratín, y las de las dos religiosas españolas, Santa Teresa y la de V. M. Agreda á Felipe IV, publicadas recientemente con un prólogo del Excmo. Sr. D. Francisco Silvela, Mad., 1887.

(S) (t) (u) PÁGS. 310, 318, 326—LECCIONES 46, 47 y 48.

Los principios fundamentales de la elocuencia se hallan en las obras de Cicerón citadas en el texto, cuya reciente traducción, hecha por el señor Menéndez y Pelayo, ha publicado la B. Clásica, y en las famosas Instituciones Oratorias de Quintiliano, varias veces traducidas y comentadas, y los modernos autores: Timón, Libro de los oradores, versiones castellanas de Madrazo, Bermúdez de Castro, Sáez Romero; en Cormein, Libro de los oradores; en la obra de Paignón, *Elocuencia é improvisación, arte oratoria*, traducción de Marce; en el Curso académico de elocuencia española de López de Vergara; en los Estudios sobre el arte de hablar en público del abate Bautín; los famosos Diálogos sobre la elocuencia, de Fenelón; las Lecciones sobre la Oratoria, explicadas en el Ateneo de Madrid por el señor Alcalá Galiano, y por último, las Lecciones de Elocuencia en general de elocuencia forense parlamentaria y de improvisación, del célebre orador don Joaquín María López, omitiendo por la mucha extensión que alcanzar ya estas notas, los tratados de Mayans y de Capmany, con otras menos importantes por ser universalmente conocidas.

(V) PÁG. 332—LECCIÓN 49.

Las oraciones de Demóstenes y un estudio titulado, *Los Oradores griegos*, al que precede un erudito prólogo del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, han sido publicados por D. Arcadio Roa en 1872 y 1874 respectivamente. De Isócrates tenemos la traducción de sus oraciones y arengas con curiosas notas, por Ranz Romanillos. De Cicerón mil veces se

han traducido y comentado sus oraciones, ahora nuevamente publicadas en las tantas veces citada B. Clásica. De el discurso de Plinio pronunciado ante el senado romano en alabanza de Trajano, tenemos la traducción hecha en el pasado siglo, 1787, por D. Francisco Barreda.

Por último, la Academia francesa premió en 1874 la memoria presentada por Mr. Maurice Croiset, sobre el tema *Des idées morales dans l'éloquence politique de Demosthène*. La elocuencia política donde más ha progresado ha sido en Inglaterra, según puede comprobarse por la Historia Constitucional de Inglaterra, por May; los Discursos parlamentarios de Mascaulay; y respecto á Francia, pueden verse: La Tribune moderne en France et en Angleterre por M. Villemain, París, 1882, Les orateurs politiques de la France, París, 1889.

Muy reciente el desarrollo del sistema parlamentario en España, pueden consultarse para la parte teórica, las lecciones ya citadas de López, los Estudios sobre elocuencia política, jurisprudencia, historia y moral, de don Salustiano Olózaga, las Lecciones de Elocuencia Forense y parlamentaria de D. Fernando Corradi; y como comprobación y datos, la Historia política y parlamentaria de España, desde los tiempos primitivos, hasta nuestros días, por D. Juan Rico y Amat, Mad., 1860; tres tomos en 4º. Las oraciones y discursos de Jovellanos, Mad., 1880; los Discursos parlamentarios y Forenses de D. Joaquín M^a López, Mad., 1857, 7 vol., en las obras y biografías de nuestros políticos más eminentes, en los diarios de sesiones del Congreso y Senado, y si de autores contemporáneos se trata, en el libro del Sr. Cañamaque, Los Oradores de 1869, publicado en 1874, se encontrarán multitud de datos para nuestra historia parlamentaria.

(X) PÁGINA 341.—LECCIÓN 50.

Las obras mencionadas en la lección anterior, según puede verse por sus títulos, tratan también de la elocuencia forense; solo debemos añadir la de D. Pedro Sáinz de Andino, Elementos de Elocuencia Forense, obra que debió tener gran éxito, á juzgar por las tres ediciones, 1828, 1839 y 1847 que de ella se hicieron, y otra que en esta menciona, que no conocemos, y La Moral del Abogado, de D. Mariano Nogués, Zaragoza, 1849.

Recomendamos la lectura de los discursos forenses de Forner y Meléndez, los de Cortina, Laserna, Arrazola y Seijas Lozano y otros distinguidos jurisconsultos civilistas y criminalistas.

(Y) PÁGINA 349.—LECCIÓN 51.

El exceso de materiales para las ilustraciones y notas de estas lecciones, nos impone el trabajo de elegir entre los muchos que teníamos anotados, aquellos que son indispensables para completar nuestros apuntes.

Sobre la elocuencia sagrada citaremos del extranjero, en primer térmi-

no, á Fenelón, Dialogues sur l' éloquence; A. Arnauld, Reflexions sur l' éloquence des prédicateurs; Bresplas y Maury en sus respectivas obras, Essai sur l' éloquence de la Chaire; y de España, A. Bravo y Tudela, Historia de la Elocuencia Cristiana, y el Tratado de la predicación cristiana, del mismo; Seixo, Memorias históricas del ministerio del púlpito; Muñóz y Andrade, El púlpito Católico, Historia de la elocuencia sagrada, contiene una colección de sermones de los más ilustres oradores de España y el extranjero, publicada el año pasado; el Catecismo de la Oratoria sagrada, de Domínguez; el Manual de la Elocuencia Sagrada por el Sr. Rubió y Ors; El Catequista Orador, de Planas; el Estudio sobre la elocuencia Sagrada, de Muñóz Garnica, y, por último, el Catequista en el púlpito, de Caniliari.

Colecciones de Sermonarios, son innumerables las que poseemos, originales y traducidas, desde la publicada por Zuñiga en 1636, hasta las Bibliotecas de predicadores de Torrecilla y Troncoso; las colecciones de sermones de Fortea, Moreno Cebada y Hernández Fraile, y las traducciones de Massillón, Lacordaire, etc., etc., y los panegíricos del P. Señeri, traducidos por Melo y Girón.

(Z) PÁG. 354.—LECCIÓN 52.

I Las Reales Academias de la Lengua, Historia, Bellas Artes de San Fernando, las de posterior creación, de Ciencias Físicas y Exactas, de Ciencias Morales y Políticas y Medicina, publican en sus memorias trabajos perfectísimos de este género de elocuencia que llamamos *Académica*. Las lecciones y conferencias del Ateneo de Madrid, publicadas hasta hoy, son guía seguro para el que quiera brillar en este género de elocuencia.

II Es poco conocida la obra, Elocuencia Militar ó arte de entusiasmar y excitar á las tropas: escrita en francés por una sociedad de literatos y traducida por D. José M. Paniagua, Zaragoza, 1821. Véase también la erudita obra Bibliografía Militar, del Sr. Almirante.

III Casi todas las naciones poseen una historia de la prensa periódica nacional; solo España carece de un monumento que historicie acabada y completamente la aparición y progresos del periódico, datos que suministra la Memoria premiada por la Biblioteca Nacional, que no tenemos noticia se haya publicado, escrita por el Sr. Hartzenbusch, hijo. Los señores Constanzo y Campillo (D. Narciso), publicaron respectivamente, unos artículos sobre el origen y vicisitudes del periódico, el primero en el Museo Universal del año 1868 y el segundo, en la I. Española y Americana, en 1884. Nosotros no invadiremos el terreno de la historia y de la crítica emitiendo ciertas apreciaciones propias de los que tengan esos propósitos, limitándonos á enumerar alguno que otro periódico, así literario como político que en el primer tercio de este siglo lograron gran prestigio; encuen-

transe entre los literarios: el Diario de los Literatos, La Revista de Madrid, Las Cartas españolas, El Liceo, La Revista Española de Ambos Mundos, Semanario ilustrado para todos, y el Museo Universal. De periódicos políticos, El Español, Correo Nacional, Diario Universal, Boletín de Comercio, Clamor Público, Las Novedades (primera época), El Heraldo, La Esperanza, y la Gaceta de Madrid, que durante muchos años, llenó más de una plana con noticias y artículos literarios. Como se vé dejamos sin citar otros muchos así políticos, como satíricos, que por ser casi contemporáneos no creemos oportuno mencionarlos.

En Amsterdam se imprimió en 1734 una historia de los periódicos, siguiendo á ésta la historia de los periódicos de Texier, el Catálogo anual de los periódicos que se publican en Francia, y la Estadística de la prensa periódica del globo por Balbi, de la que tomamos las noticias que á España se refieren. En 1826 había en España diez y seis periódicos, computada la población á trece millones novecientos mil habitantes, salían cada seiscientos noventa y cinco mil, á un periódico, y ya en 1866 había doscientos periódicos, para una población de quince millones de habitantes.

Las vicisitudes porque han pasado las publicaciones y los periodistas más distinguidos, se pueden conocer en la obra de Alfredo Sirven, *Journaux et journalistes*, Paris, 1866 y 1867.



ERRATAS MÁS NOTABLES

Página	Línea	Dico	Debo decir
12	26	<i>manet</i>	<i>manent</i>
13	27	adsequible	asequible
19	19	armoniosamente	armónicamente
65	2	bamos	vamos
102	2	nuevecientos	novcientos
153	18	nuevecientos	novcientos
125	37	cuarenta	sesenta y cuatro
155	20	Chef-d'oeuvre	Chef-d'oevre
161	17	Heriodo	Hesiodo
179	19	que ninguna	que en ninguna
180	23	ó lo	y lo
182	18	á los	con
192	11	cuebas	cuevas
211	35	realizar	realzar
236	23	las Ordenes	los Ordenes
237	14	<i>mismos</i>	<i>mimos</i>
239	36	Abispas	Avispas
241	29	estiva	estriba
245	30	<i>nihí</i>	<i>nihí</i>
247	28	son	con
254	20	los	les
259	7	morvidez	morbidez
275	23	cabar	cavar
278	25	cielos	ciclos
285	15	concretarse	concrétase
285	27	por ser	son
288	21	enturviadas	enturbiadas
294	17	Agiógrafo	agiógrafos
295	6	Mardeu	Masdeu
321	4	labar	lavar
343	32	trascental	trascendental
352	25	perioricidad	periodicidad

Además se hallarán otras muchas de cambio ó supresión de letras, mala colocación de la puntuación y particularmente debe corregirse el empleo de *á el* por *al*; y en las páginas 122, 85, 208, 55 y 383, líneas 30, 23, 20, 18 y 6 respectivamente, la palabra inyectiva, debiendo decir, in-ventiva.



GENERAL

GENERAL

GENERAL

4.347

GENERAL