



A



f. 170845
CB. 1221707



LECCIONES

DE

LITERATURA GENERAL Y ESPAÑOLA

POR

DON RAFAEL GANO,

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

~~~~~  
↔ CUARTA EDICIÓN. ↔  
~~~~~

PRIMERA PARTE

LITERATURA GENERAL.

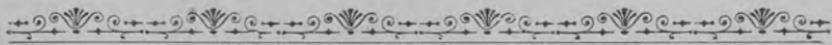


VALLADOLID:
IMP., LIB., HELIOGRAFIA Y TALLER DE GRABADOS
DE LUIS N. DE GAVIRIA
Angustias 1 y San Blas 7

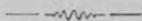
1892



R. 136102



LECCIONES DE LITERATURA GENERAL Y ESPAÑOLA.



LECCIÓN PRIMERA.

Literatura: acepciones de la voz *Literatura*: doble concepto bajo el cual suele ser definida.—Objetos respectivos de la Literatura en su significación subjetiva y en su valor objetivo ó histórico.—La Literatura como ciencia.—Partes que abraza el estudio de la Literatura.—Origen de la Literatura en su concepto histórico.—La Literatura como arte.—Ramos del saber con los que se relaciona la Literatura.—*Buenas letras* y *Bellas letras*: origen de estas calificaciones.—Importancia de la Literatura y utilidad de su estudio.—Recta dirección que exigen las aficiones y lecturas literarias.—Necesidad de cultivar la Literatura como un estudio sério y científico.

La palabra Literatura ha recibido diversas acepciones. Tomándola en la más lata de todas, han dicho algunos que es la ciencia y arte á la vez, que conduce á hablar y escribir del modo más acertado y perfecto sobre cualquier materia: así definida se confundiría con la Retórica, y aun con la Gramática.

Otros pretenden significar con ella el conjunto de escritos que ha producido el talento humano en todos los órdenes del conocimiento y quieren fundarse en el origen etimológico de la voz *Literatura* que, viniendo de *litteræ*, parece abarcar sin distinción todo lo escrito.

No es por cierto esta la esfera y el objeto de la Literatura, que tiene de peculiar y distintivo el introducir siempre la belleza, ó aspirar á ella en mayor ó menor grado en las obras y escritos de todos géneros. Para que las producciones intelectuales del hombre

adquieran el título de literarias, es menester que pertenezcan al dominio del arte, ó por lo menos que haya en ellas alguna intención, si es que no manifestación de belleza.

Los dos sentidos que verdadera y legítimamente abraza el término *Literatura*, y que dan lugar á dos distintas definiciones, son: 1.º la colección de los principios y reglas en que se funda la belleza de las producciones del ingenio humano; 2.º la série de dichas producciones ya formadas y correspondientes á determinados pueblos y lenguas. En uno y otro caso la Literatura tiene un objeto propio, ó lo que es igual, corresponde algo objetivo á su esencia; pero podemos decir que á la primera definición acompaña una significación subjetiva, relativamente á la segunda, porque sin el hombre no hay Literatura, y este hombre es el sujeto de ella en cuanto se forma por el conocimiento y práctica de las reglas que mencionamos, haciéndose apto para producir obras bellas, y además en la ejecución de éstas pone algo de su propio fondo. Tales obras constituyen el *objeto literario*, la materia que se ofrece á los ojos de los lectores y críticos, ordenada por lo regular con razón á tiempos y con determinación de pueblos; de aquí el que la segunda definición se distinga por un valor objetivo y á la vez histórico que sin dificultad se comprende.

En la primera de dichas acepciones, la Literatura sirve para producir ó ejecutar; en la segunda, para examinar y juzgar las obras de esta especial belleza.

El objeto de la Literatura como ciencia no es propiamente la verdad por sí sola, ni un orden especial de verdades, como en las demás ciencias, sino la belleza en general, y en particular la belleza del pensamiento manifestada y realizada por medio del lenguaje. El arte es lo que diferencia á la Literatura de las demás aplicaciones de la actividad racional del hombre.

Tres partes comprendemos dentro del estudio de la Literatura general y española: parte Filosófica, Preceptiva é Histórica. La 1.ª, denominada impropriamente Estética, expone los principios sobre que descansa la belleza; á ella corresponde la verdadera ciencia de la Literatura. La 2.ª, designada con el nombre ya de Preceptiva, ya de Teoría literaria, esplana y razona las leyes adecuadas á todos los géneros de composiciones. Como complemento de esta misma parte, agrégase en ella una breve noticia histórica de los autores que en dichos géneros más brillaron en todos los tiempos y pueblos. La 3.ª, Histórica y Crítica, es la aplicación de las dos primeras á la série de composiciones en prosa y en verso propias del génio y de la lengua del pueblo español.

La Literatura es una compañera inseparable de la civilización humana, cuyos grados, fases y caracteres señala con regularidad constante. Allí donde haya hombres reunidos en sociedad y medianamente civilizados, habrá también algunos vestigios siquiera de Literatura, por lo menos de poesía. El origen, pues, de la Literatura en su concepto histórico es el mismo de los pueblos con los cuales viene á identificarse.

Mientras que la Literatura como ciencia entiende en la investigación de las leyes de la belleza, y enseña por principios el fundamento de las perfecciones existentes en las obras que caen bajo su esfera, la Literatura como arte, tomando esta palabra en su sentido más noble, significa comunmente la misma creación ó manifestación de bellezas, fruto del genio ó del talento, de la fantasía ó del ingenio de los hombres.

Relaciónase la Literatura con la Filosofía, especialmente en algunas de sus ramas, con la Retórica y la Gramática y con la Historia.

Suele designarse la Literatura con el nombre de *Bellas letras*, y esta denominación es moderna. En las lenguas antiguas el nombre que se daba á las letras era el de *buenas letras*, *optimæ litteræ*; decíase también y en el mismo sentido *humaniores litteræ*. Llamábanlas buenas sin duda ya porque hacen bueno al hombre, ó ya porque debe ser bueno el hombre para cultivarlas. Estas expresiones manifiestan con harta claridad el noble oficio de las letras, las cuales contribuyen poderosamente á suavizar las costumbres de los pueblos.

La Literatura forma y depura el buen gusto, desarrolla el ingenio, y mantiene el equilibrio y la armonía entre nuestras facultades. El deleite que causan las obras literarias, siendo el más propio de la criatura racional, sirve de noble solaz al ánimo, permite descansar de trabajos científicos áridos y fatigosos, ó de ocupaciones molestas y se acomoda bien á todos los temperamentos y á todas las edades y situaciones de la vida (1). También conduce á que el hombre dé conveniente expansión y legítimo empleo á las facultades que ha recibido de la Providencia para la creación de bellezas por el pensamiento y la palabra, hablada ó escrita. Enseña á juzgar rectamente y con fundamento del mérito de los autores, poniendo de manifiesto

(1) A este propósito deben recordarse aquellas palabras con que el ilustre orador de Arpino hizo cumplido elogio de las letras:

«Hæc studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis perfugium ac solatium præbent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur.»

(Cic. Oratio pro Archia poeta.)

sus dotes, la indole de su genio y el influjo que han ejercido en la sociedad. La Literatura nos suministra útil enseñanza exhibiendo á nuestra vista el progresivo desarrollo del espíritu humano en sus varias manifestaciones y en todos los tiempos y países; refleja fielmente los sentimientos, las creencias y las costumbres, el carácter y la vida de un pueblo, á cuya circunstancia debemos el conocer por ella, mejor que por ningún otro medio, su historia íntima y las vicisitudes de su civilización y cultura. La percepción y goce de la belleza ennoblece al hombre, y es uno de los objetos más dignos de sus facultades. La admiración de las bellezas artísticas y muy en especial de las literarias, aprovecha sobremanera al individuo, por cuanto le aparta de los placeres groseros de los sentidos, suaviza sus instintos y pasiones, le espiritualiza en cierto modo y le mejora, acercándole al ideal de belleza suprema, que es Dios. Nada tan común en nuestros días como la afición á las obras de bella literatura: sabido es además que las lecturas literarias andan en manos de toda clase de personas, aun las más desprovistas de instrucción y cultura; pero están muy lejos de ser provechosas siempre ni aquellas aficiones ni estas lecturas por falta de preparación y discernimiento. Las facultades del que entra en el campo de las letras han de recibir recta dirección, prévio y bien entendido cultivo, sin lo cual la Literatura resulta estéril, y lo que es peor, nociva tanto en el orden intelectual como en el de las costumbres.

El vulgo considera á la Literatura como un objeto de mero solaz y entretenimiento, como un pasatiempo ilustrado; para nosotros es un estudio sério, y la colocamos en un orden propiamente científico. El leer mucho sin haber estudiado antes para formar y dirigir el gusto, el empeño de improvisarse *artistas, literatos* y sobre todo *críticos* sin base alguna científica engendra frivolidad, pedantería y falsa ilustración. Para evitar estos males, harto frecuentes por cierto en épocas de decadencia, procede aplicarse ante todo al conocimiento de sólida doctrina acerca de la teoría literaria y de la ciencia de la belleza con relación á las obras del ingenio.

LECCIÓN II.

Estética: etimología de esta voz: impropiedad con que fué aplicada para designar la ciencia de la belleza; origen de su introducción.—Antigüedad de las doctrinas que sirven de fundamento científico á la Estética.—Estudio especial de la ciencia de la belleza en los tiempos modernos.—Utilidad que la Literatura reporta de las sanas enseñanzas de la Estética.—Relación subjetiva de lo bello.—Condiciones naturales del hombre con respecto á la belleza.—Distinción entre lo bello y la belleza en los seres creados.—Facilidad en objetivar la belleza y dificultad en explicarla: causas de esta dificultad.

Estética es voz derivada del nombre griego αἰσθητική que significa *sensación, ó percepción sensitiva*, y fué adjudicada impropriamente por los filósofos alemanes á la ciencia que tiene por objeto el estudio de la belleza. Debíó habérsela llamado *Caleología*, palabra acomodada recta y sencillamente á su objeto y ajena á todo exclusivismo de secta ó apreciación filosófica; pero en 1750 Baumgarten la introdujo para su sistema sensualista; acogióronla Mayer y otros; el mismo Kant la adoptó aun poniéndose en contradicción con sus doctrinas, y desde entonces por la fuerza del uso han venido admitiéndola todos los autores.

No es una novedad completa en su asunto ó materia la llamada Estética; los antiguos filósofos se consagraron también al análisis y exámen crítico de lo bello, y Sócrates, Platon, Aristóteles y Plotino, entre otros, investigaron con profunda sabiduría su naturaleza, sus leyes, propiedades y efectos. La filosofía cristiana prestó suma atención á esta parte y la ilustró con profunda sabiduría como lo prueban los trabajos á ella consagrados por San Agustín, Santo Tomás y los filósofos y teólogos escolásticos. No se dió, sin embargo, á estas especulaciones la extensión y preferencia que en los tiempos modernos han recibido, ni se llegó á separar tales conocimientos del grande árbol de la Filosofía. En esta época se les ha reunido y organizado para constituir una ciencia aparte, y así, reducidos á una forma sistemática, han venido á formar un objeto especial de estudio, que obtiene señalada distinción en nuestros días.

Si bien no es de nuestro objeto la Estética por sí, como ciencia determinada y en todo su contenido y desarrollo, debemos tomar de ella aquellas nociones capitales que tienen inmediata aplicación á la ciencia de la Literatura. La determinación de los principios fundamentales de la belleza en general, la de las relaciones entre la belleza, la verdad y la bondad, la solución de las grandes cuestiones que atañen al arte, su origen, fin y caracteres, son puntos cuyo

estudio envuelve una utilidad notoria para quien ha de ocuparse en un orden de bellezas artísticas, y precisamente el más elevado y trascendental de todos. Según sea el espíritu que forme la Estética, así será la dirección que reciba la Literatura tanto en la producción como en la crítica de las obras de ingenio. Las sólidas y sanas doctrinas establecidas en esta parte filosófica previenen los extravíos del gusto, son favorables en definitiva á la verdadera belleza y contribuyen á la mayor perfección del arte.

Versando la Estética sobre los principios generales de la belleza, sus leyes, propiedades y efectos, y las aplicaciones de aquellos principios al arte, observaremos primeramente que su objeto propio guarda relación con ciertas facultades y disposiciones naturales de que está revestido el hombre. El ser racional, además del entendimiento con que aprende la verdad, se halla adornado de una especial sensibilidad para la belleza, y esta dote preciosa, aneja á la racionalidad y consecuencia de ella consiste en la capacidad de complacerse en los objetos bellos por amor á sus perfecciones, experimentando una emoción de suave deleite en su contemplación y conocimiento.

El hombre posee lo que podemos llamar facultades estéticas; pero el principio y asiento de estas facultades no lo hemos de buscar en el alma exclusivamente, ni tampoco en la inteligencia sola, sino en el Compuesto humano. La realidad bella obra sobre el hombre exterior é interior, modificándole con un placer indefinible, pero esencialmente diverso de los placeres materiales. Entre el hombre y la naturaleza existen relaciones, cuyo complemento es cierta armonía á la que concurren sujeto y objeto. Reside en el hombre la tendencia y la capacidad de percibir las impresiones de lo bello y de gozar con ellas; el término de tal capacidad y tendencia se halla fuera del hombre, esto es, en los objetos del mundo exterior. Esta tendencia hácia lo bello es como de un secreto impulso y movimiento instintivo propio de nuestra naturaleza; á esa tendencia ó movimiento se sigue el reposo en el objeto bello. Semejante inclinación y disposición ingénita para la belleza no está en nosotros sin un alto designio. Habiendo dado Dios al hombre todas las aptitudes propias y convenientes para el fin á que le destinaba, puso en él también ésta, para que la contemplación de las bellezas y magnificencias del universo visible elevase su mente y transportase su corazón, conduciéndole á reconocer y ensalzar las infinitas perfecciones del Supremo Artífice.

Al fijarnos ahora en el segundo término de la relación indicada, ó sea, en la bella objetividad que nos atrae y cautiva, encontramos

por una parte facilidad, dificultad y obscuridad por otra, porque es un hecho de experiencia que lo bello en los objetos facilmente y sin vacilación por todos se determina y señala; pero es difícil explicar su naturaleza. Atribuimos á grandísimo número de cosas la belleza de una manera inmediata, espontánea y aun instintiva: el conocimiento de la naturaleza intrínseca de la belleza y el análisis de sus elementos constitutivos pertenece al filósofo, al hombre de ciencia y al estudio de la Estética. Todos los hombres declaran bellos unos mismos objetos, porque todos *sienten* en mayor ó menor grado su belleza. Sin deliberar previamente y sin ponerse de acuerdo formulan el juicio: «tal cosa es bella», la generalidad no desciende con la reflexión al exámen filosófico, dándose por satisfechos con la convicción que á este sentimiento íntimo y universal acompaña; y muchos á pesar de ésta convicción se verán embarazados si se les pregunta *por qué* aquella cosa es bella; aun los más expertos en esta clase de especulaciones á veces despues de largos razonamientos no emiten una explicación del todo luminosa y satisfactoria, como si en el fondo de la belleza hubiere algo misterioso que se resistiese á una perfecta dilucidación racional. De todos modos resulta que el juicio en esta materia, se adelanta á la investigación de las razones y á la comparación de los términos que el procedimiento lógico exige. Estriba tal fenómeno en que, aunque el sentimiento y el concepto de la belleza vayan asociados, cronológicamente hablando el sentimiento precede al concepto y se impone á él de ordinario. Excitada la idea de lo bello por el sentimiento que en el hombre despiertan las cosas dotadas de verdadera y relevante belleza, siguese luego el discurrir acerca de la idea de belleza, el inquirir la razón y el fundamento de aquella propiedad que á dichas cosas enaltece, y el analizar y aquilatar los elementos y los grados de perfección que dentro de semejante propiedad á cada una en particular convienen.

También se infiere de aquí que debe distinguirse entre los objetos bellos y la cualidad en cuya virtud son bellos: los objetos bellos son visibles, la belleza aun en el mundo físico ó corpóreo es invisible, puesto que siendo propiedad inmaterial, pertenece al orden inteligible.

Ya la filosofía socrática por conducto de Platón habia declarado que *lo bello es difícil*; y este pensamiento encierra una profunda verdad, que en todos tiempos han podido apreciar y comprobar por sí mismos cuantos han intentado penetrar en el conocimiento de la esencia de la belleza. Entre las causas de esta dificultad debemos señalar la indole compleja de la misma belleza; la cual no sólo implica variedad y multiplicidad de aspectos y relaciones para con el

hombre, sujeto contemplante, sino que absoluta y concretamente considerada contiene diversidad de elementos, y éstos aunque armónicamente enlazados y reducidos á unidad, proceden de distintos principios. El atender suficientemente con recto criterio y sin espíritu de sistema á todos estos diferentes puntos, dando á cada uno la parte que su respectiva importancia reclama, el acertar con el lugar propio que ocupan y el papel que desempeñan todas la facultades del hombre en la integridad del fenómeno estético y en la percepción de la belleza deslindando clara y exactamente los límites de sus funciones, el distinguir y calificar los más delicados matices del sentimiento, así como las frecuentes combinaciones de la belleza con otros conceptos afines, es empresa árdua y complicada y exige un largo trabajo de meditación y reflexión, que no es dado á todas las inteligencias y ocasionado de continuo á que el error con seductoras apariencias se introduzca en nuestros juicios. El mismo carácter raro y recóndito del sentimiento por una parte y por otra la sutileza de las abstracciones empleadas para depurar el análisis racional de la belleza, aumentan la obscuridad y dificultades de esta materia. No hay que extrañar, en vista de todo esto, que en los dominios de la Estética hayan surgido tantos sistemas, muchos de los cuales se reducen á hipótesis más ó menos ingeniosas, destituidas de todo fundamento.

LECCIÓN III.

Universalidad de la belleza: sus principios constitutivos. — Carácter absoluto y constante de lo bello verdadera y propiamente dicho. — Lo bello arbitrario de época, de moda, ó de nación. — Divisiones de la belleza. — Génesis del concepto de la belleza. — Deleite de lo bello. — El amor de lo bello y sus motivos. — Superioridad de la belleza del orden espiritual. — Distinción entre lo agradable y lo bello. — Manifestaciones de belleza en las cosas corpóreas. — Sentidos estéticos. — Elementos fundamentales de belleza para diversos órdenes.

Lo bello está difundido en la naturaleza y en cuanto nos rodea; reside en todos los órdenes, y aparece igualmente en los productos del ingenio y de la fantasía del hombre. Así los seres espirituales como los corpóreos nos lo ofrecen. Se encuentra belleza en la campiña esmaltada de flores; en la salida del sol un día claro y apacible de primavera; en la azulada bóveda del firmamento; en la luz, en los sonidos, en el agua, en el canto de algunas aves; bello es un acto de caridad; bello el candor de un niño; bella una égloga de Garcilaso; bella una pintura de Murillo, bella una catedral gótica, como

también una sinfonía de Rossini. (La belleza contenida en todos estos diversos objetos, solamente la inteligencia puede comprenderla y analizarla, porque no es propiedad material como las que perciben los sentidos. En todos los casos, lo mismo en el orden físico que en el moral, en la esfera de la naturaleza y en la del arte, sus principios constitutivos son del dominio de la inteligencia). Dichos principios, que los sentidos no alcanzan á conocer, por ser superiores á su naturaleza y alcance son, entre otros y principalmente, el orden, la unidad, la variedad, la proporción y la armonía. Por lo tanto, la belleza sólo podrá ser percibida por el ser racional. En efecto, para los brutos la belleza no existe, ó es como si no existiera. El hombre únicamente, y por serlo, es el que goza del deleite puro y noble de la belleza, mediante el atributo de la razón que le distingue, realizándole soberanamente entre todos los demás seres creados.

En el lenguaje común y vulgar se abusa frecuentemente de la palabra belleza; el darla á conocer en su justo valor fijando su verdadera naturaleza es uno de los objetos de un tratado de Estética.

La belleza propiamente dicha tiene un carácter absoluto, en cuanto no es modificable en su esencia por el hombre, ni depende del concepto de éste. No es la belleza un ser de pura opinión que varíe en sus notas intrínsecas según los individuos, los pueblos y las épocas; su idea que está en todos los espíritus, es uniforme y constante, y se individualiza ó concreta de un modo universal, fijo é invariable con relación á los objetos que verdaderamente poseen aquella propiedad. En todos tiempos y en todas las naciones se han llamado bellas á unas mismas cosas, que esencialmente lo son. No se opone á este principio la existencia de otras bellezas discutibles ó pasajeras y no admitidas con la misma universalidad y constancia. Sin perjuicio de lo esencial y absoluto en orden á belleza, puede darse lo accidental y contingente. Tal es lo bello que suele llamarse *arbitrario*; á esta categoría corresponde lo bello de moda, de época, de nación, que no es propiamente bello en la significación recta y absoluta de esta palabra; es algo que se acerca más á lo agradable y que se relaciona con el gusto en sus manifestaciones accidentales y variables. La constitución y temperamento de los individuos, su educación, instrucción y hábitos, hasta las ideas dominantes en un pueblo y su grado de civilización, todo esto origina cambios y modificaciones en la manera de apreciar la belleza de algunos objetos, que no son por sí intrínsecamente bellos. La belleza física del hombre, por ejemplo, es diferente para los europeos de lo que es para los chinos, los cuales admiran como tipo de belleza un

rostro ancho, con ojos pequeños y negros, la barba arrancada con pinzas, y no dejada crecer más que en algunos puntos de la cara. El hábito y el ejercicio influyen mucho sobre el sentimiento estético, haciendo que se modifiquen y alteren los juicios acerca de la belleza. El sentido de la vista se habitúa pronto á determinadas formas inventadas por el capricho del hombre, y estas una vez *puestas en moda*, llegan á parecer bellas obteniendo este título dentro de cierto círculo de personas, y continúan pareciéndolo y reputándose tales hasta que un mero capricho, pasado algun tiempo, las destrona sustituyéndolas por otras.

La belleza suele dividirse en *absoluta, real é ideal*.

Posee la primera Dios, origen y centro supremo de toda belleza, Belleza necesaria y eterna, de donde se derivan y emanan, como de su fuente propia, todas las demás bellezas: la segunda, que tambien se llama natural, es la que pertenece á los seres creados del mundo real, y que lo es con relación á la primera, de la que depende como de causa ejemplar; la tercera es la que el hombre crea y compone con su imaginación en el arte. Ha recibido esta denominación de *ideal* semejante clase de belleza, que además se llama *artística*, no porque ella no sea tambien real en el rigor de la palabra, sino porque cuando el hombre creador ó el artista la *realiza* exteriorizándola y haciéndola sensible en una forma determinada, se propone un tipo ideal que antes ha concebido en su mente, tipo que le sirve de modelo, y al cual en la ejecucion se ajusta cuanto puede.

Con arreglo á la clasificación de todos los objetos en tres órdenes, recibe la belleza esta misma division; hay, pues, *belleza física, intelectual y moral*; tiene belleza física por ejemplo, una rosa, la noche serena y muchos amenos paisajes y escenas apacibles de la naturaleza; belleza intelectual la solución de un problema de matemáticas, un principio científico luminoso y fecundo; y belleza moral, un acto de obediencia de un hijo á su padre, cualquiera acción virtuosa. Además de estos órdenes de belleza, hay otro que es el propio del arte, al cual corresponde la belleza literaria.

Adquirimos el concepto de la belleza á *posteriori*, por los efectos que en nosotros produce. El primero de estos efectos es el placer que inmediatamente sentimos á su aspecto. Este placer dista mucho de ser grosero y material como el de los sentidos; por el contrario es un goce noble, como racional, un deleite espiritual, puro y desinteresado. Nuestro ánimo de un modo natural y sin darse razón de ello por de pronto encuentra y siente cierto indefinible encanto y atractivo en el objeto bello, deseando por lo mismo recrearse y descansar en su contemplación y conocimiento. Despues de

excitado este sentimiento, el objeto se hace admirable á nuestra razón y amable para nuestro corazón ó sensibilidad (1). Esto se observa principalmente en las bellezas del orden moral. El corazón del hombre está formado y destinado para el amor, y los objetos se le ofrecen amables, no solo bajo el concepto de bien, sino además bajo el de belleza. Hay sin disputa, un poder de atracción ingénito en lo bello. Todo lo bello es amable; y en efecto, lo amamos con un amor de benevolencia. En virtud de este singular poder ó secreto imán de lo bello, á cuya cualidad debió ser llamado en griego *αἶλος* que significa lo que llama, lo que atrae, quedamos sorprendidos y cautivados por su presencia. Así es como lo bello, enamorándonos por su sólo aspecto, se impone á nuestra inteligencia y á nuestra voluntad con anterioridad á toda reflexion y á todo juicio. El amor de lo bello exige algún motivo, y este motivo procede de la inteligencia. Dios, infundiéndonos un alma racional, la dotó de una especial disposición para que, desde el punto en que comienza á desarrollarse la inteligencia, tenga por naturales y primitivas ciertas ideas cardinales, como la de causa y efecto, las de orden, proporción y conveniencia; la formó asimismo con aptitud para todo lo bueno y perfecto. En fuerza de tales disposiciones, nuestro amor propende á descansar sobre aquellos objetos en que la razón descubre alguna de estas excelencias. Cuando estas cualidades y otras tan fundamentales y eminentes, como la luz ó la claridad, la fuerza ó el poder, la vida, la animación y la expresión, que todas son perfecciones, acompañan á las cosas, las juzgamos bellas. Será mayor ó menor la belleza de cada cosa ú objeto en particular, según que contenga mayor ó menor número de tales perfecciones, y éstas en mas alto ó bajo grado. La belleza del mundo espiritual es muy superior á la del mundo corpóreo, y de la primera lo es de un modo mas relevante y poderoso la del orden moral; las bellezas de este orden interesan más y de un modo inmediato al corazón, y son las que pueden decirse verdaderamente amables.

Algunos escritores y muchas personas del vulgo ilustrado confunden lo *agradable* con lo *bello*. Sepamos cuál es sobre este punto la doctrina verdadera. Todo lo bello es agradable, ó agrada; pero

(1) En el análisis del sentimiento de lo bello, es preciso notar el doble elemento del orden intelectual y del orden moral. La Filosofía materialista y sensualista no reconoce en los efectos de lo bello otra cosa que el placer, y este grosero; los racionalistas, por su parte, atienden únicamente á lo que hay de intelectivo en el fenómeno. Unos y otros descuidan un género muy importante de consideraciones, y es el relativo á la organización moral del hombre. Este, en virtud del fondo de sensibilidad que posee, no puede menos de experimentar en su corazón cierta emoción suave y deleitosa al aspecto de las cosas bellas, en cuanto sobresalen por el esplendor de sus perfecciones.

de aquí no se sigue que todo lo que agrada sea bello, porque muchos objetos deleitan en cuanto satisfacen á diversas tendencias de nuestras potencias y sentidos, y sin embargo no son bellos por faltarles aquella especial perfección intrínseca en que consiste la naturaleza de lo bello. Para que una cosa sea agradable, basta que responda á la acción natural de alguna de nuestras tendencias, siquiera sean las que proceden de nuestro cuerpo, y en este mismo cuerpo ó naturaleza orgánica tienen su satisfacción y término. En donde más fácilmente puede inducir á engaño este error de identificar lo agradable con lo bello es entre los objetos de orden sensible. Se distingue, no obstante, el agrado de los sentidos, que es lo que constituye lo *agradable*, del agrado ó placer espiritual de la inteligencia, que es el peculiar de lo *bello*: lo *agradable* resulta de la conformidad del objeto en su exterior y cualidades accidentales con nuestros órganos; es, por consiguiente, una sensación: lo *bello* en el mismo objeto proviene de la conformidad y analogía de algunas de sus cualidades meramente inteligibles con las leyes de nuestro espíritu, ó con ciertas ideas primitivas y fundamentales de nuestra razón; corresponde, por lo tanto, al orden suprasensible ó intelectual y á las tendencias más nobles de nuestro ser de racionales. Esta distinción y diversidad de gerarquías no obsta para que de hecho en tales objetos del orden material se asocien lo *agradable* con lo bello, afectándonos y revelándonos antes lo inferior que lo superior, y siendo lo primero para lo segundo una cualidad de particular estímulo y sobreprecio. La belleza en las cosas corpóreas ofrece varias manifestaciones: las principales son: la forma, la masa, el movimiento, los colores y los sonidos.

Estas manifestaciones de belleza corpórea llegan á nuestro espíritu por conducto de los sentidos, agentes intermedios que nos ponen en relación con el mundo exterior. El papel que desempeñan con relación á la belleza proviene de su virtud cognoscitiva. Dedúcese que no todos los cinco sentidos serán idóneos para estas funciones. Son únicamente sentidos estéticos los que sirven al ejercicio de la vida intelectual, ó al conocimiento, y á él concurren por su organización y objeto; lo son más particular y aventajadamente aquellos cuyo conocimiento es superior y más vasto, más elevado y perfecto, los más inmateriales y desinteresados. Procediendo de lo ínfimo á lo sumo, hay que eliminar los del gusto y el olfato, á los cuales se niega en absoluto el título de estéticos, porque se hallan más próximos á la materia y como enclavados dentro de la vida animal, á cuyas necesidades responden, siendo asiento de meras *sensaciones* ordenadas á lo útil ó á lo agradable en su concepto grosero: á nadie

se le ha ocurrido llamar bellos á los olores ó sabores. Con el tacto empieza un conocimiento, aunque obscuro, de algunas cualidades de belleza, por la percepción de las formas; pero á más de ser reducido su círculo de acción, requiere el contacto material é inmediato con el objeto. En el oído, este contacto es sólo mediato, pues que las ondas sonoras comunican con el tímpano por medio del aire para la percepción de los sonidos, y por la variedad de éstos, por su melodía y armonía resulta engrandecida la belleza correspondiente á este sentido. En la vista finalmente desaparece todo contacto, y la sola presencia del objeto, colocado á distancia, puesta la condición propia de la visión que es la luz, elemento imponderable, basta para que se descubran todas las propiedades de belleza exterior del objeto, figuras, colores y proporciones. La vista y el oído, auxiliares de la razón, son los sentidos estéticos; pero el primero lo es por excelencia y con gran superioridad, por ser el más separado de la materia y el que más se acerca á la inteligencia, el que mayor número de objetos abraza, y el que conoce más y mejor de las propiedades de belleza corpórea. Ciertas propiedades son fuentes de belleza por la conformidad que muestran con nuestro espíritu racional, sirviendo por lo mismo de fundamento al amor que despiertan en nosotros los objetos que las poseen: tales son el orden, la unidad en la variedad, la conveniencia, la exactitud, la proporción, la simetría, la armonía, la vida y los efectos de la fuerza vital, el libre movimiento, la luz, la claridad y la duración.

LECCIÓN IV.

Belleza corpórea en cuanto á la regularidad: fundamento de esta belleza.

—La simetría.—Belleza de las líneas rectas y de las curvas.—Belleza de los cuerpos por su masa, por su movimiento.—Belleza de la luz: razones en que se funda.—Superioridad y primacía de esta belleza.—La luz como principio manifestativo de la forma.—Verdadero oficio de la luz en orden á los objetos materiales.—Los colores: belleza que les corresponde: principios de que depende.—División de los colores: su variedad.—Simbolismo de los colores.

El primer elemento de belleza corpórea respecto á la forma es la regularidad. Consiste en que los objetos se nos ofrezcan formados bajo cierto orden y sujetos á alguna ley que sirva de medida, dando proporción á sus partes. El fundamento de esta belleza se encuentra en la cualidad de ordenadora que distingue á la razón del hombre: allí donde la razón percibe y contempla el orden, descubre algo que se le asemeja y se reconoce á sí misma. También

suele manifestarse en la regularidad cierta conveniencia para el fin á que están destinados los objetos.

Puede considerarse la regularidad ya simplemente como relación de dimensiones en un objeto sólo y aislado, y conforme á la naturaleza y fin de aquel objeto, ya en composición sirviendo como parte de un todo y concurriendo con otros iguales por la colocación y por la exacta correspondencia á formar lo que se llama simetría.

Así, por ejemplo, una puerta ó una ventana han de tener cierta proporción entre sus dos dimensiones de longitud y anchura; estas dimensiones relacionadas no pueden ser las mismas en todas las puertas y en todas las ventanas; varían, acompañándose á la vez también de distintas formas, segun que pertenezcan á una casa particular, á un palacio, á un castillo, á un templo, á un teatro; por último, siendo partes de cualquiera de estos edificios, por su número, colocación y forma, ó bien conducen á formar simetría, ó bien la alteran y destruyen á veces. La falta de medida y proporción de las partes entre sí, y de las partes con relación al todo, choca á nuestra vista, y nos desagrada; por el contrario, la proporción, la regularidad y la simetría, donde quiera que las encontremos, nos deleítan: aun ellas solas constituyen uno de los principales atractivos de ciertos objetos trabajados y ordenados por la mano del hombre, como paseos y jardines.

La regularidad, como dote de belleza, ocupa un lugar relativamente inferior en el mundo material ó corpóreo, y es inherente más en particular á los seres del reino inorgánico, que por ser los más bajos en la escala de lo creado, son también los menos favorecidos en cualidades estéticas; pero brilla también, uniéndose á otras superiores, en los animales y en las plantas.

Cuando á la regularidad se une el movimiento, imagen de la vida, se aumenta la belleza de las figuras regulares.

En las líneas rectas hay solo regularidad; en las curvas se demuestra además la libertad y la animación; las curvas son, por consiguiente, más bellas, en virtud de poseer estas nuevas perfecciones.

Hogarth llama línea de la belleza á la ondulante, y línea de la gracia á la espiral. Es indudable que estas líneas expresan á más de la regularidad, la libertad del movimiento.

Por su masa son bellos muchos cuerpos, como el diamante y el acero, cuya solidez y resistencia nos representan la inmortalidad de nuestro espíritu.

El movimiento da origen á bellezas, porque es imagen de la libre actividad del alma: en el movimiento advertimos que es más bello el ondulante que el recto; el que se dirige hácia arriba es más

bello, porque manifiesta la tendencia del espíritu á elevarse separándose del cuerpo. Ejemplo de esto último nos ofrece el vuelo de las aves en general, y de un modo especial y superior el del águila.

La luz es uno de los objetos de mayor y más perfecta belleza. En ningún otro cuerpo percibe nuestra alma tanta analogía y conformidad con sus atributos y sus ideas. Por su simplicidad, tenuidad y limpidez, aparece extraña á la materia ó por lo menos como formando el tránsito de lo material á lo espiritual: á estas cualidades debe el simbolizar al alma, al entendimiento, á la verdad y á la fé. Al mismo Dios concebido como la Verdad absoluta, se le ha considerado como una luz perfectísima. El Verbo encarnado, Jesucristo, dijo de sí mismo: «Yo soy la luz». Reside en nosotros una luz intelectual por medio de la cual vemos lo que son las cosas, conociendo sus propiedades. La cognoscibilidad ó inteligibilidad se equipara con la visibilidad de los objetos materiales: nuestro entendimiento vé con su luz propia, y se ilumina progresivamente con la luz de verdad que de las cosas aprende.

Lógicamente hablando, la luz ó la claridad es lo más fundamental que puede darse en punto á belleza de cualquier orden, porque la belleza es siempre cierto esplendor ó resplandor de perfecciones; por eso los latinos la llamaron también *nilor*. Se ha dicho que es en cierto modo la hermosura de la misma hermosura, porque es aquello que en definitiva hace hermosas á las cosas todas, aquella misteriosa cualidad en virtud de la cual las cosas bellas nos causan indefinible deleite ó encanto y excitan aquel amor de benevolencia y simpatía propio del sentimiento estético. Del aumento de esta cualidad reciben incremento en su belleza respectiva los objetos materiales, los cuales son más bellos á medida que es mayor el brillo ó lustre con que aparecen á nuestra vista. Son muy bellas, generalmente hablando, las piedras preciosas; pero entre ellas mismas el diamante es tanto máspreciado y rico, más elevado en belleza cuanto mayor es su claridad, ó cuanto más vivas son sus luces. Las aguas de un río, de un arroyo ó de una fuente, bellas en general, lo son más particularmente, si son muy claras y cristalinas.

La luz es para todo el universo corpóreo principio y manantial de belleza, en cuanto es la causa reveladora de esta belleza, de la cual sin la luz nos veríamos privados, como en efecto nos la oculta y roba periódicamente la noche, cuando con su manto de tinieblas cubre la tierra que habitamos. Siendo la belleza un modo de ser de la materia, que reclama para manifestarse la presencia de la luz, la materia, si falta la acción de la luz, queda invisible é *informe*; porque aunque la materia no se concibe sin la forma, realmente la forma

queda como encerrada en sí misma, y no puede producir al exterior aquel modo de ser, que es cualidad inherente á la forma. Tiene, pues, de esencial la luz para la belleza corpórea que es el principio manifestativo necesario de la forma, y por ende de todas las cualidades de belleza que la acompañen. Sólo cuando los rayos de luz caen sobre la superficie de la materia, es cuando descubrimos y podemos contemplar la belleza de los objetos físicos en figuras y colores, la belleza del todo y la de las partes, surgiendo ante nuestros ojos con toda claridad y distinción sus múltiples perfecciones sensibles y hasta sus más delicados matices.

Dos son los principios necesarios para la visibilidad y goce de la belleza corpórea, uno por parte de la subjetividad, que es la potencia visiva, otro por parte de la objetividad, que es la luz. Conviene advertir que esta luz ha de ser moderada y proporcionada al órgano visual, de complicada y delicadísima estructura; pues siendo excesiva en su intensidad, lejos de ayudar á la vision, la perjudica y entorpece, dañando á dicho órgano; en esto se diferencian la potencia visiva material, y la fuerza cognoscitiva ó de visión intelectual; la acción de la luz material, su objeto propio, por su misma extraordinaria fuerza, llega á molestar y hasta á inutilizar á aquella; por el contrario, la inteligencia más se fortalece, perfecciona y agranda, y también más se satisface y contenta, cuanto más viva é intensa es la luz de verdad que en ella penetra.

En lo que dejamos establecido parece fundarse el dicho comun de que la luz embellece cuanto toca; y sin embargo, está aserción no puede admitirse en absoluto como cierta. La luz, cuando toca á los objetos de belleza real y positiva, que tenían esta belleza como latente ó dormida en la oscuridad, la despiertan y hacen revivir ante nosotros; pero como quiera que existe realmente en todos los órdenes la fealdad, esta no solo sigue existiendo á pesar de la luz, sino que aun se muestra más de relieve con ellas. En otros términos, la luz no posee la virtud de tornar bellos los objetos feos. Un horrible sapo, un misero calabozo, una escena triste y desastrosa no pierden su fealdad por ser alumbrados con la luz del día. En cambio, lo opuesto á la luz, las tinieblas, todo lo afean y entristecen: tan solo cabe tener en cuenta por excepción, la parte que alguna vez toma la oscuridad en la manifestación de lo sublime y la que el artista da en sus cuadros á las sombras, buscando un efecto de belleza por el *claro-oscuro*.

El color no es una cualidad corpórea de los objetos materiales, sino que es parte y modo de la misma luz. La luz blanca no es homogénea; consta de siete luces simples, que, á causa de la diversa

refrangibilidad, al atravesar medios heterogéneos, en particular, los prismas, se descompone, formando según su mayor ó menor refrangibilidad los siete colores, rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violeta. Los cuerpos resultan, pues, *coloreados* en virtud de la propiedad que les asiste de reflejar un color y no otro; si los reflejan todos, serán blancos; si no reflejan ninguno, estarán privados de luz, y por consiguiente serán negros.

Los colores tienen también su belleza propia primeramente y en general en cuanto cada uno por el carácter ó tono que le pertenece corresponde al lugar que ocupa en la escala de los colores; además y concretamente por virtud de dos elementos fundamentales de belleza, la unidad y la variedad, que aquí son los dos principios especiales de que depende esta belleza; á saber la *intensidad* del color, que también se llama *vigor*, *riqueza* y *vivacidad*, y el *acuerdo* ó *concordancia*. El color puede ser *simple*, ó *elemental* y *compuesto*. En los colores simples lo que brilla y se estima es la *pureza*. En los colores compuestos es de admirar juntamente la variedad, que es su riqueza, y la concordancia que existe entre sus varios elementos componentes.

En variedades y matices de colores la naturaleza despliega una multiplicidad infinita; recuérdense las que nos presentan las nubes, las flores, las frutas, etc. El arte se esfuerza por imitar esta infinita variedad, y sólo de un modo harto imperfecto lo realiza.

Cualquiera distingue y hasta el vulgo sabe apreciar las variedades principales, por ejemplo, del azul, del verde ó del encarnado, y sus respectivas denominaciones se toman de la misma naturaleza; para otras menos perceptibles ó más delicadas el arte, la industria y el comercio han inventado y renuevan todos los días nombres arbitrarios y caprichosos.

Al yuxtaponer unos colores á otros, obsérvase que hay algunos que se aproximan ó *casan bien*, otros que se rechazan ó *casan mal*, y otros intermedios que sirven para concordarlos. Nótase asimismo que por una suave graduación se pasa de un color á otro.

Los efectos de la luz y de la perspectiva aérea modifican los colores y dilatan su escala de variedades.

Los colores ya por su limpieza y pureza, ya por su variedad y armoniosa graduación, ya también por sus acertadas combinaciones, son gratos y deleitosos al sentido de la vista cuya potencia se satisface y recrea descansando en este su objeto.

Acompaña á los colores una fuerza expresiva universalmente sentida, y así componen una especie de lenguaje que todos los hombres entienden. La razón percibe alguna relación de analogía entre

ciertos colores y algunos objetos del orden moral; el blanco es signo de la inocencia y de la alegría, el azul de pureza, el morado de la penitencia, el rojo del amor y del martirio, el negro de la tristeza. Este simbolismo ha sido admitido y consagrado por el culto católico en los colores litúrgicos. Acéptase comunmente que los colores claros y brillantes parecen convenir á los jóvenes, mientras que los oscuros son más propios de las personas graves y de edad madura.

LECCIÓN V.

Belleza de los sonidos: su motivo y especialidad.—Relación de los sonidos con los efectos y las pasiones.—Elementos constitutivos de belleza acústica.—Parte material del fenómeno.—Ventajas del sonido.—Fuentes de belleza acústica.—El ritmo.—La armonía.—La voz humana.—Lenguaje natural de los sonidos.—Jerarquía de bellezas en la naturaleza física.—La vida: su concepto relacionado con la Estética.—La vida en el hombre.—Belleza del cuerpo.—Belleza del alma humana.—Belleza íntegra del hombre.—Modificaciones de su belleza física.—Los sexos y las razas en punto á belleza.

Hay también belleza natural y real en los sonidos: acerca de su existencia no puede engañarnos el testimonio común de todos los hombres, no sólo de los civilizados, sino aun de los mismos salvajes.

La razón ó motivo principal de esta belleza está en su expresión, porque al sonido acompaña naturalmente cierta analogía y conveniencia con los sentimientos. Trátase aquí de una belleza interior y de objetos que hablan directamente al corazón, conmoviéndole ó deleitándole con sus voces y lenguaje propio. El influjo ó poder que sobre nosotros ejercen los sonidos, es tan vivo y tan íntimo como positivo y verdadero. No puede dudarse que los afectos del alma tienen una expresión secreta que se despierta por los sonidos.

Los elementos constitutivos de la belleza acústica son la intensidad ó vigor, la pureza, la sucesión agradable, el ritmo ó número y la armonía.

El fenómeno en su parte material se reduce á una sensación excitada en el órgano auditivo por el movimiento vibratorio de las moléculas de un cuerpo sonoro y transmitidas al mismo órgano por el aire. La trasmisión y propagación de las ondas sonoras se verifica, á semejanza de la luz, ya por modo directo, ya por reflexión, ya por refracción.

El poder estético de los sonidos reside en la expresión del sentimiento en toda su energía y variedad, amoldándose á todas las

situaciones y modificaciones del ánimo, á lo cual se agrega la especialidad propia del sonido de poder expresar la idea y la palabra, llegando á ser de este modo instrumento de lo inteligible.

Las fuentes de belleza acústica no tanto proceden de las cualidades intrínsecas que poseen cada uno de los sonidos de por sí considerados, sino más bien de sus combinaciones y muy principalmente del ritmo y la armonía, notándose en este punto cierta analogía con lo que se verifica en la luz y los colores variados y combinados, que tanta conveniencia tienen para deleitar al sentido de la vista. (1)

Ritmo es la determinada proporción con que simétricamente se repiten uno ó varios sonidos. La diversa especificación del ritmo proviene de la calidad de los sonidos, de su número y del intervalo con que se suceden. El canto de algunas aves ofrece un ritmo muy simétrico y claramente perceptible. Con el ritmo se equipara en el fondo la medida y la cadencia, que, tomada de la naturaleza, pasa luego á ser, empleada habilmente por el hombre, una de la bases primordiales del arte de la Música y aun del de la Poesía.

La *armonía* consiste en el acuerdo y grata combinación de sonidos simultáneos. Aunque existe realmente entre los objetos naturales, su verdadero reino y dominio se encuentra en el arte. La armonía propiamente dicha, ó musical, es tanto mayor y más perfecta, cuanto más libre y variada y á la vez más rica y expresiva es la combinación de los siete sonidos elementales que el hombre inventa y compone.

Para producir los varios efectos de la belleza musical con los sonidos, el hombre se vale de diferentes instrumentos artificialmente dispuestos, cuyos medios y estructura responden al fin de modificar y perfeccionar dichos sonidos; pero lleva consigo además un instrumento de incomparable fuerza y expresión; tal es la voz humana, la cual puede calificarse como el instrumento más perfecto. Por su naturaleza reúne los caracteres y las perfecciones propias de los instrumentos de viento y de los de cuerda; es como un

(1) Léanse en comprobación de ello, estas sabias observaciones de San Agustín en su tratado *De Música*, libro VI.

«¿Quid in ipsa luce visibili, quæ omnium colorum habet principatum, nam et color nos delectat in corporum formis; quid ergo aliud in luce et coloribus, nisi quod nostris oculis congruit, appetimus? Etenim á nimio fulgore aversamur, et nimis oscura nolimus cernere, sicut etiam in sonis et á nimis sonantibus abhorremus, et quasi susurrantia non amamus. Quod non in temporum intervallis est, sed in ipso sono, qui quasi lux est talium numerorum cui sic est contrarium silentium, ut coloribus tenebræ. In his ergo cum appetimus convenientia pro naturæ nostræ modo, et inconvenientia respicimus quæ aliis tamen animalibus convenire sentimus, nonne hic etiam quodam æqualitatis jure letamur, cum occultioribus modis paria paribus tributa esse cognoscimus?»

complemento abreviado y compendio ideal de los varios sonidos que son capaces de producir aquellos diversos instrumentos; sobre todos ellos posee la singularísima ventaja de la mayor unión é intimidad con el sujeto, pues el alma misma sin ningún otro intermedio es la que emite, compone y arregla los sonidos, sacándolos de su cuerpo, esto es, de la propia personalidad, para expresar dulce y armónicamente sus afectos.

Los sonidos reúnen más grados de belleza, y de belleza más elevada y perfecta que los colores, porque lo invisible y espiritual que revelan, está más claramente expresado por ellos, en razón de ser su expresión más natural que la de los colores. Puede decirse que los sonidos forman un lenguaje natural y universal que impresiona enérgicamente nuestro espíritu, acomodándose á todas sus variadas situaciones, ya de dolor, ya de alegría, de melancolía, de entusiasmo, de temor, de esperanza, etc., y que interpreta con admirable fidelidad los afectos y las pasiones en los múltiples matices y grados de su escala.

Después de examinada la belleza corpórea en las formas regulares, en la luz y los colores y en los sonidos, si echamos una ojeada general que abarque todo el conjunto del mundo físico, fácilmente advertiremos que la belleza material se presenta guardando una gerarquía ú orden progresivo relativamente á los tres distintos reinos de la naturaleza. Muéstrase, en efecto, una gradación sucesiva de perfecciones, empezando por el mineral, continuando por el vegetal, ascendiendo despues al animal y llegando, por último, al hombre, que ha sido llamado *microcosmos*, ó mundo pequeño. En él se juntan y compendian por maravilloso modo todas las perfecciones que se hallan diseminadas y repartidas en los seres todos de la creación, la cual, según plugo á los designios de la bondad infinita de Dios, está puesta á su servicio y bajo su dominio.

Entre las realidades que el análisis descubre en la escala de los seres creados, realidades que son perfecciones de su ser y por consiguiente parte de su belleza, descuella una, que por de pronto caracteriza genéricamente á todo un reino de la naturaleza, el reino orgánico ó vegetal, distinguiéndole del inorgánico; pero se dilata luego y se extiende, adquiriendo mayor desarrollo, mayor perfección y nobleza, cualidades que corresponden á nuevas y más elevadas especies de seres. Esa realidad, fondo fecundísimo de perfección y belleza es la vida. Un rastro de ella hemos vislumbrado ya en las bellezas hasta aquí analizadas, como imágen y emblema en el movimiento, de un modo más real y positivo en la luz, ora en cuanto la luz del sol vivifica la tierra y todo lo que de ella se alimenta, ora

porque la belleza de los objetos materiales, que estaba muerta por la oscuridad, renace con la luz del día; por último los sonidos nos elevan é introducen á un nuevo y más alto orden de vida, la vida afectiva, del corazón ó del sentimiento.

Empero ahora cúmprenos tratar de la vida, según el concepto que de ella forman tanto la filosofía como la ciencia; ambas explicaciones conducen á nuestro objeto. El filósofo y el hombre de ciencia están de acuerdo en declarar que la vida se anuncia en la naturaleza con el movimiento, siendo esta su manifestación más fundamental, más rudimentaria y sencilla, al par que la más genérica y comprensiva. Este movimiento es imperfecto é impropriamente dicho en los vegetales, consistiendo únicamente en poseer dentro de sí mismos el principio intrínseco de aquellos cambios ó modificaciones, que se llaman sus *funciones* y sirven para su desarrollo; aumenta de perfección en los animales, que ya propia y verdaderamente se mueven por sí mismos, con movimiento de locación ó translaticio y con algun conocimiento reducido á lo meramente sensible, y siquiera sea instintivo, de lo que conviene á sus necesidades, y de lo que es útil ó dañoso á su naturaleza.

Por último, el hombre no sólo se mueve obrando para un fin, sino *por el fin* que conoce, disponiendo él mismo en sus actos y operaciones los medios más apropiados y convenientes al fin, determinándose á elegir entre diferentes medios aquellos que quiere á su arbitrio en las relaciones del orden sensitivo; pero además y sobre todo esto, por hallarse dotado del nobilísimo atributo de la razón, pasa al orden suprasensible, forma ideas y juicios, se eleva al conocimiento intelectual, y emplea un instrumento adecuado á este conocimiento, la palabra, órgano poderoso y sorprendente de la sociabilidad y del progreso. Este conocimiento de la inteligencia es el objeto de una vida peculiar y privativa del hombre, por la cual supera incomparablemente á todos los demás seres de la creación que le están subordinados y se enlaza con los seres de inteligencia más perfecta, colocados en otro mundo invisible, los ángeles.

El hombre es un compuesto sustancial. El alma, principio de su vida, no está ordenada en el estado actual ó en su condición presente á vivir sola é independiente, sino á unirse, animar é informar á un cuerpo, que la sirve de instrumento, y como de habitación y envoltura. Ni el cuerpo ni el alma separadamente son el hombre, sino la *persona*, resultante de la unión íntima y de la penetración misteriosa de estas dos substancias.

Haciendo aplicación de estos principios á la Estética, fácil será deducir que al hombre como tal sujeto sustancial, habrá de

corresponder una especial y propia belleza; puede ser bello el cuerpo ó bella el alma, pero estas particulares bellezas son independientes entre sí y del compuesto; ninguna de ellas es la belleza del hombre, si bien concurren como partes en proporción del respectivo lugar gerárquico que cada una tiene en el compuesto. Como quiera que la parte superior y más noble del hombre es el alma, principio y asiento de su soberanía, excelencia y grandeza, y que ejerce imperio y predominio sobre el cuerpo, natural es que las perfecciones del alma irradiando sobre el cuerpo hagan á este más bello, mayormente en el semblante, que es donde el alma se exterioriza y parece que se transparenta.

Bello es en general el cuerpo del hombre por su estación vertical, que le distingue de los demás animales, por su actitud recta y majestuosa, por su expresión, por la conformación de su cabeza, por el desarrollo y el equilibrio de sus sentidos, todos ellos sábia y delicadamente organizados para su objeto. Lo es más todavía, ó puede serlo, individualmente considerado, por su gallarda estatura, por la disposición bien proporcionada de todos sus miembros, por la flexibilidad de su talle, por la ligereza y soltura de sus movimientos, por el poder expresivo de sus gestos y ademanes, por la blancura de su color, por la finura y tersura de su tez ó cutis. Sobre todas estas partes de belleza descuella en la figura humana la belleza fisionómica ó del rostro, y consiste en que los rasgos y movimientos de éste reflejan la vida del espíritu. Mucho nos complacen las facciones regulares y finas, los lineamentos correctos de la cara en todas sus partes, pero aún más nos atrae é interesa lo interior del hombre que allí se manifiesta. En la frente revélase la inteligencia y la sucesión de los pensamientos, en los ojos la variedad y vivacidad de los afectos, que por ellos, llamados con razón las *ventanas del alma*, se asoman, y se pintan y expresan antes y mejor que por la palabra.

La belleza del alma se subdivide en intelectual y moral con relación á las dos facultades esenciales y propias del alma sola, la inteligencia y la voluntad, que se alimentan con objetos tan puros y nobles como la verdad y el bien, y cuyas perfecciones pueden realzar la parte espiritual de la persona humana. El talento y el genio con la sabiduría y la ciencia por una parte, por otra las prendas de bondad moral natural, la elevación y pureza nativa de sentimientos, los hábitos de las virtudes en su mayor ó menor altura y desarrollo, con la libertad que todas las avalora, desde el simple cumplimiento del deber hasta el heroísmo y el sacrificio, constituyen diferentes manifestaciones de belleza para el alma.

La belleza íntegra y verdadera del hombre, no según la acepción vulgar, sino lógica y rigurosamente hablando, consiste en la belleza del alma recayendo y haciéndose ostensible sobre la belleza del cuerpo. Si el cuerpo es bello y no lo es el alma, no será bello el hombre con belleza propia y completa, como tampoco lo será si el cuerpo es deforme, feo ó defectuoso, aunque el alma posea su belleza propia.

La belleza física humana se modifica en virtud de diferentes causas y circunstancias, y es de todos modos de duración efímera. La salud y la juventud son factores de ella muy importantes. La flor de esta belleza se marchita y aja y aun se destruye con una enfermedad, aunque sea ligera. Una es la belleza del niño, en quien cautiva el reflejo de una belleza espiritual, el candor y la inocencia, y en el que suele preponderar la gracia sobre la belleza, y otra la del hombre maduro. En el período de la virilidad toca á su apogeo ordinariamente la belleza. Todos los rasgos y elementos de semejante belleza van decayendo y desapareciendo con el peso de los años, al llegar el invierno de la vida, más pronto ó más tarde en los distintos individuos.

A cada uno de los dos sexos de la especie humana asiste y conviene su especial y determinada belleza. Distinguese la del hombre en lo concerniente á facciones, rasgos y formas por la fuerza, la energía y la gravedad. Caracterízase la de la mujer por la finura, delicadeza y suavidad en la piel, color y formas, por la mayor redondez, corrección y gracia en las líneas y contornos.

Existiendo varias razas dentro de la unidad de especie ó de la comun especie de hombres, no ha faltado quien ha pretendido ser imposible afirmar en cuál de ellas se encuentra el tipo de la belleza humana, alegando que al negro le parece deforme el tipo blanco, del mismo modo que el blanco tiene por desprovisto de belleza al negro. Sin embargo, ocurre inmediatamente observar que no es un asunto este de experiencia, ni de opinión procedente del hábito, y autorizada por mayor ó menor número de personas, sino de razón y de sólidos fundamentos filosóficos. El tipo del blanco es el más racional de belleza humana, ó sea el más conforme á los caracteres, inclinaciones y exigencias del ser racional. Prescindiendo de lo que respecta á la forma, sobre todo, á la abertura del ángulo facial, disposición de la frente y expresión del rostro, en lo tocante al color no cabe duda que el color blanco, por su unidad, variedad y armonía reúne cualidades estéticas muy aventajadas de que está privado el negro. Acertadamente dice Taparelli en su *Regione del bello*: «Cuando el ojo europeo prefiere la belleza griega á la etiópica,

pronuncia una verdad que nadie puede negar, presupuesta la verdad fisionómica, á saber, que el rostro griego tiene proporciones más *humanas*, ó sea, más *razonables* que el rostro del etíope.»

Lícito será, pues, concluir que dentro de la raza blanca está el tipo perfecto de la belleza humana.

LECCIÓN VI.

Conceptos afines y relacionados con la belleza.—Lo agradable.—Diferencia entre lo bello y lo útil.—Relaciones entre la verdad y la belleza.—Conexión y vínculos entre el bien y la belleza y diferencias que separan á uno de otro concepto.—Distinción característica de la belleza por su relación con el hombre.—Concepto más aproximado á la belleza: ensayo de una definición de la misma.—La gracia: sus caracteres y manifestaciones.—La expresión.—La simpatía.

Lo bello, por depender de leyes que tienen su fundamento en la razón misma del hombre, es admitido como tal por todos: con independencia de las inclinaciones y disposiciones de los distintos individuos, permanece constante y uniforme, presentando un carácter absoluto é invariable en su esencia. Es un error el confundirlo con lo agradable, diciendo que todo cuanto complace á la sensibilidad debe definirse bello, si lo autoriza el mayor número de personas. Lo que para unos es agradable, no lo es para otros: lo que agrada en un tiempo desagrada en otro. La belleza no se mide por el agrado; su fin no es impresionar ni halagar los sentidos: así acontece que algunos placeres del gusto y del olfato, impresionen más la sensibilidad que las mayores bellezas del mundo natural y del artístico. Aun entre las percepciones de la vista y del oído, sentidos estéticos, la condición de su mayor vivacidad no es siempre la más apta para despertar en nosotros la idea y el sentimiento de la belleza, dándose algún divorcio entre lo agradable y lo bello, mayormente en las obras de arte. En lo agradable prepondera lo subjetivo; depende pues, de las disposiciones, caracteres y aun de los usos de los hombres; es relativo y mudable, todo al contrario que lo bello. Esta distinción y diferencias no impiden, como facilmente se comprende, que lo bello sea también á la vez agradable, y pueda ser llamado tal, aunque en términos de alguna vaguedad y en un sentido lato, que no es el estrictamente científico y filosófico.

También hay diferencia entre lo bello y lo útil. La utilidad en sí es bella, en cuanto supone conveniencia de medios para un fin; por ejemplo, la mano del hombre puede decirse que es *también* bella en razón de su acertada estructura para los múltiples servicios que

al hombre presta, y anotamos la expresión *también*, porque ordinariamente hablando, no es esa cualidad la que da el sello y título de belleza á la mano del hombre, sino otras exteriores y de forma en que se recrea la vista, como la redondez, blancura, cierta grosura regular, que si faltan ó existen las contrarias, la mano deja de ser bella y hasta puede ser fea. Una mesa y una silla, siquiera sean de construcción sencilla y aun tosca, en cuanto sirven bien para su objeto, en cierto remoto sentido tienen belleza, en atención á la conveniencia de medios para el fin, pero en el lenguaje ordinario nadie les concede el nombre de bellos solo por esto: reclámase que lo sean por una determinada forma ó por el adorno; si por esta cualidad llaman la atención y se distinguen de lo vulgar, conocido y requerido para el uso, entonces se les atribuye belleza. Estriba, pues, en la forma la belleza propiamente dicha, mientras que lo útil, en conformidad con el origen de la palabra, dice relación al uso, independientemente de la forma. Suelen asociarse en un mismo objeto la utilidad y la belleza; pero la belleza de los objetos útiles no proviene de su utilidad. En el objeto útil puede haber una belleza ó fealdad cuya causa no es la utilidad. Lo que es útil no siempre es bello, y vice-versa; lo que es útil y bello á la vez, es bello por otro distinto lado ó aspecto que por el de su utilidad. La belleza es reconocida inmediatamente con la sola presencia del objeto: para percibir la utilidad, se requiere una observación más detenida y una comparación entre la forma ú otras condiciones del objeto con el uso á que se destina. Lo útil tiene por objeto satisfacer á una necesidad: el sentimiento estético propio de lo bello es desinteresado. Existen multitud de cosas útiles, que no nos causan emoción alguna, y en cambio hay otras inútiles que nos impresionan y deleitan vivamente con el placer de la belleza.

Entre la verdad y la belleza existen relaciones muy próximas; pero cada una tiene su objeto propio y su diferencia característica. La verdad por sí sola es objeto de la inteligencia, y á esta potencia primariamente se dirige; la belleza consta de otros elementos además de la verdad: la belleza, aunque en parte es también objeto de la inteligencia, toca de cerca al mismo tiempo á otras facultades del hombre, pues que interesa al corazón, á la imaginación y á toda su naturaleza sensitiva. No obstante, hay verdad en el fondo de toda belleza, y esa verdad es una condición esencial y primordial de los objetos bellos. Todo lo bello es verdadero, ó debe serlo, con verdad ontológica y natural, ó relativa y meramente posible; pero no todo lo verdadero es bello: no admiramos como bello un simple axioma de aritmética. La verdad es un requisito indispensable de la belleza

exigido por su naturaleza misma, pero no es toda la belleza. Es muy exacto el principio platónico, *lo bello es el esplendor de lo verdadero*, y en él se contiene la conexión que existe entre ambas propiedades del ser; que si se pretendiera tomar tal afirmación como una definición de la belleza, resultaría deficiente é inaplicable á todos los órdenes de objetos bellos. Estrecho parentesco es de todos modos el que la verdad tiene con la belleza. La verdad, por sí sola, mayormente ciertas verdades altísimas é importantes, encierran un rico fondo de bellezas, en que se extasia nuestro entendimiento.

Entre el bien y la belleza hay conexión íntima, y sin embargo, la belleza es algo distinto del bien simplemente considerado. El bien por sí es objeto de la voluntad sola, pero en la belleza se detiene, y deleita, á más de la voluntad, la inteligencia. La belleza es algun bien para los seres racionales, que pueden contemplarla y comprenderla; pero la belleza es algo más que el bien y añade algo de nuevo, porque envuelve un esplendor de perfecciones capaz de recrear nuestro ánimo é interesar nuestro corazón, inclinándonos suavemente hacia el objeto. El amor es el punto de unión por donde se aproximan y tocan el bien y la belleza; pero difieren en el modo y en el fin, puesto que el hombre no ama de la misma manera y con igual amor el bien y la belleza, ni el amor de la belleza se relaciona directa y necesariamente con el fin del hombre, al menos con el fin principal y último.

La belleza es uno de los atributos del ser, como la verdad y el bien; la distinción que la caracteriza nace de la relación especial que tiene con el hombre. Solicita primero á la voluntad por el atractivo que la acompaña, pero agrada luego al consorcio armónico de la inteligencia y la voluntad, ejerciendo éstas su actividad sobre las perfecciones de los objetos. Si la verdad es el alimento natural de la inteligencia y el bien el anhelo ó aspiración natural de la voluntad, la belleza es regalo y deleite natural del hombre; esto es, el placer espiritual que por naturaleza conviene al ser racional y moral.

El concepto que más se aproxima á la belleza en su esencia, es el de perfección: su carácter trascendental nos obliga á servirnos de esta palabra demasiado genérica; pero añadiremos, para especificarla, que se trata de una perfección esplendente, de un esplendor de perfección ó perfecciones, y que éstas son de las que interesan á nuestras facultades estéticas, entre ellas el orden, la unidad y la armonía.

Se ha pretendido definir la belleza ya objetiva, ya subjetivamente con separación, y como dos puntos de vista diferentes; pero

si bien se considera, siendo el fenómeno estético complejo y compuesto de objetividad y subjetividad, el problema de la belleza, que es también el de su definición, no quedará resuelto, mientras no se atienda simultáneamente á las dos partes que de hecho abraza. Es cierto que la belleza existe por sí é independientemente de nosotros; pero de tal modo dice relación al hombre que la contempla y conoce, que sólo por esa relación se comprende y determina íntegramente la naturaleza particular de lo bello. Todo el misterio de la belleza está en esa singular relación, en esa secreta armonía existente entre las esplendentes perfecciones de las cosas y las facultades estéticas de que nos hallamos dotados.

Advirtiéndolo de antemano que es muy difícil, si no imposible, dar de la belleza una definición completa en sus notas y en su extensión, bien apropiada y exacta, lo intentaremos sin embargo, apoyados en las ideas hasta aquí emitidas, diciendo que es «cierto esplendor de perfección ó perfecciones que hace á las cosas admirables á la razón del hombre y amables ó interesantes á su corazón, siendo causa de un deleite espiritual, puro y desinteresado» (1).

La gracia es una fase y variedad de la belleza. Consiste en un grado inferior de belleza, pero que complace á los sentidos, á la imaginación, y aun al corazón más bien que á la razón; sus efectos suelen ser muy vivos, pero poco duraderos. Deleita por un momento, y hasta atrae más á veces que la misma belleza, pero no deja una impresión tan permanente en el ánimo.

La gracia es también un realce y complemento de la belleza misma. Hay objetos en los cuales descuella la gracia sobre todas las otras propiedades, y nos halagan y seducen con poderoso é inexplicable encanto aun antes de que la razón pueda darse cuenta de sus perfecciones. Osténtase la belleza en los seres de todos los reinos, aun en los vegetales y en los mismos inorgánicos; pero su verdadero dominio corresponde al de los seres animados; entre estos la gracia suele más comunmente encontrarse en la expresión, en la actitud y en los movimientos. La edad infantil y la adolescencia y

(1) Entendemos la perfección en el sentido de excelencia y bajo el nombre de perfecciones nos referimos aquí precisamente á aquellas que tienen relación con nuestras facultades estéticas, como son entre otras, el orden, la unidad, la armonía, la claridad, la verdad, el bien, etc.: con la denominación vaga y latísima de cosas comprendemos así los objetos en toda su generalidad, de cualquier orden que sean, como los actos ú operaciones.

Gran parte de las definiciones que se han dado de la belleza resultan defectuosas, ya por señalar uno solo ó algunos de sus elementos constitutivos, suprimiendo otros, ya por atender exclusivamente á un solo orden ó reino de belleza, haciendo caso omiso de los demás.

Esas varias definiciones obedecen también á las diversas tendencias filosóficas y á las exigencias del sistema que siguen sus autores.

el sexo femenino se distinguen de un modo más particular por la gracia en sus varias manifestaciones.

El lenguaje ordinario y vulgar sabe distinguir bien la belleza de la gracia. Es frecuente oír, respecto á la figura humana, que ciertas personas tienen belleza, pero carecen de gracia; y al contrario de otras que, estando privadas de hermosura, gustan por el atractivo especial de la gracia. Es de tanto mérito y valía esta dote de la gracia, que ella sola basta para disimular la falta de belleza, y aun sobreponiéndose en determinadas individualidades á la fealdad misma, hace que ésta sea interesante y aceptable.

Difieren también la belleza y la gracia por lo tocante al amor que excitan. El amor de la gracia no es puro y desinteresado como el de la belleza, sino que viene á refluir en el amor de nosotros mismos.

En las mismas producciones artísticas se manifiestan, según los casos, la belleza ó la gracia, presentando los caracteres diferenciales antes mencionados.

Otra cualidad que se asocia con la belleza es la expresión. Es una consecuencia de la vida, participan de ella tan solo los seres animados y singularmente se encuentra en el hombre. Por analogía y por traslación atribuimos poder de expresión á los seres inanimados. Expresión en un sentido lato es toda manifestación de un estado del ser viviente; pero estrictamente considerada, se aplica á la manifestación de la vida en cualquiera de sus órdenes por medio de los órganos del cuerpo: la mirada y la voz poseen sumo poder de expresión de la vida intelectual y afectiva del hombre. La fisonomía humana interpreta multitud de bellezas de expresión. La expresión presta un aumento de belleza al individuo en quien brilla. Puede haber también expresión sin belleza, ora por fealdad de la cosa que expresa, ó de la cosa expresada, ora por lo desmedido y descompuesto de la expresión misma.

Relaciónase con el sentimiento estético lo que se llama *simpatía*, fenómeno fácil y generalmente sentido, pero difícil de explicar. Depende en su raíz de un secreto vínculo de armonía entre la objetividad y la subjetividad y se forma por ciertas misteriosas relaciones de afinidad y de semejanza. Puede la objetividad ser también inteligente como la subjetividad y entonces la fuerza incógnita que aproxima y une los dos términos produce una como fusión de las dos inteligencias á la vez que de las dos voluntades y los dos sentimientos; pero en otros casos los objetos son materiales, á pesar de lo cual mueven al sujeto en esos sus centros de vida estética, la inteligencia, la voluntad y el sentimiento, porque percibe en ellos un

vestigio ó un simbolo expresivo de semejanza y de afinidad consigo mismo. La acción de la simpatía es muy extensa en la esfera de lo bello; sus efectos son en extremo variados y diversas sus manifestaciones. De los elementos que intervienen para determinarla y que provienen de las relaciones particulares entre el hombre y la naturaleza y entre los hombres mismos son las principales el estado moral, la educación, el temperamento, la edad, el sexo y el clima. También se manifiesta la simpatía en el reino del arte: el placer ideal es el solo objeto y anhelo de la simpatía artística.

LECCIÓN VII.

Gradación de la belleza. —Belleza increada y creada, ó absoluta y relativa. —Variabilidad del conocimiento de la belleza creada. —Belleza de cualidades sensibles: lo *bonito* y lo *lindo*; acepción propia y usual de estos nombres. —La *fealdad*: determinación de este concepto. —Razones por las que suelen denominarse *feos* algunos objetos y determinados seres. —Carencia ó privación en que consiste la fealdad. —La fealdad en el hombre. —Distinto sentido de las palabras *fealdad* y *belleza* en el lenguaje filosófico y en el vulgar. —La fealdad moral.

El fondo de la belleza general consiste en perfecciones, de aquellas que por su armoniosa relación con nuestras facultades estéticas nos atraen y embelesan; según el número, elevación, intensidad y vivacidad de dichas perfecciones serán los objetos más ó menos bellos: en esta escala cabe una gran multitud y variedad de grados de belleza, sin perjuicio de existir en todos y cada uno de dichos objetos la cualidad de belleza integramente y con sus notas esenciales y constantes.

Entre los seres creados todo es finito, y las perfecciones se hallan distribuidas con desigualdad en unos y otros. Sólo hay un Sér que las reuna todas, el Sér necesario y eterno, á quien pertenece la belleza absoluta. En Él residen las perfecciones todas en su mayor plenitud, y sin mezcla de defecto alguno, de limitación ni de sombra. La verdad, el bien, la sabiduría, el orden, la unidad, el poder, la vida; en una palabra, todas las propiedades que concebimos como elementos constitutivos de belleza, en Él se hallan en acto puro y del modo más aventajado y excelente. No decimos de Dios que es bello, sino que es la Belleza, belleza absoluta y absolutamente perfecta, no sujeta á incremento ni á decadencia, belleza no engendrada, eterna, infinita.

La belleza de los seres creados no puede reconocer otro origen que la misma belleza absoluta de Dios. Al crear todas las cosas el Hacedor

Supremo, formándolas perfectas, las hizo bellas: imprimiéndolas el sello de su propia perfección infinita, las dejó también algunos vestigios de su misma belleza. El Universo con todo cuanto encierra es la realización de los arquetipos que *ab æterno* existían en el pensamiento divino; su belleza es pues, participada, recibida de la causa ejemplar primera, principio sin principio de todo ser y de toda existencia. Por esto decimos que la belleza creada es relativa, porque siempre las perfecciones que hacen bellas á las cosas son una imagen ó impresión, un destello y efecto de las perfecciones divinas, aunque no siempre bien percibidos como tales por nosotros. Depende esta última circunstancia de la limitación de nuestro entendimiento para apreciar las obras que brotaron de la infinita sabiduría y omnipotencia de Dios. Deslumbrador y fecundo en bellezas es el espectáculo que ofrecen aun á los ojos del vulgo, el sol, la luna, y los demás astros; bello es, en una palabra, el mundo sensible para todos, pero no todos le conocen igualmente: á medida que el hombre avanza en el conocimiento de la naturaleza, á proporción que va entendiendo más y mejor su orden altísimo y maravilloso, descubriendo sus leyes y sondeando sus secretas armonías, nuevas y más arrebatadoras bellezas le sorprenden, llenándole de admiración y de entusiasmo.

Pero si hay una belleza verdadera y propiamente dicha, que así aparece á nuestros ojos, y es declarada tal de un modo firme y evidente por nuestro entendimiento, por cuanto reúne plenamente las condiciones de perfección intrínseca que reclama el juicio estético, hay también otra belleza inferior menos merecedora de dicho título, belleza que habla más á la sensibilidad que á la razón, y más bien que sobre la esencia ó naturaleza de las cosas recae sobre sus accidentes y su forma. Tratándose de objetos físicos, cuando en el efecto que obran sobre nosotros predomina el agrado de las cualidades sensibles, y no descubrimos la plenitud de perfección que á otros acompaña, llamamos á dichos objetos *bonitos* ó *lindos*. En el lenguaje común suelen aplicarse indistintamente ambas denominaciones: si alguna distinción cabe es acaso la de llamar más propiamente *lindo* á lo que se distingue por ser más pequeño ó más agraciado, ó por asociar á la vez las dos cualidades. De todos modos, es lo cierto que con estos nombres nos referimos á cosas del orden material ó sensible, cuyas cualidades estéticas son análogas á las de la belleza, pero de un grado más bajo y subalterno. Encontramos lo *bonito* en algunas combinaciones agradables y caprichosas de formas, en algún mecanismo nuevo é ingenioso, en juguetes, en adornos, y finalmente en aquellos objetos que por su ligereza, gracia ó

delicadeza agradan al sentido, como por ejemplo, un arroyo, una flor, algunas formas de nubes.

El vulgo, que vive más de lo material y sensible, que se paga mucho de lo exterior, complaciéndose en las formas y no penetrando en el fondo de las cosas, se fija de ordinario con preferencia en lo bonito.

Acomódanse asimismo estas dos calificaciones y con análogo fundamento á las obras de arte, en especial á las de pintura y música. En este sentido decimos, por ejemplo, una linda canción, un bonito cuadro.

A la idea de la universalidad de la belleza en la naturaleza física ó en el mundo, parece oponerse el concepto de *fealdad*, acerca del cual suele preguntarse si tiene realidad y valor positivo. Siendo todas las cosas bellas, como en rigor filosófico se demuestra, y habiendo, por otra parte, según el común sentir de las gentes, fealdad en ciertas cosas, algún fundamento debe existir para llamar á estas feas. Y adviértase que no es todo arbitrario en esta materia, aunque algunas veces entre por algo en los juicios acerca de la fealdad el elemento personal y variable del gusto. Ante la común opinión, la fealdad tiene objetividad real, indudable y constante; esa nota de fealdad en muchísimos casos ni es transitoria, ni depende de apreciaciones ó gustos particulares. Podrán parecer feos á cierto número de individuos y á otros nó algunos objetos, determinados seres, ciertas personas por su figura; pero en cambio es innegable que hay también objetos, seres y especialmente personas sobre cuya fealdad no se discute ni se duda. Sin excepción de gustos particulares, con toda unanimidad y acierto se juzga de la fealdad, si es completa y muy acentuada, en la figura humana.

Siendo esto así, tratemos de poner á salvo los principios filosóficos armonizándolos con los hechos, y asentemos la doctrina que conceptuamos verdadera acerca de este punto. Todas las cosas son bellas en rigor metafísico, en cuanto que en todas reside alguna perfección y bondad intrínseca en la medida de su ser, y aun por este solo hecho pueden causar placer á nuestro espíritu racional; pero hay que distinguir la belleza que las cosas incluyan por sí del juicio que nosotros formemos de ellas buscando su belleza. No encontramos belleza en todos los objetos, y tenemos realmente á algunos por feos en virtud de varias razones aplicables á diferentes casos; primera, porque á las cosas corpóreas sólo las conocemos de un modo limitado y exterior, viendo sus fenómenos, y no en su esencia; segunda, porque muchas perfecciones de los seres relacionadas con sus fines quedan ocultas y desapercibidas para nosotros; tercera, y este es un caso más frecuente, porque acostumbramos á

tomar la palabra *feo* en lugar de otra aproximada, pero no idéntica, cual es *desagradable* á los sentidos; así como suele confundirse lo agradable con lo bello en la belleza de orden sensible. También á lo repugnante llamamos en algunos casos feo. Se origina otras veces la fealdad de que buscamos en el objeto, no las perfecciones propias de su género, sino las de otro diferente, cuando no consideramos el fin para que han sido creados. La araña y el sapo son feos por desagradables al sentido; lo es como repugnante el ratón, y lo son igualmente ciertos insectos, signos de la miseria. El camello, el dromedario y otros animales parecidos son feos si los comparamos con el caballo, porque distan mucho de tener su esbeltez y gallardía; pero no sacándolos de las condiciones propias de su género, admiramos cuán sábiamente conformados están para su fin y para el servicio del hombre. Otros reciben su fealdad de expresar en su aspecto alguna deformidad moral, como el mono. La fealdad se objetiva y existe ciertamente, pero como una privación de belleza ó de algunas condiciones de la misma, concibiéndose de un modo semejante al mal, que es la privación del bien, y concretamente del bien debido á la naturaleza del ser. Es un defecto, ó ausencia de la perfección contraria, pero que no atañe á la esencia de los seres, sino á su parte accidental y variable. El efecto que en nosotros produce es repulsión, aversión y disgusto (1).

Por lo tocante á lo que se llama comunmente belleza humana, ó sea, la belleza física del hombre, accidental y variable en grado sumo es todo lo que la compone y determina, permaneciendo invariable la esencia del hombre, que es su racionalidad en medio de la indefinida variedad de formas de los individuos. Dividen algunos autores la fealdad del hombre en física, intelectual y moral: recordando nosotros las ideas en otro lugar expuestas, bien podemos considerarla dividida como su belleza en privación de la belleza del alma y privación de la belleza del cuerpo. Esta última, ó la fealdad física del hombre, siempre relativa, es más ó menos completa ó incompleta. Es en muchos casos incompleta: una nariz algo deforme, por ejemplo, puede hallarse en un rostro por lo demás hermoso.

Es distinto el sentido en que se toman las palabras *fealdad* y *belleza* en el lenguaje vulgar y en el filosófico. Vulgarmente hablando, hay muchas cosas que ni son bellas ni feas, sino indiferentes,

(1) Aunque nuestro conocimiento de los seres, falible ó imperfecto, tiene parte en algunos casos para la calificación de *fealdad*, sería absurdo reducir el concepto de fealdad, *únicamente y en absoluto* al conocimiento imperfecto del ser, primero, porque según este principio habría que declarar feos á todos ó casi todos los seres, y segundo, porque es de experiencia y de sentido comun que objetos y seres apellidados unánimemente feos son conocidos lo bastante para calificarlos justa y razonadamente como tales.

porque su belleza no está muy patente: sólo cuando es completa y muy relevante la belleza, ó bastante sensible y prominente la fealdad, se les aplica estos respectivos nombres.

En el orden moral la fealdad se denomina *mal*, con cuya palabra propiamente se significa la carencia de perfección moral ó bondad. Tanto como la belleza moral es amable, la fealdad moral inspira aversión. Esta fealdad moral en los individuos puede afectar ó á los caracteres, ó á las costumbres.

LECCIÓN VIII.

Belleza ideal y artística.—Formación del concepto de lo *ideal*.—Lo que se entiende por *idealizar*.—Ventajas de lo *ideal*.—El arte: su definición en Estética: acepción vulgar de la palabra *arte*.—División genérica de las artes.—Relaciones entre la naturaleza y el arte.—Imitación de la naturaleza que ha de intentar el arte.—Libertad y naturalidad, autonomía y originalidad del artista.—El *estilo* y la *manera* en el arte.

Además de la belleza real esparcida en los seres del universo, hay otra que debe su existencia al hombre en virtud de facultades que le son peculiares: nos referimos á la belleza artística, llamada también ideal, si bien esta es algo distinta, anterior y fundamental respecto de la primera.

El mundo de la belleza real-natural es obra del arte divino, que procedió á su creación por acto sustancial; el de las bellezas artísticas lo es del arte humano, que es acto accidental, pues que antes de ser un acto creativo es un hábito ó una potencialidad con tendencia á producirse.

El concepto de lo ideal se funda en la escala de perfecciones constitutivas de bellezas que son conocidas por el hombre. Estas perfecciones pueden ser concebidas en un grado superior, y en el más alto posible. Por muy alta que sea la perfección de los seres creados, siempre podemos elevarla un grado más por el pensamiento y aspiramos á elevarla incesantemente, hallando en ello un gozo propio de nuestra naturaleza inteligente y perfectible, porque la simple realidad no nos satisface.

El *ideal* es una imagen de perfección singular y extraordinaria, aplicable á clases ó á individuos, que sirve de tipo al cual aproximamos las cosas bellas; una belleza superior y depurada, escondida é invisible, pero que puede ser contemplada por nuestra mente, tomándola por modelo de las bellezas existentes y de las posibles (1).

(1) No es lícito confundir la belleza ideal con la Belleza absoluta, que es Dios mismo. En este error incurren aquellos filósofos que negando á Dios la personalidad, le han colocado fuera de la realidad, reduciéndole á la categoría de lo ideal. La belleza ideal, tipo de perfección que se

Idealizar es aproximar un objeto al ideal de su clase respectiva; para ello se procura que las perfecciones propias de la belleza de aquella clase se ofrezcan en el objeto idealizado con una grandeza que el objeto en realidad no alcanza, pero que concebimos pudieran alcanzar, al menos con nuestra mente le hacemos llegar á ella.

Lo ideal, fundamento del arte, reúne en sí varias ventajas. Entre ellas debe contarse principalmente la de que purifica, si así puede decirse, á la naturaleza de aquellos defectos debidos á que el Autor de ella permite para sus fines el influjo de ciertas causas segundas: eleva y aquilata la imágen de la perfección, y de aquí también resulta que sea mayor el deleite que produce que el que acompaña á la imitación servil: concede mayor libertad á la fantasía, y proporciona mayor variedad y novedad de sensaciones que lo natural. Lo ideal, además, dilata en gran manera el campo de lo bello, no siendo su enseñanza tan solo de lo existente y de lo que perciben los sentidos, sino de lo posible; no de las propiedades de tal ó cual individuo, sino de las de la especie, y no esparcidas en distintos objetos, sino reunidos en uno solo.

El *arte* es la manifestación de la belleza ideal en una forma sensible por el empleo de algún signo ó instrumento. Se propone siempre realzar ó elevar la belleza ordinaria, produciendo una nueva y superior por la concepción de un ideal: dos son sus partes ó elementos constitutivos, la expresión de una idea y la forma sensible tomada de la naturaleza, que es el medio para realizarlo.

Al definir así al arte, bien se advierte que le consideramos en su acepción estética, que lleva inherente el don de crear, su cualidad característica. La palabra *arte* tiene, en primer lugar, una significación vulgar y genérica, de todos conocida; la de colección de reglas para la recta ejecución de algo que reclama las fuerzas del hombre. Bajo esta consideración, las artes se llaman *mecánicas* cuando las fuerzas de cuyo concurso necesitan son principalmente las físicas, y *liberales* cuando dichas fuerzas son las de la razón. Entre estas, las más nobles son las bellas, por la elevación y dignidad de su objeto, y por el deleite que proporcionan, el más adecuado á la naturaleza racional del hombre.

aleja de nosotros á medida que nos esforzamos en acercarnos á él, es una idea y no es Dios, aunque conduce á Dios, en quien tiene su razón y fundamento y también su último término. El ideal es progresivo, y Dios es inmutable. Entre la idea y el ideal hay esta diferencia, que la idea es la forma inteligible de aquello *que es*, y el ideal es la forma inteligible de aquello *que debe ser*.

También se llama *ideal* no ya al género, sino al individuo, es decir, á un individuo determinado y real, que posee la perfección del género en el más alto grado concebible. Job, por ejemplo, es el ideal de la paciencia; Guzmán el Bueno, en nuestra historia, es el ideal de la lealtad y del patriotismo.

El mundo de las bellezas naturales no satisface al artista, si bien le sirve de base, de punto de partida, y aun de modelo para sus creaciones. Su esfera propia no es la naturaleza, aun cuando en todas sus obras toma por guía y modelo, por principio y fundamento á la naturaleza: se vale de las escenas y varias acciones de la vida humana, pero tambien las embellece ó idealiza, con lo cual consigue darlas mayor novedad, interés y atractivo de lo que en sí ó por su simple realidad tienen.

Se dice muy comunmente que el arte es imitación de la naturaleza. Importa fijar el verdadero y legitimo sentido de esta expresión, porque si ha de entenderse en el rigor de la palabra, carece de exactitud (1). Si el arte fuese no más que una imitación servil ó reproducción de la naturaleza y de la vida humana, desaparecería indudablemente su importancia estética, quedando reducido á copiar y trasladar tal como es el mundo real. Lejos de ser cierto esto, el artista se distingue por su invención, con la que produce nuevos objetos, á veces sorprendentes y magníficos, y por la libertad, merced á la cual despliega su genio y recorre con su mente los espacios ideales (2): no sucedería así siendo el artista un mero copiante.

Al lado del instinto imitativo, común á todo hombre, hay en el artista el instinto creador, en virtud del cual saca de su propio fondo algo diverso de la naturaleza que le rodea. Lo que imita el genio no se refiere al individuo, sino á un tipo genérico de belleza, y como de la naturaleza no puede obtener la forma perfecta del tipo genérico y específico sin regenerar la misma naturaleza, acude á este medio y así lo real resulta regenerado y renovado en lo ideal. Sin embargo, no debe perder de vista la naturaleza; de esta y de la

(1) Es admisible y está rectamente aplicada la expresión de imitar el arte á la naturaleza, en el sentido de que el artista observa en sus creaciones las mismas leyes por las que se rige la naturaleza en sus obras. Véase cómo desenvuelve este mismo principio Jungmann en su excelente tratado de *La Belleza y las Bellas Artes*.—«Cuando se dice del arte que imita á la naturaleza, ambos conceptos de naturaleza y arte se toman en sentido subjetivo. El arte, es decir, el artista, imita á la naturaleza operativa (*natura naturans*) en cuanto traza el fondo de sus concepciones exactamente conformes á las leyes mismas que la naturaleza sigue en todas sus obras. El artista estudia estas leyes en su naturaleza objetiva y en la vida humana; las cuales son la norma necesaria de todos sus planes, no á la verdad porque haya de copiar en estos la naturaleza y la vida, sino porque son representaciones pertenecientes al orden de la naturaleza y de la vida humana, que no consienten ser formadas sino conforme á dichas leyes.»

(2) La facultad de la libre inventiva en el artista está claramente consignada por Horacio cuando dice:

..... Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Y á continuación señala el contrapeso moderador y regulador de esta facultad.

*Sed non ut placidis coeant immittit, non ut
Serpentes uicibus gemiuntur, tigribus agni.*

vida humana toma los elementos de belleza que, combinados en la fantasía, le sirven para dar á luz nuevas y más eminentes bellezas: por esto en todos tiempos se ha mirado á la naturalidad como una prenda indispensable en todas las obras de arte. Cuando el artista se aparta por completo de la verdad del mundo real y desprecia la naturalidad, sus producciones resultan casi siempre extravagantes, disparatadas y monstruosas. La naturalidad es para el arte un principio de autoridad del cual no debe emanciparse nunca. El estudio de la naturaleza es necesario al artista, pero ha de ir acompañado de cierto discernimiento, propio solo del buen gusto y de las almas delicadas.

La imitación por sí, materialmente considerada, es una parte de perfección en la obra artística por lo que toca á la ejecución externa, pero no es toda la esencia del arte.

Aunque el artista se halla sometido á leyes, conserva no obstante su autonomía, quiere decir, su dirección y vida propia, por la cual su obras pueden llegar á ser ejemplares y modelos. Así es posible siempre la originalidad en el arte, que consiste en aquella fisonomía y carácter especial que el artista imprime á sus producciones por el mero hecho de su libertad, de su genialidad y de su vitalidad estética.

Estilo en el arte es el modo particular de expresión de cada artista ó de cada escuela, y la ley determinada que adoptan y que los distingue para disponer y ejecutar los asuntos.

No ha de confundirse el *estilo* con la *manera*, aunque á veces y para algunos pasen como sinónimas estas dos expresiones. La *manera* es un uso indebido y desgraciado del *estilo*, y consiste en la repetición sistemática de unos mismos medios; es un defecto que proviene ya de negligencia y falta de estudio, ya de la rutina, ya también de la falta de genio y de inspiración artística.

LECCIÓN IX.

Sistemas en el arte.—El idealismo y el realismo: extremos por los que pecan uno y otro.—Exámen de la teoría *realista ó naturalista*.—Interpretaciones de la fórmula *el arte por el arte*.—Argumentos de la escuela realista sacados del objeto y fin del arte.—Teoría verdadera acerca de este punto.—El realismo y naturalismo en lo que tienen de legítimo.—Falsedad de las razones y pretextos del *realismo naturalista*.—Relaciones entre el arte y el fin del hombre.—Educación del artista.—Importancia de la moralidad en el artista.—El utilitarismo en el arte.

Dos sistemas diametralmente opuestos se conocen acerca del arte: fundase el uno en la supresión ó menosprecio de lo real, y es el *idealismo*: el otro está basado en la exaltación de lo real y negación de lo ideal ó suprasensible, y es el *realismo*. Ya se comprende que ambos pecan por exclusivos, ó sea, por admitir ó extremar en el arte exclusivamente uno solo de sus factores, ya lo *ideal*, ya lo *real*, siendo así que el arte no puede existir sin el mútuo consorcio de ambos. A la manera que el hombre deja de ser hombre poseyendo una sola de sus dos partes, porque se constituye precisamente por la unión sustancial del alma y del cuerpo, así también el arte pierde su naturaleza propia, si no incluye la unión armoniosa de lo ideal y de lo real, elementos de que depende su esencia y su vida.

Por la acción de estos principios erróneos sobre las producciones artísticas ha venido á romperse el justo equilibrio que ha de reinar entre dichos elementos, si el arte ha de ser propiamente *humano*, respondiendo á su verdadero carácter y objeto.

El abuso, la exageración ó mala inteligencia del idealismo ha producido en determinadas épocas un arte y una literatura censurables por la frialdad y monotonía y principalmente por la falsedad y el convencionalismo.

El *realismo*, que es el que domina y señorea en nuestros días á causa de la preponderancia y arraigo que han alcanzado en la vida social el materialismo y el sensualismo, hace consistir la perfección del arte en la fiel imitación, en la reproducción exacta de la realidad material ó física, y de toda realidad de este género, por baja y grosera que sea. Semejante novedad, lejos de ser un mérito ni un progreso, rebaja y empequeñece al arte, puesto que le reduce á las miserables proporciones de la fotografía, y además le degrada, haciéndole retroceder hasta la civilización pagana, ignorante de las altas miras que la filosofía cristiana descubrió y enseñó con respecto á lo ideal para la elevación y engrandecimiento de las obras artísticas.

Prescindiendo de que también son realidades el alma y la conciencia, y sin embargo las desprecian y hasta las niegan los defensores teóricos y prácticos del realismo buscando para objeto de su arte como única realidad la correspondiente á la materia, á los sentidos y á la carne, ciñéndonos á la misma belleza material, diremos que la reproducción de esta no excluye, antes reclama la idealización de la naturaleza, la cual ha de ser transfigurada ó regenerada, y acrecentada así su belleza, quitándola todas aquellas imperfecciones que la hagan deforme ó desagradable; en el número de estas imperfecciones cuéntase lo vulgar y trivial, lo bajo y grosero, y con mayor motivo lo inverecundo é indecente. Todas estas cosas, aunque realidades, pugnan con la belleza propia del arte y por consiguiente deben resueltamente proscribirse.

El arte, además, no se limita á la copia y reproducción de la belleza corpórea. La esfera que propiamente le pertenece es la de la belleza suprasensible: la contemplación de esta belleza conduce á perfeccionar y elevar la naturaleza humana y hasta en cierto modo acerca al hombre á su divino Autor, que es origen supremo de perfección y de belleza.

Los partidarios del *realismo*, ó *naturalismo*, que también con este nombre se conoce, para cohesionar su teoría y darle algún viso científico, defienden que el arte tiene su fin dentro de sí mismo, ó en la belleza en general, que es su objeto propio, ó en la forma externa, en la ejecución y factura de esta misma belleza, ó en el deleite que produce y en el efecto ó éxito que se sigue á sus creaciones. Todas estas interpretaciones pueden darse á la fórmula *el arte por el arte*, que han adoptado por divisa: todas ellas en definitiva sirven á la escuela para su intento de autorizar la introducción de lo bajo, torpe é innoble como objeto directo y materia esencial de las producciones artísticas. Preténdese además declarar inofensivo é indiferente al arte, formando para él uno á manera de reino, neutral é independiente de toda consideración ética, y por última consecuencia eximir al artista de responsabilidad y de sujeción á las leyes de la moral cristiana.

Ante todo, importa no confundir el objeto con el fin del arte; objeto del arte es la belleza ideal manifestada por medio de una forma sensible; pero el fin del arte está fuera de él mismo, no le tiene en sí propio. Todas las cosas se hallan ordenadas á un fin, que está siempre fuera de ellas mismas, y el arte lo está á la glorificación divina y á la perfección humana. La gloria y el poder de Dios se manifiestan en sus obras, y muy particularmente en el mismo poder y alcance de que ha dotado á las facultades humanas. La

naturaleza humana es perfectible, y adquiere gradualmente la perfección que le conviene en parte y entre otros medios por elevaciones sucesivas hácia su Criador en el recto ejercicio de sus más nobles potencias.

El arte no puede tener su fin en la misma forma que revisten las concepciones artísticas. La forma es una parte del compuesto artístico, necesaria, sí, pero no la principal y más noble; supone siempre un pensamiento, que en ella encarna y que le da vida. Lejos de ser la forma un fin, es claramente un medio, el medio de que se vale el artista para traducir y hacer sensible, para enaltecer y hermosear el ideal que ha concebido.

El arte, corona y remate de las ciencias, colocando al hombre en la escala ascendente de las perfecciones ideales, contribuye á que el sér finito se aproxime al Sér infinito en la medida y forma que es posible.

Está fuera de la razón y la verdad el ontologismo, que explica la perfección humana por la intuición inmediata de las perfecciones divinas, como también el racionalismo panteista, que con una ú otra fórmula termina en la monstruosa confusión del sér finito con el Sér infinito.

Conocidos ya los verdaderos caracteres y determinadas las tendencias del sistema, que en uno ú otro grado de manifestación ha dado en llamarse *realismo* y *naturalismo*, pues que la mayor ó menor crudeza de su forma no altera su esencia, y sólo denota la mayor ó menor lógica y audacia de su procedimiento, fuerza será añadir que estas denominaciones, robadas al tecnicismo admitido y amañadas por el espíritu de secta, son impropias y mal adaptadas á dichos caracteres y tendencias, habiendo en buenos principios de Estética un realismo legítimo y un naturalismo laudable, que han sido profesados por los grandes artistas en todos tiempos. Mientras con tales palabras solamente se signifique la imitación fiel, viva y animada de la realidad, la pintura exacta, expresiva y pintoresca de la naturaleza ó de la vida humana en su aspecto real y verdadero, dentro de los límites del decoro y de la honestidad, no perderán su bondad é inocencia, no serán motivo de alarma ni de censura, antes bien constituirán prendas interesantes y muy dignas de estima para la producción artística.

Es completamente falso el principio que niega las relaciones entre la moral y el arte, y tiende á eximir de responsabilidad al artista. El arte es una facultad humana, una obra del hombre, y éste es ante todo y sobre todo, por todas sus facultades y todas sus obras, un ser moral, es decir, un ser subordinado á la ley moral,

que vive dentro del orden, y que es responsable, si le infringe con alguna de sus operaciones racionales y libres, cual es la del arte. No hay motivo ni título alguno en que fundar para éste un privilegio de exención; antes al contrario, lo que le distingue de las otras operaciones y facultades del hombre es su elevación y nobleza, su influencia y trascendencia social y educadora, y estas son otras tantas razones poderosísimas para considerarle incluido dentro de la esfera de la moral, de la que en vano fantasean arrancarle los que aspiran á excusar sus extravíos y á dar carta de naturaleza y sello legal á su acción corruptora.

Falso es también que el fin del arte se cifre en el deleite consiguiente á las bellezas artísticas, ni en el objeto ó éxito que logre sobre el público. El deleite, entiéndase bien, el noble goce propio de la belleza, no un grosero placer de los sentidos, es un medio con relación al fin de la belleza artística, que es elevar al hombre á la contemplación de la belleza ideal, y por ella conducirlo á la Belleza infinita. El objeto y el éxito son condiciones accidentales y mudables, que no pertenecen á la esencia de la belleza y del arte y á su verdadero fin, y á veces están en contradicción con una y con otro: tratándose de observadores incompetentes y de un público ignorante ó preocupado, el efecto no suele estar en relación con la bondad intrínseca de la obra: en épocas de decadencia y de corrupción general y profunda, el éxito recae frecuentemente sobre obras malas y defectuosas, luego el éxito no abona la belleza artística, y menos puede erigirse en fin de la misma.

Como quiera que en el hombre todo converge á un centro de unidad, y se perfecciona por el cumplimiento de su fin, todo cuanto haya en él de perfección por parte de sus operaciones racionales y libres, no serán elementos heterogéneos dispersos y perdidos, sino que guardarán relación de homogeneidad, conveniencia y armonía con el fin superior y último del hombre mismo. El arte no puede menos de relacionarse íntimamente con el fin del hombre. No cumple éste enteramente con el orden, si no dirige todas sus obras al servicio y á la glorificación de Dios, su último fin. La naturaleza creada, publicando en su lenguaje propio las maravillas y grandezas del Hacedor Supremo, concurre á la glorificación de Dios: *cæli enarrant gloriam Dei*: el hombre por medio del lenguaje de la belleza artística ha de concurrir libremente á lo mismo, con lo cual merece y se perfecciona; si, por el contrario, pone su genio y su talento al servicio del error y del mal, contradice este plan divino y quebranta los deberes que con su propio fin se relacionan.

En correspondencia con la grandeza y elevación del arte, el artista ha de estar adornado de ciertas condiciones, que solo mediante una educación especial pueden obtenerse. La educación del artista abraza los puntos siguientes: 1.º Cultivo de la parte moral. Sin una sensibilidad ejercitada en la práctica del bien, el corazón ó los afectos no adquieren aquel temple delicado, que da á las obras de arte sus toques más expresivos, suaves y encantadores. La virtud en general, y la pureza especialmente, facilitan al artista el acceso á los tipos de verdadera belleza. 2.º Cultivo de la parte intelectual, en que se comprende no solo el de la inteligencia, sino también el de la imaginación, facultad creadora. 3.º Conocimiento y penetración de la naturaleza física y moral, que le descubrirá nuevos aspectos de belleza, acrecentando considerablemente ante su vista el número y variedad de objetos bellos de todos los órdenes. 4.º Teoría del arte y su parte técnica, que le familiariza con los instrumentos y medios de ejecución del arte especial á que se dedica. Y 5.º, contemplación y estudio de los buenos modelos en su arte, con lo que su gusto se corrige y mejora.

La moralidad ó carácter ético del artista es de gran importancia para la elevación y perfección de sus producciones. Entre el hombre y el artista existe una relación estrecha. Sobre todos los dones naturales que forman al genio y realzan al talento, como sobre todas las cualidades obtenidas por la educación y por la práctica, descuella y se impone aquello que da dirección á la obra y de donde deriva su fondo ó pensamiento bueno ó malo, y como esto se debe á la voluntad, siguese de aquí el influjo que la moralidad del individuo-artista ejerce sobre sus creaciones. Testimonios abundantes de esta verdad ofrece la historia del arte.

Esta misma historia nos demuestra que el artista es siempre libre para sobreponerse no ya solo á sus propias pasiones y apetitos, sino á las seducciones que le rodean y á las circunstancias particulares de la época en que vive. Es cierto que las costumbres influyen sobre el arte, y que sobre las obras y las aliciones del artista ejerce acción el ambiente social, la atmósfera moral que respira; pero no significa este hecho que el artista sea un esclavo y tenga que resignarse a ser arrastrado fatalmente por la corriente del siglo ó por las malas tendencias dominantes. El artista ha nacido para dirigir, no para ser dirigido, para reaccionar contra el mal y la corrupción, no para ser su instrumento servil y necesario.

De entre los males que amancillan al arte de nuestros días es uno de los más característicos el *utilitarismo é industrialismo*: su origen está en la fiebre de dinero que se ha apoderado de todos los corazones, de cuyas resultas al culto de lo bello ha reemplazado el de

lo útil. El interés ó el negocio se ha introducido allí donde debía prevalecer el puro y noble entusiasmo de la belleza en sí misma considerada, y estimada de autores y público tan solo por su alto valor intrínseco. El afán inmoderado de riquezas ó de lucro, el prurito de ganar mucho en poco tiempo, y de cualquier modo que sea, aun lisonjeando las bajas pasiones del vulgo, ó de un público estragado, han malogrado no pocas vocaciones artísticas y torcido ó falseado el talento de muchos autores con gravísimo daño para el arte. Es una triste verdad de hecho y hay que reconocerla. A medida que la industria ha subido invadiéndolo todo, el arte ha bajado convirtiéndose á su vez en industria (1).

LECCIÓN X.

División y clasificación de las bellas artes.—Caracteres, medios de expresión y poder estético de la *Arquitectura*, de la *Escultura*, de la *Pintura*, de la *Música* y de la *Poesía*.—Límites de las artes.—Otras artes menos propiamente llamadas bellas.—Pretendida sucesión histórico-evolutiva de las artes.

El arte es uno, porque todas las bellas artes realizan un mismo fin, que es la manifestación en una forma sensible de la belleza ideal; pero este fin se obtiene con mas ó menos exactitud y perfección, conforme son los signos ó instrumentos empleados. Esta diversidad de medios permite clasificar las bellas artes en *ópticas*, ó de la vista, y *acústicas*, ó del oído, llamándose á las primeras artes del espacio, y á las segundas artes del tiempo. Al primer grupo corresponden la *Arquitectura*, la *Escultura* y la *Pintura*; al segundo, la *Música* y la *Poesía*.

Esta clasificación ha sido generalmente adoptada, aunque es más bien subjetiva que objetiva y no califica ni enseña nada relativamente al valor respectivo y á la perfección propia de las diferentes bellas artes. Hay unas *figurativas*, que se dividen en *plásticas*

(1) Producir mucho, barato y en poco tiempo es el *desideratum* de la industria moderna; idéntico propósito parece haber sido aplicado á las nobles creaciones del genio y del ingenio, ayudando á su realización por una parte la corrupción general del gusto, juntamente con la disipación de costumbres, y por otra la semi-ilustración, la superficialidad y la ignorancia con barniz de cultura. Víctimas de este conjunto de circunstancias deplorables para el arte han sido la novela y el teatro; en este último singularmente el daño es harto manifiesto. Ya no se escriben obras dramáticas de elevado y verdadero mérito, y si solo piecitas ligeras para los teatrillos por horas, que es lo que atrae público y reporta grandes ganancias.

Si el oficio de traductor es lucrativo, porque hay muchas empresas editoriales que lo paguen bien, el número de los traductores crecerá progresivamente, y se satisfarán con ese modesto título quienes tal vez pudieran aspirar al de autores, ensayando sus facultades en la composición de obras originales.

como la *Escultura*, y *gráficas* como la *Pintura*. A otras pertenece en particular la cualidad distintiva de la expresión, como la *Música* y la *Poesía*. Alguna expresión alcanzan las primeras, pero es muy débil comparada con la que logran las segundas. Todas y cada una poseen su ventaja particular que las caracteriza, pero son más ó menos perfectas segun los medios de que disponen.

Comunmente en el análisis de las bellas artes se principia por la *Arquitectura*, no tanto por razón de su mayor antigüedad, que esto es discutible, como por ser entre todas, y como tal arte bella, la más humilde é imperfecta. Ha sido calificada de bello-útil, porque lo que la hizo nacer fué ante todo el deseo de satisfacer ó cubrir necesidades de la vida doméstica, social, política y religiosa de los hombres constituidos en pueblos; si bien éstos después se han servido de ella para dejar á las generaciones sucesivas monumentos que simbolicen sus pensamientos. Emplea en grandes masas objetos materiales como la piedra, la madera, sin modificarlos mucho de su estado natural, y forma con ellos un conjunto ó un gran cuerpo de construcción, en que se combinan la solidez, la utilidad y la belleza, siendo la clase de esta que primordialmente le conviene la armonía de proporciones.

Aunque no se admita como absolutamente cierto que la imitación de la naturaleza haya sido siempre el fin que haya guiado á los hombres en la elección de formas para sus construcciones, parece probable que lo ha sido en muchos casos: la columna, elemento universal de la *Arquitectura*, presenta una relación natural con el árbol.

La unidad, ley general de las artes, y cualidad que imprime carácter, especificando sus obras, descúbrense en ésta en el fin á que el edificio se destina; por esta unidad entre las diferentes partes de la obra con relación á su fin se diferencia un palacio de un templo, y en general toda la *arquitectura* civil de la religiosa. Esta misma unidad es también el sello de la obra, en que se ostenta la originalidad y la manera de sentir y de pensar de un pueblo ó de una raza, por lo que los monumentos arquitectónicos son un símbolo y un reflejo de las ideas y sentimientos de las civilizaciones respectivas en diferentes naciones y en sus distintas épocas históricas: así ha podido decirse que los monumentos son crónicas de los pueblos. Entre todos los monumentos los religiosos son los prototipos que mejor sintetizan la manera de ser y la vida toda de un pueblo; en prueba de ello compárese, por ejemplo, el templo de Karnac con el Partenon de Atenas. En las obras de la *Arquitectura*, por ser uno de sus caracteres culminantes la duración, en términos que parecen

hechas para desafiar á los siglos, se ve no la huella de un hombre, cuya personalidad aquí se anula, sino la de un pueblo y á veces la de una raza.

Otra de las bellas artes tomó por objeto no ya la construcción de edificios destinados al culto de la divinidad ó al servicio y habitación de los hombres, sino la imitación de imágenes de la divinidad ó de los hombres; esta es la *Escultura*, que emplea la materia sólida y consistente y da cuerpo á los objetos en las tres dimensiones del espacio, representando la naturaleza viviente, con preferencia la belleza humana, y expresando una acción en un momento determinado. Bajo la forma exterior la Escultura, ó más propia y concretamente la Estatuaría, hace descubrir algo que presta movimiento y vida al sér representado en la imagen; de aquí procede su mérito, es á saber, de su tendencia y aptitud para manifestar la vida, y como efecto de ella la acción: pero en atención á los únicos medios que están á su alcance, no puede expresar la acción más que en un solo y determinado momento, por lo cual necesita escoger el más bello é interesante: ni tiene capacidad para reproducir toda clase de acciones; si la acción es pasajera, lo mismo que si es muy violenta ó muy complicada, le es imposible trasladarla.

Estas peculiares condiciones de la Estatuaría la hicieron más idónea para ejecutar las imágenes de las divinidades gentílicas que las de los hombres, mayormente en una religión antropomórfica como la de los griegos; los cuales, desdeñando lo que es accidental y variable en la figura humana, exageraban, sin violentar la realidad, el lado esencial y permanente de la humanidad por ellos divinizada. Su Dios era el ideal del hombre; concebían á los dioses como superiores á los hombres, pero semejantes á ellos. Daban á la divinidad una naturaleza humana y sobrehumana á la vez, figurándosela como una armonía perfecta entre la forma y la esencia, y al cuerpo de tales deidades le fingían incorruptible y de todo punto bello, exento de todo accidente inmundo y de las groseras necesidades de la carne, á que vive ligada la humanidad.

Por tal motivo, el desnudo estaba en su misma naturaleza, y uno de los objetos más propios de aquella escultura era semejante desnudez casta y para ellos divina. Hay que advertir además que tampoco tenían los griegos un sentimiento tan delicado del pudor como los pueblos modernos, y era parte de sus costumbres el que tal desnudez se les presentase viviente y en su realidad en frecuentes espectáculos y concursos, como en los juegos públicos.

En la civilización cristiana todo ha cambiado radicalmente; para nosotros el ideal ó tipo superior de belleza no es el cuerpo

humano, sino la belleza interior ó del espíritu, que se expresa y brilla en el rostro. Por otra parte, el desnudo ofende á la decencia y á la moral, y así lo entienden y sienten todos los pueblos educados en la civilización verdadera: hay en esta general repulsión y vergüenza de vernos desnudos algo de instintivo; hasta los mismos salvajes cubren una parte de su cuerpo.

La *Pintura* se sirve tan solo de las superficies, pero por medio del dibujo y del colorido, que son sus peculiares elementos, da mayor extensión á sus asuntos y acciones, infunde animación á sus personajes, puede colocar gran número de ellos en composición y hace adivinar algo de belleza interna. Distinguese de la Escultura por su mayor inmaterialidad, por su carácter dramático y por la universalidad de sentimientos que expresa. Aventaja á la Escultura por su mayor amplitud, riqueza y variedad, por el auxilio valiosísimo que le suministran la luz y los colores para imitar la realidad de los cuerpos, y por la facilidad de extender el horizonte con la perspectiva, y de representar de una vez multitud de objetos, con solo que sean simultáneos. A estas ventajas agrega la de que por la perspectiva y el claro-oscuro imita la situación de los sólidos en un plano. El representar la vida en acción con todos sus accidentes es el oficio principal de la Pintura, y la composición el mérito más sobresaliente y que mejor denota el verdadero genio y superioridad artística de los pintores.

La *Música* nos introduce en un nuevo mundo de bellezas ideales, nos lleva á percibir una belleza muy superior, que es la subjetiva, interna ó del artista, la del corazón y los sentimientos. Su parte esencial y fundamental es el ritmo, que consiste en la distribución periódica de sonidos semejantes. El ritmo, la melodía y la armonía son los elementos á que debe la Música el secreto de conmover y embelesar nuestro ánimo. Las emociones que produce son análogas á los sentimientos mismos que las originaron en el artista. Estriba su especial carácter en interpretar de un modo inmediato los sentimientos; su efecto es vago é indefinido como el sentimiento mismo, pero de gran simpatía y poder sobre nuestra alma: encierra un lenguaje universal, igualmente entendido por todos los hombres, y ejerce sobre todos avasallador imperio. La esfera propia de la Música es la de los sentimientos, y si algunas ideas expresa, son representativas de sentimientos. Por lo mismo que es vaga é indeterminada, se adapta muy bien á la expresión de los afectos y sentimientos más misteriosos del alma, y á las diferentes situaciones de ánimo en que el individuo puede hallarse. Su indeterminación fué causa de que naciera asociada á la Poesía. La Música es

instrumental ó vocal, según que se produce por medio de sonidos artificiales en diferentes instrumentos, ya solos, ya concertados, ó por la voz humana con el canto; á una y á otra acompañan particulares perfecciones y atractivos. En los efectos y progresos de la primera entra por mucho la obra y el perfeccionamiento que se debe al hombre, por lo que concierne á la estructura del instrumento mismo, y también su habilidad ó ejecución al manejarle. Esta razón explica que los antiguos apreciáran poco la música instrumental, que entonces se encontraba en su período rudimentario y de infancia.

Por último, la Poesía, que emplea el instrumento más espiritual y perfecto, la palabra, á la vez que refleja y da á conocer los sentimientos, expresa con claridad otra belleza más alta, la de los pensamientos y de las ideas, y se dirige é interesa simultáneamente á todas las facultades humanas. Es el arte por excelencia, y sobrepuja incomparablemente á todas las demás, cuyas bellezas parciales acumula con notable ventaja. Con efectos armoniosos, dulces y deleitables, análogos á los de la Música, en virtud de estar la palabra labrada, por decirlo así, moldeada y embellecida, idealizada cuanto es posible para que sea digna expresión de la belleza ideal, además pinta y graba como la Pintura y la Escultura, y se pliega admirablemente para servir de medio y órgano al poder maravilloso y fecundo de la imaginación. La poesía es una verdadera creación, y lo que crea el poeta, que literalmente significa *creador*, es todo un mundo ideal de personas, cuyos pensamientos, sentimientos y acciones interesan á los hombres, por ser una fiel imagen de su misma vida real embellecida. Ciertas descripciones y pinturas donde se mezclan diferentes cualidades físicas y morales, son completamente irrealizables por el pincel, y la poesía las ejecuta con singular exactitud y precisión. Es además independiente en cuanto ni depende de la materia, ni está ligada á otro intento que el de agradar á la fantasía con la belleza.

Cada una de las artes tiene su esfera propia y su determinado valor estético, que constituye su verdadera especialidad, y aunque están unidas por particulares lazos que las aproximan, deben mantenerse cada cual dentro de sus respectivos límites; el intentar traspasarlos solo conduce á menguar su poder, á desnaturalizarlas y extraviarlas.

Al número de las artes bellas mencionadas suele agregarse alguna otra, que en un grado inferior y con impropiedad podría llamarse tal, como el *arte de los jardines*, que ofrece afinidad con la Arquitectura; y la *danza*, relacionada con la poesía y la música, sus

compañeras, y sometida á un fin artístico, según ha podido alguna vez presentarse; pues reducida á su condición actual de divertimento frívolo y aun sensual, carece en absoluto de todo carácter de arte y de belleza.

La pretendida sucesión de las bellas artes en un desenvolvimiento fatal y riguroso, es una invención especiosa desmentida por la historia. No es admisible, ni se apoya en los hechos, por ingenioso que aparezca al primer golpe de vista el sistema de Hegel, que coloca las diversas formas del arte, calificadas por él de *simbólica*, *clásica* y *romántica*, escalonadas en la vida de la humanidad, y respondiendo á determinados momentos en el desarrollo del espíritu humano, por manera que en el primero habria nacido la Arquitectura, en el segundo la Escultura y en el tercero la Pintura y la Música, siendo la Poesía de todos los tiempos.

El hombre es un ser de unidad y sus facultades creadoras de las artes no se distribuyen ó reparten de ese modo gradual evolutivo en el tiempo y en el espacio, ni se destruye ninguna de ellas con el transcurso de los siglos. Las artes coexistirán siempre, por más que sus progresos no sean en todos tiempos iguales y paralelos, y aun cuando en sus manifestaciones y desarrollo participen de las condiciones de civilización y vida de las sociedades y de los pueblos.

LECCION XI.

Belleza del arte literario.—Distinción entre *Literatura* y *Poesía*.—Ventajas que sobre las demás bellas artes asisten al arte literario.—Particular excelencia de la Poesía.—Nota especial que determina y califica como *literarias* á las producciones del hombre.—Carácter absoluto de lo bello literario.—Cualidades ó elementos esenciales de belleza en las obras literarias.

Después de haber tratado del arte en general, y de las bellas artes separadamente, aunque de un modo tan sucinto como toca hacerlo á una obra de esta clase, conviene ahora por la misma índole y aplicaciones de ésta, que nos detengamos á examinar con particularidad aquella belleza que sirve de base formal á nuestro estudio de la Literatura y le convierte en arte. Es, en efecto, objeto de la Literatura una especial belleza artística, que puede llamarse belleza del arte literario. El arte en su más alta y genuina significación corresponde propiamente á la Poesía; pero no es tan solo la Poesía lo que hay de arte en la Literatura. La dramática es por sí arte bien determinada: lo mismo pudiera decirse de la elocuencia; si bien ésta es anterior y superior á las bellas artes, de las cuales se

sirve para sus fines; y aun en la novela, en medio de su prosaismo, hay ciertamente relevantes manifestaciones artísticas: por tanto debemos distinguir el sentido genérico de la Literatura del que conviene estrictamente á la Poesía.

El arte literario es la manifestación de las bellezas del pensamiento y de las concepciones del ingenio humano por medio del lenguaje. Al fin común de la realización de la belleza asocia la consecución de otro fin particular de bondad, utilidad ó enseñanza, relacionado con las necesidades intelectuales, morales y sociales del hombre. Comprende implícitamente todos los órdenes de belleza, en cuanto el pensamiento los recorre todos; produce las bellezas peculiares del ingenio, de más elevación que las del mundo físico, estimables en alto grado por su originalidad y que causan al hombre indecible encanto. La palabra, instrumento de que se sirve, es el que reúne mayor extensión y fuerza expresiva entre todos los medios artísticos, consiguiendo de un modo más breve y sencillo lo que ellos intentan. Proporciona una buena parte del atractivo y deleite propios de la Pintura y de la Música. Por su espiritualidad es el que más se acerca á la razón y al pensamiento. La voz humana ocasiona un placer especial á nuestro oído por su timbre, modulación y flexibilidad; por la fuerza, extensión y variedad de sus tonos, que se acomodan á todas las situaciones del ánimo, y por su dulzura y armonía. Es el sonido y el instrumento más perfecto, hasta el punto de encerrar y compendiar en sí con sorprendente unidad todos los varios caracteres y perfecciones de los diferentes instrumentos músicos. La palabra, ya hablada ó como puro sonido, ya escrita para ser transmitida ó conservada, es siempre un medio de singular excelencia y aptitud para interpretar la belleza artística.

Las demás bellas artes, sobre no reproducir ni expresar más que un solo aspecto de la belleza, ó un orden solo de objetos bellos, interesan y complacen con preferencia, ora á una, ora a otra facultad del hombre; el arte literario y la Poesía en particular, se apoderan de todas dirigiéndose al corazón, á la imaginación y aun al sentido, no menos que á la inteligencia. Con la palabra también se trazan cuadros, y en pocos rasgos se revelan y sensibilizan mejor aún que con el pincel, las cualidades todas de las personas y la naturaleza de los objetos (1). La Poesía es la raíz y fondo de todas las bellas artes, el arte por excelencia. Según el origen de la

(1) Cualquiera conceja á Catilina con solo leer el admirable retrato que de él nos traza Salustio.

palabra denota *creacion*, y la creación ó concepción del ideal es comun á todos los artistas y la primera parte de su trabajo. El instrumento de la Poesía es la palabra, pero la palabra idealizada también, ó sea, grandemente embellecida con los múltiples encantos y primorosos atavíos, que establecen una sensible y verdadera diferencia entre el lenguaje de la prosa y el lenguaje poético. Significa lo bello por antonomasia, como lo manifiesta el uso vulgar que se hace del calificativo *poético*, aplicándole comunmente á todas las cosas bellas sin distinción de géneros.

Las obras literarias han de pretender necesariamente alguna belleza, para ser merecedoras de esta consideración y título: distínguese así de todas las restantes y muy numerosas producciones del talento humano, en las cuales, según los fines que el hombre se proponga, puede encontrarse lo verdadero y lo útil, lo sólido y lo bueno; pero no es menester que siempre y en todo caso exista y se haga admirar lo bello.

Lo bello literario es constante y absoluto, independiente de los gustos, disposiciones y temperamentos de los hombres: esto que se afirma de toda belleza, conviene con mayor rigor y exactitud á la belleza literaria, porque se aproxima aún más á la razón, cuyas leyes son fijas é inmutables.

La belleza de las obras literarias considerada en su parte interna y sustancial incluye ciertos elementos, que en el fondo no se distinguen de los generales de toda belleza, pero que en esta reciben su nombre propio, y son; *verdad, orden y honestidad*.

La verdad es primera condición de las bellezas literarias, ya sea la verdad absoluta, ya la relativa ó convencional, porque la palabra se nos ha dado para la expresión de la verdad, y porque la inteligencia, juez estimador de la belleza literaria, no admite nada falso; en segundo lugar, el orden debe reinar en una composición cuyo mérito ha de ser apreciado por la razón, que es esencialmente ordenadora, y por último, la honestidad exige que no se falte á la Religión ni al pudor; fúndase esta propiedad en que todo lo bello es bueno, y la belleza superior es la moral, en que el pudor es hermano de la belleza, en que el arte tiene su decoro y delicadeza, que se empañan con todo lo impuro, torpe y deshonesto, y en que el hombre de ingenio ó el literato, sea el que quiera el móvil que le guíe, ó el fin directo y principal que se proponga cuando habla ó escribe, no debe contribuir en manera alguna al desorden moral, antes al contrario coadyuvar directa ó indirectamente con su talento ó con su pluma al orden ó al triunfo de la causa del bien, que es en realidad la misma causa de la belleza; lo cual tampoco quiere

decir, ni mucho menos, que se reduzca á una cátedra de moral ó á un ejercicio de misionero el ameno campo de las letras, en el que todo lo sano y bien intencionado encuentra cabida.

Adviértase que este requisito de la honestidad ha de guardarse no tan solo en el fondo, en el asunto, pensamiento ó acción, sino también en la forma y en los pormenores.

A las mencionadas cualidades hay quien agrega en el mismo concepto de esenciales, la *claridad* y la *unidad*: ambas, singularmente la segunda, dependen en gran parte del *orden*. Opónese á la claridad la vaguedad é incoherencia en las ideas, y la confusión en el modo de exponerlas, la impropiedad en las palabras y la construcción difícil, todo lo cual embaraza la vista de la inteligencia, exigiendo de ella mayor esfuerzo para comprender lo expresado.

LECCIÓN XII.

Condiciones accidentales de belleza literaria: su origen.—Belleza conveniente á las imágenes, á los sentimientos y á los movimientos patéticos.—De la forma en el arte literario: su valor relativo.—Refutación de la teoría realista en este punto.—De la ficción: su fundamento y valor estético.—Objeto de la ficción y utilidad de su empleo.

Aparte de las condiciones esenciales de belleza literaria, acompañan á las obras de esta clase otras, que se suelen llamar *accidentales* y que son en realidad *naturales*, por cuanto dependen y proceden de la misma naturaleza compleja del hombre. Este no es un sér dotado únicamente de razón; preciso es reconocer en él corazón, sentimientos é imaginación: se le interesa y conmueve por las ideas y por los afectos: se le deleita y atrae por todo aquello que aparece envuelto en una grata forma sensible.

La belleza literaria tiende á obrar no solo sobre la razón, sino también sobre la imaginación ó fantasía. Por ser precisamente una de las excelencias maravillosas del lenguaje el atemperarse á todas las facultades del hombre, el arte literario debe disponer y disponer real y positivamente de otros elementos con que agradar á la imaginación, al corazón y los afectos. Cada facultad pide su peculiar atractivo, y como quiera que todas se ejecutan asociadas en el goce y en la percepción de la belleza literaria, han de reunirse y combinarse los distintos medios conducentes á producir el interés y el deleite correspondiente en los lectores ó en el público.

Siendo el fondo de la composición literaria la verdad, ésta ya de por sí complace á la razón; pero á la imaginación agrada que

esta verdad sea revestida de imágenes, que reciba cuerpo y colorido, y de este modo causa mayor placer y un efecto más vivo. En la misma verdad ó pensamiento toma parte el corazón, prestándole calor y animación cuando se le acompaña de sentimientos análogos; penetra mejor, más profundamente y con más eficacia en el ánimo, si se le imprime vigor y energía por medio de movimientos patéticos. Las *imágenes*, los *sentimientos* y los *movimientos patéticos*, son, por lo tanto, condiciones que completan y realzan la belleza literaria. Vénse introducidas con variedad según la distinta naturaleza de los asuntos, y no en todas se muestran las tres juntas. Los movimientos patéticos suponen una especial situación de ánimo, la influencia de una pasión obrando en un momento determinado, y no pueden ingerirse al arbitrio ó capricho del autor.

A cada uno de estos elementos corresponde su belleza y cualidades propias. La belleza de las imágenes está ó en la grandeza ó en la gracia: ó sobresale en ellas lo grande, que nos arrebatara con su brillo, nobleza y magnificencia, ó lo gracioso, que dulcemente nos deleita. Los sentimientos ofrecen dos especies ó fases, que son también dos determinaciones contrarias y opuestas en razón de los efectos que promueven.

La belleza de los movimientos patéticos consiste en acomodarse á las situaciones del ánimo; son ó violentos ó tiernos: han de ser, sobre todo, naturales, naciendo espontáneamente de un estado verdadero, no fingido, de pasión ó entusiasmo. Conviene advertir que no en todos los asuntos hallan cabida estas diferentes clases de bellezas literarias. En la elocuencia es en donde todas ellas encuentran aplicación muy oportuna y frecuente.

Estas bellezas, imágenes, sentimientos y patético, han de recaer sobre un fondo de verdad y bondad; así lo entiende y pide la sana crítica. Dichas condiciones de belleza literaria llamadas esenciales son por lo mismo indispensables y han de subsistir siempre, porque sin verdad y bien, no hay belleza propiamente dicha y legítima en ningún género.

Cierta escuela defiende con empeño la indiferencia del pensamiento ó del asunto, y la importancia preferente y superioridad de la forma con entera independencia del fondo, bueno ó malo, honesto ó depravado. Como se echa de ver desde luego, es la aplicación á las composiciones literarias de aquel principio, que en su lugar dejamos refutado, y cuya fórmula es *el arte por el arte*, en el sentido de el arte por la belleza externa ó por el cultivo de la forma. Este error de Estética, aplicado al arte literario, es tanto más peligroso y merece ser combatido más seriamente, cuanto que aquí

sus consecuencias son mucho más graves, más funestas y desastrosas. No puede calcularse ni ponderarse bien cuán perniciosos efectos es capaz de acarrear una literatura informada toda de este capital principio, mayormente por medio de la elocuencia, la novela y el drama, obras verdaderamente populares, y cuyo influjo alcanza hasta cambiar en un plazo más ó menos largo el modo de ser intelectual y moral de los individuos y de la sociedad entera.

El oficio del sofista ó del tribuno en la oratoria no es otro, para extraviar y pervertir las inteligencias de sus oyentes, que fascinarlos y deslumbrarlos por el artificio de las flores retóricas, por el estudiado efecto de brillantes imágenes, por el rebuscado aparato, la pompa y disposición musical del lenguaje, en suma, por la forma ú organismo exterior de sus discursos. El drama y la novela poseen medios eficacísimos de interesar y cautivar á la imaginación y los sentidos, y consiguen con los recursos de composición, exposición y forma que les son propios, según su respectiva índole, infiltrar suave é inadvertidamente el veneno del error y sobre todo de la sensualidad y del vicio, que encuentran el más activo y poderoso aliciente en aquellas exteriores seducciones ó bellezas de forma. Viciado así en una nación el gusto del público, logran con facilidad grangearse inmerecida, pero general reputación obras, cuyo valor literario estriba exclusivamente en las cualidades accidentales y externas de belleza, pero que en el fondo ocultan la perversidad de ideas, la negación de la virtud y del bien, la intención enervante y desmoralizadora.

No ya sólo en nombre de la moral, sino también de la misma ciencia de lo bello, rechazamos semejantes principios. Á la manera que una mujer fea no pierde su fealdad, porque se adorne con ricos y hermosos vestidos, tampoco una obra literaria será verdaderamente bella, si por el asunto y fondo infringe las leyes de verdad y honestidad, aun cuando las prendas exteriores de composición y ornato sean muy correctas y esmeradas, hasta brillantes y perfectas. La obra en cuestión tendrá en todo caso una belleza deficiente, una falsa belleza.

La verdad empleada en el arte literario es muchas veces tan solo una verdad relativa, y de diverso valor que la que forma el objeto de las ciencias, una verdad simplemente convencional ó admitida que sirve bien á los intentos del autor, y que sin dificultad se acepta.

En gran número de casos, para géneros enteros, el fondo de la composición literaria es la ficción; mas no por esto se contraviene á la naturaleza del arte, ni á las leyes esenciales de la belleza. El

arte emplea la ficción en los cuentos, fábulas, novelas y en la poesía; pero es para aumentar el placer de la belleza, ó subordinándola á la mira de lograr un alto y provechoso fin con más eficacia. Sobre nuestra imaginación ejerce siempre un gran poder lo nuevo, maravilloso y sorprendente, y este es el secreto de que las ficciones nos atraigan y obren fuertemente sobre nosotros (1).

La ficción, en sí misma considerada, es un elemento de belleza de sumo poder y atractivo para la imaginación del hombre, que siempre anhela contemplar objetos de extraordinaria novedad y creaciones portentosas; ella sola constituye la esencia y carácter de algunos géneros, como la poesía y la novela; en otros entra como un accidente que realza notablemente su mérito. Encierra, pues, un positivo valor estético, si bien requiere en todo caso ser manejada con suma discreción é ingenio, dentro de los límites de la verosimilitud, ó sea, sin apartarse mucho de la verdad y de la naturaleza, conforme al precepto de Horacio

ficta voluptatis causa sint proxima veris.

También se disfraza la verdad con el velo de una ficción bella para hacerla más aceptable é interesante, para exponer algún principio ó lección moral de un modo indirecto, y para dar alguna enseñanza. Este es el caso del apólogo ó fábula, composición tan antigua como el hombre y conocida de todos los pueblos.

LECCIÓN XIII.

Belleza literaria en la forma; su fundamento; partes que comprende.—*Claridad* de las expresiones en las obras literarias.—El lenguaje figurado; su origen; sus ventajas en el arte.—*Novedad y originalidad*.—*La frase*.—El *estilo*; su determinación; su belleza.—El *tono*.—Belleza del conjunto en una obra literaria.

La belleza literaria en la forma, que aunque no posea un valor absoluto y superior al fondo, le tiene, sí, relativo y muy grande, corresponde á la parte de ejecución de la obra. Requiere de parte del autor el mayor conocimiento posible y posesión de la práctica del arte, y se funda originariamente en los varios principios técnicos que en los tratados elementales se estudian bajo el título de

(1) Este hecho es exacto y de constante aplicación al hombre en el estado de perfecto equilibrio de sus facultades; verifícase con mayor intensidad allí donde la imaginación alcanza mayor predominio sobre la razón, como acontece en los niños y en la mujer, circunstancia digna de notarse, en la cual se funda la especial afición de los primeros á la relación de cuentos, y de la segunda á la lectura de novelas.

elocución, principios que aquí damos ya por sabidos lo bastante, para no ser necesario reproducirlos ni detenerse á explicarlos.

Dicha belleza comprende tres elementos: la *expresión*, la *frase* y el *estilo*: su materia común es el lenguaje, considerado ya en sus partes, ya en su composición ó conjunto. En general, la belleza de todos tres resulta de reunir toda la perfección que les conviene, según las leyes de la Retórica; pero hay además algunas particularidades que pueden elevar su belleza respectiva. Ciertas cualidades les hacen más bellos y más adecuados también al fin del arte.

Una de las principales bellezas de las expresiones ó palabras es la *claridad*. Esta es condición primitiva y general de belleza y muy conforme con la índole de nuestra razón, que se complace en todo lo luminoso y perspicuo; con mayor motivo convendrá á las bellezas de pensamiento.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, una especialidad que distingue á las obras literarias, separándolas de las que no ostentan este carácter, como son las científicas.

En las ciencias, la claridad de las palabras ha de tomarse en un sentido absoluto, porque su objeto único es la verdad: en el arte, la claridad es relativa, y puede decirse que consiste en cierto claro-oscuro agradable. Nuestro ánimo gusta de que se le deje adivinar algo: lo encubierto y misterioso encierra para nosotros particular atractivo; por esto en las composiciones literarias, que aspiran entre otros fines, á proporcionarnos el placer de la belleza, nos agrada el que se nos revele el pensamiento por palabras de alguna novedad, con giros y rodeos ingeniosos, y sobre todo por medio de expresiones figuradas y no por voces tomadas en el sentido propio y directo. El lenguaje figurado, por ser el propio de la imaginación, de la pasión y del sentimiento, es el más conveniente y adecuado á las obras literarias, y singularmente á las poéticas. Trasládase el sentido recto y natural de las palabras por medio de los *tropos*; *metáfora*, que es el tropo por antonomasia, *metonimia* y *sinécdoque*, todos los cuales se fundan en alguna asociación de ideas ó en determinadas analogías.

El lenguaje figurado debió su origen primeramente á la necesidad; después se aumentó y se conservó por el placer de la novedad y de la belleza, que engendró el ornato y lujo de los idiomas. Este uso de los tropos enriquece y embellece el lenguaje; le enriquece real y verdaderamente, porque multiplica los modos de decir una misma cosa, y facilita forma de expresión á gran número de ideas, como las metafísicas y aun las morales, que únicamente es posible representar por medio de objetos materiales ó cualidades y

relaciones de ellos; le embellece sin disputa, porque le hace más expresivo y pintoresco, le comunica novedad y energía, nobleza y gracia. Llamar, por ejemplo, *perlas* à las gotas de rocío, *crystal de una fuente*, al agua que de ella mana, *labios de coral*, à unos labios de encendido color rojo, *oleadas* de gente, à una muchedumbre de personas, son modos de decir mucho más bellos y expresivos que los que respectivamente corresponderían con arreglo al sentido comun y directo de las palabras.

No obstante la conveniencia del lenguaje figurado para las obras literarias y poéticas, debe emplearse siempre con tino y prudencia, colocándose el autor en un justo medio y evitando el extremo de lo enigmático é incomprensible.

La pureza y la propiedad de las palabras y su recta colocación, son cualidades que contribuyen no poco à la claridad del lenguaje.

Son también bellezas de la expresión la *novedad* y la *originalidad*. Ha de conocerse por el lenguaje literario que el autor discurre y habla por su propia cuenta, como quien se ha asimilado aquellos pensamientos que emite, no como un plagiario y servil imitador de la forma en que otros los expusieron. Conviene que las composiciones literarias nos causen el placer estético de la novedad, distinguiéndose del lenguaje vulgar. A esto tienden dichas cualidades, en cuya aplicación se ha de proceder igualmente con prudencia, para no incurrir en el vicio de afectación ridícula.

La frase es como el molde en que se funden los pensamientos al ser enunciados, según la distinta manera que es peculiar à cada individuo de concebir, de imaginar y de sentir.

Una misma verdad ó pensamiento se expone con diversidad, porque cada sujeto, por su entendimiento, la concibe de distinto modo y bajo diverso aspecto; la presenta bajo diferente forma y colorido por su imaginación, y en cierto grado de animación ó calor por el corazón ó sensibilidad. En la frase, que es el pensamiento completo y acabado, no debe faltar ni sobrar nada. Una brevedad enérgica realza siempre su mérito. La reflexión, el orden y el movimiento de nuestra inteligencia se condensan en la frase, à cuya elaboración concurre el escritor con todas sus facultades. Nada superfluo ha de haber en la frase y es defectuosa cuando encierra elementos extraños, ó diferentes miembros que se embarazan unos à otros. Las cualidades determinantes y distintivas de la frase son la originalidad y la naturalidad; sus diferentes bellezas dependen de las varias perfecciones de los talentos y facultades del hombre.

El estilo lo abraza todo, voces y frase: es el principio que anima y da vida y movimiento à todas las partes regulando, enlazando y



armonizando los elementos y formas de la composición literaria (1). Todavía en sentido más lato se interpreta, no ya atendiendo meramente á lo externo y de forma, sino como el carácter general del autor, su fisonomía moral, que no puede menos de manifestarse en la obra literaria, traduciéndose en sus tendencias ó aficiones, ó en la manera que le es peculiar de presentar los asuntos. Así se ha dicho con plena verdad que el *estilo es el hombre*. En el estilo se refleja la espontaneidad y carácter propio del artista literario, así como la originalidad y superioridad de su talento. Los autores de primer orden tienen estilo propio; carecen de él las medianías. Su belleza consiste en la armonía y precisión, y en que se mantenga con igual vida y animación en toda la obra. La belleza del estilo además puede resultar ó por modo negativo, en cuanto carezca de defectos por la sujeción de sus cualidades esenciales á los preceptos retóricos, ó por modo positivo, en cuanto que alguna de dichas cualidades resplandezca de un modo superior y con una positiva perfección tal, que sea causa de especial deleite.

No es lo mismo *tono* que *estilo*: el tono consiste en la adecuada relación de los afectos con la manera de expresarlos, y aun de los mismos asuntos según su relativa importancia con la forma adoptada para exponerlos.

En cuanto al conjunto de una composición literaria, su principal belleza es la unidad; la cual puede ser de dos clases; 1.ª unidad de relación entre las partes, y 2.ª unidad de proporción y conveniencia entre la materia y el estilo y tono empleados para tratarla.

(1) *Estilo* se llamaba el punzón con que escribían los Romanos sobre tablas cubiertas de cera; y esta palabra se ha aplicado á significar la manera peculiar con que cada hombre formula sus pensamientos y afectos cuando escribe. Por extensión se aplica la palabra *estilo* al mismo objeto en la oratoria.

No cabe dudar del sentido y verdad que encierra el célebre dicho de Buffon, *el estilo es el hombre*, porque en efecto, el estilo es el hombre individual con su sello y fisonomía particular, ó sí se quiere, el alma determinada en cada individuo por ciertas notas originales y por especiales nativas disposiciones de ingenio, de moralidad, de corazón, de temperamento y de carácter; todas y cada una de estas disposiciones y notas contribuyen á diferenciar entre sí á dos escritores que por otra parte se asemejan por varios puntos ó conceptos: por lo mismo también se ha dicho que el estilo es el traje del talento.

LECCIÓN XIV.

Lo ridículo y lo cómico.—Fundamento y verdadera naturaleza de lo *ridículo*: su distinción de lo feo.—Su relación con lo bello y su aplicación al arte.—Carácter de lo cómico y su diferencia de lo ridículo.—Diferencia entre lo *satírico* y lo *cómico*.—Especialidad de lo *humorístico*.

En el arte literario desempeñan un papel importante dos factores de carácter estético, cuyo estudio parécenos debe hacerse en capítulo aparte; tales son lo *ridículo* y lo *cómico*, que en muchos casos entran también como partes de belleza literaria, sin oponerse a las bases y leyes fundamentales de la belleza en general.

Lo ridículo suele fundarse en alguna irregularidad ó desproporción chocante, en un contraste entre los medios y el fin, entre los propios recursos y las aspiraciones del individuo, entre la realidad y la idealidad. Un soldado de centinela con una escoba en vez de fusil; una mujer vieja y fea, queriendo pasar por jóven y bonita, son ejemplos de lo ridículo. El defecto ó irregularidad que sirve de fundamento á lo ridículo no es del género de aquellos que constituyen la fealdad y que se encuentran en todas las cosas y seres: supone reflexión y libertad para infringir cierto orden; por eso los animales pueden ser feos, pero no ridículos, á menos que el hombre los tome como instrumentos de sus caprichos, como cuando viste á un mono con sombrero y levita. Ni basta para que confundamos estos dos conceptos el que alguna vez los objetos feos, por su misma fealdad, muevan á risa: siempre, aun en este caso, lo ridículo añade algo y dice más que lo feo, objetiva y subjetivamente considerado; es propiedad de lo ridículo el efecto súbito de sorpresa que en nosotros causa.

En el hombre la variedad de caracteres abre ancho campo donde se muestra lo ridículo: las preocupaciones, las manías y rarezas, las exageraciones en muchos individuos y muy principalmente la vanidad en todos suministran de ello abundantes ejemplos.

Consiste muchas veces en que las maneras, los movimientos y acciones de los hombres salen de aquel tipo ó forma que es propia de la mayoría de las personas, ofreciendo una novedad irregular y extraña de mal gusto, que mueve á risa.

Lo ridículo es un defecto cuya manifestación nos sorprende, y cuya percepción no infunde en nuestro ánimo aversión ó disgusto, sino cierto placer, acompañado de los movimientos de la risa ó de la sonrisa. En este placer hay mucho de sensible. Trae su origen y

principio de percibir nuestra razón el absurdo ó algo que choca con las leyes de la razón, pero se junta luego con una expansión fisiológica del organismo.

En esta propiedad de excitar la risa se funda en parte el placer del ridículo y su significación estética. No dice relación como lo bello, á las facultades más nobles del hombre; pero satisface una de sus propensiones naturales, y á esta satisfacción se sigue el correspondiente deleite. Tiene cierta relación de oposición con lo bello, pero afinidad en cuanto á los placeres que ocasiona.

En el fenómeno de lo ridículo hay mucho de subjetivo. Una ligera variación en la forma de los trajes, cuando la impuesta por la moda empieza á usarse, ó cuando ya ha pasado, suele bastar para hacer reír á muchos, unos por menos, otros por más supeditados al imperio de la caprichosa moda. Hay en el hombre una tendencia natural á la burla; esta tendencia, por malignidad se exagera en algunos individuos, que hallan imperfecciones é irregularidades allí donde realmente no existen, y por burlarse de todo hasta llegan á buscar un aspecto ridículo en cosas serias y respetables. El hombre, entre los seres de la creación, es el único que se ríe, pero no todo ha de ser objeto de mofa y de risa para el hombre, no todo merece ser ridiculizado.

Lo ridículo no es lo opuesto á lo sublime. Siendo lo sublime una plenitud de belleza, podría deducirse de tal principio ser lo ridículo un exceso ó grado máximo de fealdad, y esto no es cierto. Lo que verdaderamente acontece, y ha podido dar margen al dicho, «de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso», es que de lo sublime se puede pasar á lo ridículo en las acciones humanas; por ejemplo, cuando intenta una colosal empresa alguno á quien faltan las fuerzas suficientes en llegando á ejecutarla, ó cuando para expresar una pasión vehemente se emplean gestos y ademanes extraordinarios con tan fría é inhábil imitación, que descubre una discordancia con la situación de ánimo del que lo expresa.

El arte saca nuevos elementos de la vida humana, tal como es en sí, con sus debilidades y miserias. Lo ridículo en el arte se funda en algun defecto, pero de aquellos que son propios de la flaqueza humana, y que no excitan la indignación, sino la risa. Los tipos del presumido y del vanidoso suministrarán siempre abundante materia de ridículo á un hábil ingenio, el cual con esta arma de gran efecto vulnera graciosamente los defectos mencionados. Convirtiéndose el arte en censor, y concurriendo por su parte á cooperar con la moral, se encarga de castigarlos y corregirlos, sacándolos á la vergüenza y moviendo á risa al público.

Lo ridículo reside en los objetos mismos, si bien el hombre puede tornar en ridículos á algunos; pero lo cómico es obra del hombre, segun el modo de representarlo; quiere decir, que aunque los objetos no sean ridículos, lo *parecen*, y con parecerlo, se convierten en *cómicos*. Se hace resaltar lo cómico frecuentemente de un error, ó de una exageración de juicio; sus tipos son verosímiles, no quiméricos; y aunque no suele promover la hilaridad tanto como lo ridículo, presta gran variedad de recursos al arte para la creación de caracteres y combinación de nuevas bellezas en el teatro, pues que lo *cómico* por sí solo engendra todo un género literario y de los más fecundos.

Lo *cómico* divierte, y aunque su objeto sea ridículo, es inocente é inofensivo, y hasta se le mira con cierta benevolencia. Por ejemplo, las distracciones de algunas personas, el defecto físico de la sordera en otras, son objetos de lo cómico. El contraste, lo irregular y lo absurdo que sirven de fondo y materia á lo *cómico*, puede presentarse en los caracteres, pero más comunmente aparece en las acciones y en las situaciones.

No es enteramente lo mismo lo *cómico* que lo *chistoso*, aunque vulgarmente suelen tomarse por sinónimas estas dos denominaciones: lo *chistoso* tiene un carácter más general y vago, aplicándose aun á las palabras y frases; lo *cómico* es más concreto, refiriéndose más particularmente á las acciones.

Hay manifiesta diferencia entre lo *cómico* y lo *satírico*, si bien se aproximan y confinan ambos conceptos. La *sátira* toma su carácter juntamente del estado de ánimo del sujeto y de la calidad del objeto, cosas que se hallan entre sí relacionadas, como el efecto con la causa. El desorden moral, el vicio, la perversidad, no merecen ni pueden ser tratados con aquella benevolencia con que miramos las pequeñas faltas, imperfecciones y miserias de nuestros semejantes, y que dejan nuestro ánimo tranquilo y sereno; por el contrario, piden la seriedad de todo lo grave y transcendental y el fuego de la indignación que conmueve, dejando por lo regular una huella más ó menos considerable de efecto social y didáctico. Schiller, al distinguir entre la sátira que llama *vengadora* y la sátira *cómica*, viene á confirmar esta misma diferencia que aquí señalamos entre lo *satírico* propiamente tal y lo *cómico*.

Modernamente se ha dado á conocer una variedad de lo *cómico* ó lo *cómico romántico*, cuya paternidad y nombre pertenece á los ingleses; el *humorismo* consiste en rebajar la grandeza y exaltar la pequeñez, pero aniquilándolos el uno por el otro. En la disposición de ánimo del *humorista* cabe la dulzura y la tolerancia, y por tanto,

la risa, pero en su risa se mezcla el amargo dolor y la grandeza. Los humoristas ingleses Swift y Sterne inspiraron este gusto á Juan Pablo Richter, alemán, el cual en su *Poética* fué el legislador de este género. (1)

LECCIÓN XV.

Relaciones del hombre con la belleza.—Significación de las expresiones *sentir, crear, ejecutar y juzgar* bellezas.—Del *gusto*: ideología de esta palabra aplicada á la facultad estética.—Caracteres del gusto.—Distinción entre el gusto delicado y el correcto.—Otras acepciones de la palabra *gusto*.—Causas que vician ó corrompen el gusto.—El buen gusto como autoridad y sus preceptos.

El hombre en sus relaciones con lo bello, debe ser considerado bajo cuatro distintos aspectos: puede *sentir, crear, ejecutar y juzgar* bellezas. El *sentir* la belleza, ó sea, el participar de los efectos que naturalmente causa su sola presencia, conviene, por regla general, á todos los seres racionales en mayor ó menor grado: el *crear y ejecutar* son atribuciones privativas del artista: el *juzgar*, conforme al valor estricto y riguroso de la palabra, es oficio reservado propiamente al *crítico*; debiendo advertirse que el número de *críticos*, ó que de derecho pueden serlo, es relativamente corto, si se trata de bellezas artísticas, y se agranda considerablemente cuando el juicio recae sobre bellezas naturales. Es de notar, por otra parte, que estos varios estados y funciones corresponden á diversas facultades del ser racional.

Sentir la belleza, es percibir y experimentar el deleite que produce su contemplación ó conocimiento. Esta es propiedad común á todos los hombres. Todos en mayor ó menor escala son sensibles al placer especial de la belleza, aunque no para todas las bellezas demuestran aptitud natural, ni se impresionan ó conmueven con igual intensidad. Las diferencias en este punto provienen de la

(1) Dumont en su libro *Des causes du rire*, hablando de las acepciones de la palabra *humor*, dice:

«El humor triste es el único que se hace notar, y por lo tanto cuando se observa que un hombre tiene humor, ordinariamente se habla del humor triste. En este sentido, el humor desempeña un gran papel en las teorías románticas. Pero aun en estas teorías solo se emplea este término en tal acepción para designar el humor triste ó la melancolía, en cuanto se realiza en su forma más elevada y más interesante; esto es, cuando 1.^o existe de una manera continua en un individuo y constituye el fondo de su carácter; 2.^o que tiene por causa el conocimiento de las facultades humanas, de las imperfecciones de las sociedades y de las miserias de la vida; 3.^o que se expresa con burla ó ironía.

organización y temperamento de los individuos, de su cultura, y muy particularmente del temple de su alma y de los sentimientos de su corazón (1).

Bajo los nombres de *crear* y *ejecutar*, se entiende la doble operación del hombre artista, en virtud de la cual da á luz un nuevo objeto bello, una concepción de su genio, una obra de su fantasía ó su ingenio. En el lenguaje usual, la palabra *crear* comprende toda la empresa ó trabajo del artista; pero la Estética separa y distingue las dos partes que aquella operación envuelve. Crear propiamente hablando, es concebir ó formar en la mente un ideal de belleza; ejecutar es hacerle sensible, darle forma y cuerpo, manifestándole al exterior mediante un instrumento determinado. Estas dos partes ó momentos de la obra artística corresponden á distintas facultades y revelan diversas disposiciones y caracteres del hombre: en la creación sobresalen las cualidades naturales y de sentimiento; en la ejecución las de inteligencia y las adquiridas por el cultivo ó ejercicio.

Juzgar es apreciar por el exámen y el análisis el mérito de las bellezas de cualquier género que sean, ó de la naturaleza ó del arte. Analizándolas con sujeción á los principios de la ciencia, el hombre sabe discernir su valor, estimando y aquilatando sus grados de perfección relativa.

El *gusto* es una facultad mixta de sentimiento y de inteligencia, en virtud de la cual el hombre tiene capacidad de sentir y apreciar la belleza.

Es verdaderamente notable por lo expresiva y exacta, la ideología de esta voz, *gusto*, que del orden material y físico se ha trasladado al racional y estético. Así como el gusto, materialmente considerado, es un sentido que en la vida vegetativa del hombre, está conformado y sirve para percibir y distinguir los sabores por el instrumento del paladar y la lengua, del propio modo la facultad especial á la que damos el mismo nombre, se aplica en la vida intelectual á percibir las bellezas, apreciar su valor respectivo y

(1) Un hombre perverso, de sentimientos dañados y feroces, no gozará como nosotros gozamos en la contemplación de una de esas encantadoras escenas de la naturaleza, en que lo bello se nos muestra por doquiera en todo su esplendor y magnificencia. Nada dice á su alma empedernida la brillante aparición del rey de los astros dorando las altas colinas, ni las graciosas ondulaciones de los arroyuelos que fertilizan el valle, ni el alegre canto de las aves saludando el nuevo día: nada de esto despierta en su espíritu aquella emoción suave y deleitosa que todos experimentamos y conocemos. Es que embotado su sentimiento ha perdido la disposición natural para recibir las dulces impresiones de la belleza. Por aquí venimos en conocimiento del próximo parentesco que la belleza tiene con el bien. Cuanto más bueno es el hombre, cuanto más firme y sinceramente se adhiere al bien, estando rectamente dirigidos los sentimientos de su corazón y formados en los hábitos de la virtud, tanto mejor dispuesto se halla para disfrutar del placer de la belleza.

distinguir las verdaderas de las falsas, propiedad esta última que tratándose de las artísticas, equivale á discernir sus méritos y notar sus defectos. Unos mismos son los caracteres fundamentales del gusto físico y del estético en su sentido primitivo y genuino, la viveza y prontitud como de instinto que se anticipa á toda reflexión; la universalidad y la variedad. Tanto la sensación y conocimiento de los diferentes sabores, como el sentimiento y percepción de la verdadera belleza, se manifiestan viva y prontamente como fenómenos naturales, en todos los individuos.

Esta última circunstancia constituye el segundo carácter que hemos señalado al gusto, es á saber, su universalidad. Como todos los hombres distinguen los sabores propios de los varios manjares y bebidas que tocan á su paladar, igualmente todos se hallan dotados de capacidad para impresionarse por la presencia de los objetos bellos, por unos ó por otros y en mayor ó menor grado, según su diversa aptitud y condiciones.

Con esta universalidad se combina la variedad del gusto en la doble acepción que venimos considerando, y esta variedad se refiere á la intensidad y perfección del mismo gusto. Pero importa mucho tener en cuenta que la variedad del gusto estético no solo es subjetiva; esto es, relativa á la mayor ó menor perfección con que el sujeto le posee, sino también objetiva, en cuanto que tales objetos de hecho y en realidad gustan ó agradan á determinados individuos, mientras que desplacen á otros; de donde ha provenido el dicho vulgar «sobre gustos no hay disputa»; cuestión interesante, pero cuya solución es fácil. Este hecho parece á primera vista envolver alguna contradicción con la naturaleza inmutable de lo bello; pero la contradicción desaparece, si advertimos y dejamos establecido que esa múltiple variedad de gustos, sobre los cuales no cabe ó es ocioso disputar, recae sobre objetos de aquella belleza que hemos llamado accidental, arbitraria ó convencional, y nunca sobre la belleza esencial, legítima y verdadera, que vive en una esfera más alta, y cuyo carácter es absoluto y constante. Siendo esta última independiente de la parte sensitiva del hombre y de cuanto hay en él de contingente y variable, como son su temperamento, hábitos, educación, etc., asentada, como está, sobre las leyes fijas y las inmutables bases de la razón, constantes é inmutables han de ser también los juicios acerca de ella; es, pues, una verdad la unidad y la unanimidad del gusto sobre la belleza propiamente dicha, á pesar de la múltiple variedad de gustos.

En el gusto hay parte natural y parte adquirida; en su fondo ó raíz consiste en una inclinación natural y de instinto á la belleza

comun à todos los hombres, pero que necesita recibir el auxilio de la razón y el cultivo del estudio para desarrollarse y perfeccionarse (1).

El gusto es de dos maneras: *delicado* y *correcto*. El primero se distingue por el predominio de la sensibilidad en la percepción de la belleza. Por la delicadeza del gusto, el hombre à la vista de las bellezas, ya naturales, ya artísticas se emociona fuerte y profundamente, sintiendo con viveza lo bello; goza sobremanera y se enagena en su contemplación: la mayor intensidad del placer de lo bello acrecienta el amor y complacencia hácia el objeto, haciendo percibir y saborear los matices más finos y las bellezas más ocultas. Es un don puramente natural este de la delicadeza del gusto; depende y nace de una perfección particular de los órganos estéticos, la vista y el oído, perfección tal, que con ayuda del sentimiento les hace capaces para percibir el valor ó mérito aun de las partes más pequeñas de los objetos, y las cualidades todas, buenas ó malas, excelentes ó defectuosas, de los varios que interesan respectivamente à uno ú otro. Es, por ejemplo, hombre de gusto delicado por el oído aquel que no solo distingue y aprecia facilmente la armonía del lenguaje en el verso, sino hasta la de la prosa, que también tiene la suya, aunque menos perceptible para la generalidad de los lectores.

La corrección del gusto consiste en discernir con acierto las bellezas falsas de las verdaderas, colocando cada una en el puesto que le pertenece, en prevenir los defectos y advertir las infracciones de las leyes estéticas. Una persona de gusto correcto en las obras de imaginación y en las creaciones del arte distingue lo verdaderamente elegante y gracioso de lo grotesco y feo, lo noble de lo exagerado y violento, lo natural de lo afectado: las gentes vulgares incurren sobre estos puntos en confusiones y equivocaciones, que prueban un mal gusto.

La delicadeza del gusto es propia del sentimiento, la corrección lo es de la razón y el juicio. Entre los mismos artistas, poetas y escritores obsérvase que unos se distinguen por la delicadeza y otros por la corrección del gusto.

Otras variedades subalternas, especificaciones inferiores y menos importantes del gusto suelen contarse, pero las principales son las que dejamos consignadas, como que son los dos modos ó formas fundamentales que radicalmente le caracterizan.

Se toma además algunas veces la palabra *gusto* en el mismo ó análogo sentido que el *estilo* y la *manera* en el arte; es decir, como

(1) El gusto, como todas las disposiciones naturales, se perfecciona con el ejercicio y el cultivo. Es muy conveniente al artista y à cuantos quieran desarrollar y mejorar el gusto, procurarse con frecuencia los puros goces de la belleza, ya natural, ya idealizada.

aquel carácter que ha impreso á las obras artísticas un pueblo ó una raza con su especial genialidad; el que ha predominado en una época, ó el propio de algun artista que en bien ó en mal del arte, ha llegado á formar escuela; así se habla de *gusto oriental*, *gusto plateresco*, *gusto churrigueresco*.

La acepción más baja y vulgar es aquella á que antes nos referíamos al hacernos cargo de la variedad del gusto; con ella corresponde á lo *agradable*, que, como sabemos, es accidental y está sujeto á cambios y modificaciones: se extiende igualmente á lo bello arbitrario, de moda, de época ó de pueblo: en todas estas aplicaciones, son causa de variedad del gusto, así entendido, las diferentes organizaciones, hábitos y sentimientos de los individuos, y hasta el clima y el estado social y político de los pueblos.

El gusto se vicia por la mala dirección de las facultades, por la preocupación dominante, por el afán de la novedad y deseo de singularizarse, ó de obtener aplausos del vulgo, por la moda y el espíritu de partido, y tambien muy frecuentemente por la carencia de buenos modelos ó ejemplares artísticos, y la abundancia de obras defectuosas ó artísticamente malas. Esta última causa es muy poderosa en la decadencia y degeneración del arte y en los extravíos y corrupción del gusto, como puede comprobarse en nuestros mismos días y en todas las artes, pero principalmente por lo que atañe á la arquitectura, la escultura y la música.

El *buen gusto* reúne las perfecciones de los dos antes dichos, preponderando especialmente las del segundo. Así considerado, viene á constituirse en autoridad, de la que dimanán reglas para corregir los extravíos de la imaginación y perfeccionar las obras artísticas. Sus preceptos deben ser respetados y cumplidos, porque no son arbitrarios: descansan en los principios del sano juicio dictados por la razón y el sentimiento universal del género humano.

LECCIÓN XVI.

Del genio; etimología y valor genérico de esta palabra; su sentido en las ciencias.—Carácter del genio en el arte.—Facultades del hombre que concurren á la creación de bellezas.—Caracteres de la inspiración y el entusiasmo en las funciones del genio.—Manifestaciones del genio.—El *talento* en el arte.—El ingenio.—Necesidad de dirección para el genio.—La Crítica; su necesidad; su magisterio.—Cualidades del crítico.

La palabra *genio* trae su derivación de *gignere*, y en conformidad con este origen etimológico lleva siempre consigo la idea de engendrar ó producir; significa principalmente la fecundidad característica del hombre para dar á luz obras nuevas, ó crear á su manera, don nobilísimo é inapreciable que ha recibido de Dios la criatura inteligente y que la levanta á inmensa altura sobre todo lo creado. En su acepción más lata denota un gran poder de invención y creación de que se halla dotado un individuo.

Aplicado á las ciencias, el genio es aquella fuerza singular de penetración intelectual con la que el ser racional, elevándose á las más altas esferas del pensamiento, descubre una teoría trascendental ó algún principio fecundo en aplicaciones y consecuencias. Distinguese por una intuición superior en un determinado orden de verdades, á que se siente inclinado el hombre con especial predilección y por vocación natural. Newton, Leibnitz, Pascal, pueden ser calificados justamente de verdaderos genios en la ciencia.

En el lenguaje común se extiende este nombre á toda disposición nativa eminente para cualquier ciencia ó arte, por la que el hombre realiza grandes cosas, que llevan el sello de la originalidad. De Napoleón se dice con fundamento que era el genio de la guerra.

En todos los casos y bajo todas las aplicaciones entiéndese unánimemente que acompaña al genio una fuerza ó poder relevante para ejecutar algo que es inaccesible á las medianías, para alcanzar adonde la generalidad de los hombres no alcanza, y una facilidad suma, no adquirida, sino nativa para hacer óptimamente las cosas de un orden determinado, que á los demás cuestan grande esfuerzo y trabajo.

En el arte el genio es la capacidad más alta para crear bellezas de mérito superior y trascendental; por esta elevación se diferencia del valor ó grado medio á que llega comunmente la facultad creadora en la mayoría de los hombres. Al genio artístico van asociadas constantemente ciertas y determinadas cualidades; por parte de la

sensibilidad una exaltación extraordinaria en el amor a lo bello; y por parte de la inteligencia una intuición clarísima, que le permite contemplar un ideal muy elevado. Milton, Dante, Calderón y Miguel Angel, son sin disputa grandes y verdaderos genios en el arte.

El distintivo primero y más natural del genio en cualquier orden que se le considere es la acción; lo propio del genio es obrar. Por lo que respecta á la belleza, no cabe duda que ejercitando sus facultades sobre ella el hombre, nunca es tan grande y admirable como cuando obra por sí con un acto propio y libre, dando á luz bellezas nuevas que á él realmente deben la existencia, merced á una concepción basada en el vivo y profundo sentimiento de la belleza en general, y en un alto conocimiento de la ideal ó suprasensible. El resultado de estas disposiciones es la obra del genio, la cual lleva un sello individual ó personal, en cuanto que no puede menos de reflejar la fisonomía del hombre como artista. Del mismo origen procede la espontaneidad y originalidad características é inseparables del genio.

La facultad creadora en todos los individuos, ora llegue á la alteza y potencia extraordinaria del genio, ora viva en más bajo nivel y se mantenga simplemente dentro de los límites ordinarios y comunes, recibe el auxilio y concurso de la sensibilidad y la inteligencia. La necesidad de este concurso proviene de la íntima unión que existe entre el cuerpo y el alma, y de la armonía que forman estas dos sustancias en el compuesto humano; por la sensibilidad y la experiencia se graban las imágenes de las bellezas reales; la segunda abarca y comprende las bellezas posibles. El poder creador depende de la perfección de ambas facultades; sintiendo mucho y con frecuencia las bellezas materiales, sus formas se imprimen profundamente en la memoria y en la fantasía; conociendo la verdadera belleza de las cosas, puede el hombre elevarse más en la percepción de un ideal. Así como para mejorar su gusto los individuos y los pueblos, conviene que unos y otros perciban á menudo las suaves emociones de la belleza, y también se recomienda que de su presencia se alejen las obras artísticas deformes, y en cambio se les ofrezcan por todas partes las dotadas de verdadera y legítima belleza, igualmente es favorable en sumo grado esto último al genio y á los artistas; por lo cual se ha dicho que lo bello engendra lo bello. El hombre se halla adornado de un instinto de imitación; con este poderoso estímulo empieza á despertarse su inclinación ó vocación á la producción artística, al verse rodeado de objetos y obras de belleza, en medio de la sociedad que le educa, formando y nutriendo su espíritu con hábitos de cultura.

Los ideales constituyen una serie de perfecciones sucesivamente mayores, cuyo término es la belleza absoluta. Al genio pertenece remontarse en esta escala hasta un punto á donde no es dado llegar á la generalidad de los artistas, aunque dignos de este nombre, pero de medianas ó inferiores facultades.

En las funciones del genio pueden distinguirse dos caracteres, que son la *inspiración* y el *entusiasmo*. La inspiración, fundada en un sentimiento profundo de lo bello, consiste en una viva claridad con que descubre el ideal, inaccesible ó encubierto para otros.

Acerca de los caracteres de la inspiración, de las circunstancias que la acompañan y de los efectos que produce no es posible engañarse. Con rasgos muy parecidos ha sido descrito siempre este fenómeno estético. Los autores de todos tiempos, aun de civilizaciones y creencias diferentes han reconocido en la inspiración del genio una especie de iluminación de lo alto, cierta revelación superior, y como la asistencia de algún nùmen ó poder sagrado, que alienta y enardece la mente del artista. La misma palabra inspiración parece envolver la idea de un soplo divino. Ciceron dice del poeta..... *mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu afflari*. Según Ovidio, *Est Deus in nobis, agitante calescimus illo*.

Viene á reducirse, en sustancia, á la misma inspiración lo que comunmente se denomina *estro*, si bien suele aplicarse de un modo más propio y concreto á la fuerza que imprime movimiento al genio comunicando gran actividad á sus potencias estéticas; es como una chispa del genio, que pone de manifiesto la extraordinaria vivacidad de su fantasía. Para el artista ó poeta agitado por el estro, parece que todo está presente; á esta circunstancia se debió sin duda el que al poeta se le llamase también *vate*, quiere decir, adivino, profeta.

El entusiasmo es la fuerza de exaltación que arrebatá al artista á las más altas regiones de belleza ideal, y el fuego que inflama su corazón enamorado de lo bello.

Esta inspiración y entusiasmo se hacen sensibles en la obra de arte, porque el genio no puede menos de comunicar á la parte externa de su obra las privilegiadas dotes que posee. No cabe fingir estas ni remedarlas; si espontáneamente no se las concede al hombre la naturaleza, en manera alguna logrará suplirlas con el trabajo, el estudio ó el artificio.

Forzosamente ha de haber relaciones entre el gusto y el genio, puesto que el uno y el otro se fundan en felices aptitudes naturales para lo bello; pero el gusto sirve para sentir y juzgar las bellezas, el genio para crearlas, si bien conforme á los principios del buen gusto.

Ambas cualidades por lo regular se encuentran separadamente en los distintos individuos: hay muchos hombres dotados de excelente gusto, pero totalmente destituidos de genio, y no falta algún genio que demuestre mal gusto en sus creaciones, aunque, á la verdad, este caso es mucho más raro.

El genio puede manifestarse en la invención de toda una obra; por ejemplo, la *Iliada*: en los detalles, como la creación del carácter de Dido en la *Eneida* y por último en la expresión, del cual se ofrecen muchos ejemplos notables por la fuerza con que traducen el pensamiento ó el sentimiento en autores de señalado mérito, como Tácito, Pascal, Bossuet y otros.

Existe otra dote entre las que adornan y convienen á los artistas, y es lo que se llama *talento*. El *talento* aquí consiste en cierto dominio de los medios artísticos, y en una habilidad técnica para perfeccionar la ejecución de la obra: sus caracteres generales son la corrección, la elegancia y la gracia y un arte ó destreza especial para hacer resaltar la belleza de las partes, armonizándolas con el conjunto. Rara vez se reúnen en un solo hombre el genio y el talento, al menos en grandes proporciones: lo que se observa en cambio frecuentemente es que el talento aspira á remedar las obras del genio, y estas mismas tentativas ó esfuerzos de imitación patentizan mejor su separación real y la diferencia entre el uno y el otro. Mientras que la fuerza, la grandeza, la originalidad y la novedad son atributos propios del genio, es patrimonio y mérito peculiar del talento el acabamiento de la obra y la ejecución de los detalles. La gloria del genio es dar el ser; la del talento, perfeccionar la forma.

Otra palabra de muy frecuente uso, se relaciona con estas disposiciones de que tratamos, y es la de *ingenio*; significa una facultad nativa que sobresale en discurrir y en inventar con facilidad y prontitud; aplicase al ejercicio del espíritu en las composiciones literarias, y su esfera más propia es la de aquellas que piden especial agudeza de invención, como las dramáticas y las novelescas.

La fuerza creadora ha de ir siempre acompañada de la razón y del buen gusto. Abandonada la imaginación estética á sus propios recursos, y privada del freno del juicio, producirá monstruos y delirios. Para evitarlo, y dirigir convenientemente al artista en sus creaciones, hay una autoridad en materia de arte, la Crítica, que da reglas ciertas para juzgar del mérito de las obras, y para apartarse en su ejecución de los extravíos á que son propensas las facultades humanas. Es un error y una vulgaridad decir que la Crítica se opone al genio y le daña ó rebaja; no corta sus vuelos, lo que hace es dirigirlos, para perfeccionarlos. Las reglas por sí solas

no son garantía segura del acierto, pero libran al artista de incurrir en abusos y exageraciones, le preservan de no pocos defectos y desaciertos, siendo por tanto y con tal objeto necesarias.

Los enemigos sistemáticos de la Crítica arguyen contra la necesidad de esta que los grandes genios de la más remota antigüedad, cuando aún no había podido formarse la Crítica, ni siguieron á otros maestros ni se atemperaron á reglas establecidas en código alguno; pero ha de tenerse en cuenta, en primer lugar, que los genios soberanos, ó de primer orden, son siempre muy raros, y que los inferiores á ellos, que son el mayor número, nunca llegarían á una perfección regular en sus producciones sin preceptos y sin maestros. Además, los mismos genios eminentes en todas las épocas habiendo sido advertidos y aleccionados por doctos críticos, habrían evitado ciertas faltas y corregido algunos deslices que manchan sus obras.

Tampoco es cierto que la Crítica encadene la libertad del genio; la base de la Crítica es el buen gusto, y este es inseparable del verdadero genio; ni los críticos dictan las leyes, sino que las siguen ellos mismos como el gusto las ha dictado. Los preceptistas no imponen reglas arbitrarias, ni crean estas mismas reglas; las *codifican* deduciéndolas de las obras maestras y de la misma naturaleza, de la cual son fieles intérpretes los grandes genios.

El magisterio de la Crítica no puede ser desempeñado por el vulgo, porque es imposible que un pueblo esté todo él compuesto de hombres sabios y de buen gusto. Siguese de aquí que el aplauso popular no es indicio suficiente y completo del mérito de una obra artística. Sobrados ejemplos de esta verdad registra el arte contemporáneo, hoy que los aplausos del pueblo, ó mejor dicho, de una muchedumbre apasionada é insipiente son fácilmente dirigidos por quienes en interés de secta ó de bandería, hacen y deshacen reputaciones de autores y de obras, siquiera estas reputaciones vivan un día y no haya de confirmarlas la posteridad con su fallo más acertado y severo.

Entre los hombres ilustrados y semi-ilustrados muchos se arrojan las funciones y el título de críticos, pero pocos son dignos de este nombre. En lo tocante á las cualidades que han de adornar al crítico, unas son naturales y otras adquiridas; divídense también en físicas, intelectuales y morales. Son cualidades físicas la perfección y el grado exquisito de sensibilidad, una delicada organización de los sentidos que han de examinar las obras bellas. La sensibilidad, en su acepción más elevada, ha de estar en el crítico moderada y templada por la acción de otras facultades que impidan su

exaltación excesiva y peligrosa, y mantengan el debido equilibrio. Lo que en esta parte favorece al genio, perjudica al crítico.

En punto á cualidades intelectuales, requiérese un talento aventajado y perspicaz, penetrante y observador, hábil sobre todo en las funciones del análisis y la abstracción para preparar un juicio acertado, conocimiento especial y el más extenso posible de la teoría y parte técnica del arte, y otros generales de materias relacionadas con la del arte determinado sobre el que la crítica se ejerce.

Las cualidades morales pueden reducirse á la bondad é integridad moral; pues el sincero amor á la belleza y al arte y la recta intención de sus juicios son consecuencias naturales de esa misma bondad en el crítico, quien con tales disposiciones está suficientemente garantizado contra la parcialidad, el apasionamiento, el interés, la venalidad y demás peligros que por parte de la voluntad pudieran extraviar, ofuscar y pervertir su juicio.

Todas las demás cualidades convenientes al crítico habrá de adquirirlas por medio de una educación adecuada, en la cual los puntos principales y más atendibles son el exámen de los objetos del mundo físico y moral, que el arte le presenta, y el estudio y comparación de los buenos modelos.

LECCIÓN XVII.

Lo sublime.—Esencia ó naturaleza de lo sublime.—Diferencias que verdaderamente caracterizan á lo sublime, distinguiéndole de lo bello.—Carácter y valor de la grandeza en la sublimidad.—Condiciones y circunstancias que suelen acompañar á lo sublime, y parecen estar en contradicción con la belleza.—Relación en que el hombre se halla con respecto á lo sublime.—Efectos de lo sublime y explicación de estos efectos.

Hasta aquí en el estudio acerca de lo bello en sus diferentes relaciones y en todas sus aplicaciones y consecuencias no hemos nombrado una palabra que con la belleza íntimamente se relaciona, lo *sublime*, la *sublimidad*; y sin embargo esa palabra constituye, puede decirse, un mundo nuevo y aparte en el orden de los fenómenos estéticos, y corresponde á objetos de la más alta y trascendental importancia en la ciencia caleológica, que merecen por consiguiente un tratado especial y muy detenido.

La primera cuestión con que tropezamos, asunto de agitada controversia entre los autores y tratadistas, es la referente á la esencia ó naturaleza de lo sublime.

Desde luego afirmamos que lo sublime en sí considerado, según su valor metafísico ú ontológico, no es algo opuesto esencialmente á lo bello; por su fondo ó naturaleza se identifica con la belleza; es una fase de la misma belleza, la belleza en una plenitud extraordinaria, ó en un grado superlativo de cantidad y de perfección.

Ha inducido á pensar que de la belleza difiere esencialmente la sublimidad la suma de caractéres y condiciones que la acompañan, las circunstancias y formas con que se presenta, y sobre todo la relación en que se halla el hombre con respecto á ella. Tratemos ahora de señalar las verdaderas diferencias que separan realmente lo sublime de lo bello.

El primer carácter diferencial que resalta en lo sublime y que le distingue de lo bello es la grandeza, tomada esta palabra en su valor más genérico; pero una grandeza tan excesiva y desproporcionada que rompe la armonía de las formas, en que se complace lo bello. La medida ó el límite acompañan siempre á los objetos bellos, y tan es así, que esta cualidad relacionada con el orden y conduciendo á la armonía es una de las fundamentales y más generales de belleza. Hay belleza en el apacible curso de un limpido arroyuelo; hay sublimidad en la inconmensurable llanura del mar; es bello un suave y delicado sonido, es sublime el estampido de un trueno: bello estimamos un acto moral simplemente bueno, como la limosna; sublime es la conducta del hombre que se ofrece en cautiverio para dar la libertad á uno de sus prójimos, porque esta acción toca en aquel sumo grado de grandeza, tan remontado sobre el nivel ordinario de las acciones humanas, que se llama heroísmo; en este ejemplo, á la grandeza comunmente dicha, se asocia la fuerza ó el poder moral. En unos y otros casos, siempre se verifica que mientras que en los fenómenos de belleza los sentidos y la razón miden y abarcan lo contemplado, y perciben el orden, la unidad y la armonía, en los de sublimidad tales instrumentos, medios naturales de que disponemos, son insuficientes, porque los objetos traspasan con mucho la medida y límite de su alcance.

Ofrece también cierta oposición con lo bello una condición que suele acompañar á lo sublime, la irregularidad, el desorden y hasta la oscuridad; esta contradicción aparente se resuelve por el mismo carácter antedicho de la grandeza, que es inherente á todo lo sublime; en efecto, los objetos y escenas de la naturaleza ó del mundo físico, en que semejantes condiciones concurren, en tanto son verdaderamente sublimes, en cuanto se distinguen por cierta grandiosidad imponente, que se destaca muy por cima de la forma

ordinaria de los fenómenos naturales; por ejemplo, una gran masa informe de enormes rocas caprichosamente aglomeradas, una violenta y furiosa alteración de los elementos en un deshecho temporal. El fondo objetivo que en estos casos se nos manifiesta por medios tan diferentes de los propios de la belleza, es siempre de grandeza extraordinaria, de una grandeza incomparablemente superior á la humana y á todo lo finito.

Por eso no puede menos de ser muy diversa la relación en que el hombre se halla con respecto á lo sublime de la que tiene para con lo bello. En primer lugar, los objetos bellos atraen grata y suavemente el ánimo y cautivan nuestro corazón con el esplendor de sus perfecciones contempladas y conocidas, que permiten un goce reposado y tranquilo. Los sublimes nos sobrecogen por su misma grandeza, que forma contraste con nuestra debilidad y pequeñez, y con la limitación de nuestras facultades para abarcarlos y comprenderlos; ya esta primera impresión es penosa, ó por lo menos violenta é incompatible con el reposo del espíritu y con el estado de equilibrio de sus facultades; mézclase luego con un sentimiento profundo de respeto hácia la causa ó el objeto de la sublimidad, y con una elevación de nuestro pensamiento hasta las alturas de lo infinito, donde reconocemos debe morar el sujeto de una perfección absoluta. Lo bello se analiza, se conoce y se ama; lo sublime se siente y se venera: se ama lo bello, como se ama un bien, que es término y reposo para las tendencias del sujeto; se venera lo sublime, porque en él percibimos las huellas de la infinita sabiduría y del poder infinito de Dios.

Las perfecciones que hacen bellas á las cosas, y que son un reflejo de las perfecciones divinas, dicen relación de armonía con nosotros mismos, y su perfección nos deja en un estado de plácido deleite; la revelación directa del infinito en alguno de sus atributos de inmensidad, poder, eternidad, sabiduría, amor, etc., rompe esa armonía con el sujeto, y al conmoverle súbita y profundamente, despierta en él una extraña mezcla de sentimientos, en que la sorpresa, el estupor, el anonadamiento y hasta cierto disgusto cercano al terror se juntan con un gozo austero y religioso y un amor respetuoso y reverente. Hemos dicho que lo bello se conoce y se analiza, y lo sublime se siente; ahora añadimos que lo bello incita á proseguir avanzando en el conocimiento de lo ideal; lo sublime convida á recogerlos dentro del santuario de nuestra conciencia meditando en las infinitas perfecciones del Altísimo, consagrándole nuestra adoración y respeto, como también suele arrebatarnos de santo entusiasmo el alma, inspirándola ardiente deseo de abandonar

la cárcel del cuerpo y volar á la visión y posesión de la Belleza absoluta y del Bien infinito.

Conste pues, que el efecto que en nosotros causa lo sublime, no es aquel deleite suave y tranquilo que excita lo bello, no es el amor é inclinación que suscita la belleza ordinaria, sino sorpresa, respeto, veneración y un gozo serio y grave. A la presencia de lo bello, por ejemplo, un ameno y bien dispuesto jardín, un risueño valle, un tranquilo lago, las puras y variadas tintas con que se colora el horizonte, nuestro espíritu tiende á reposar y recrearse dulcemente en el objeto; lo sublime, por el contrario, como la erupción de un volcán, una noche oscurísima y tempestuosa, un huracán desencadenado, el mar, el desierto, nos saca fuera de nosotros mismos y nos eleva á la admiración inmediata del Supremo Hacedor en su grandeza infinita. Y no solamente nos representa lo sublime al Ser infinito, sino que en ocasiones también puede decirse que nos le aproxima. El espectáculo de una furiosa tempestad, cuando el vivísimo fulgor de los relámpagos se sucede sin interrupción, cuando el rayo destructor cruza los espacios, y espantosos truenos ensordecen nuestros oídos, nos muestra el poder de Dios tan sensiblemente, que parece como que tenemos delante á Aquel Ser de fuerza incomparable manifestándose de un modo claro y palpable al universo, obra de sus manos.

Lo sublime nos hierde de un modo rápido é inesperado; obra sobre nuestra alma viva y fuertemente, imponiéndonos con su grandeza y moviéndonos á una admiración profunda que nos deja absortos y como anonadados. A veces produce algun pavor ó terror religioso; pero aun esto proporciona cierto gozo de carácter austero, que se aviene con las tendencias de nuestro espíritu y con una situación especial en que suele encontrarse.

Pruébase bien por la naturaleza y efectos de lo sublime la verdadera nobleza del hombre; su alma está dispuesta para aspirar á lo infinito, porque conoce y siente la alteza de su origen y la grandeza de su destino inmortal; por eso todo lo grande, aunque sea terrible y pavoroso, la atrae con irresistible fuerza, la interesa poderosamente y hondamente la conmueve. La razón humana no se satisface con los conocimientos científicos y apetece lo desconocido, tras de lo cual se lanza con ardor incansable, sin alcanzarlo nunca, pero esperando poseerlo, y apareciéndosela velado por el misterio, rodeado de oscuridad y de nieblas, bajo cuya forma, de indecible encanto para ella, se la hace sumamente amable. Por otra parte, somos criaturas finitas, y vivimos rodeados de seres y objetos finitos; limitadas son también las facultades y los medios de que estamos dotados: entre

nuestras mismas facultades hay una desigualdad y desequilibrio que se explica por la misma diversidad de naturaleza de las dos sustancias que integran nuestro sér, el cuerpo y el alma. Con semejantes condiciones, cuando aparece á nuestra vista algun vestigio de lo infinito, nos sorprende en extremo, nos recuerda nuestra inferioridad, nos alza de nuestro abatimiento y nos lleva á contemplar la majestad de aquel Sér, que preside y rige todo lo creado, y que es el centro y término final de nuestras aspiraciones.

De los principios expuestos se desprende que no todo lo bello es sublime, pero todo lo sublime es bello, porque la sublimidad es realmente la misma belleza elevada á su más alta potencia ó á una plenitud que trasciende más allá de lo infinito.

LECCION XVIII.

Errores acerca de lo sublime.—Kant.—El racionalismo panteista.—Leveque.—Verdadera naturaleza de lo sublime.—Elementos integrantes de la objetividad sublime.—Operación de la fantasía en este fenómeno estético.—Verdadero concepto de la sublimidad: su definición.—Sublimidad absoluta y relativa.

En graves errores han incurrido algunos autores afiliados á diversas escuelas filosóficas al tratar de lo sublime.

Kant, preocupado con su sistema de explicarlo todo por las formas subjetivas de la conciencia, fué el primero que en la filosofía moderna abrió la puerta á un falso idealismo, y prescindiendo por completo de la realidad y de la experiencia sensible, enseñó que lo sublime es puramente subjetivo, y le dió por única fuente las ideas de la razón, y en especial la idea de lo infinito. Segun este filósofo, no es sublime el mar agitado por la borrasca, y si lo son las ideas que en nosotros despierta: pero fácil es advertir que esas ideas se despiertan en nosotros sólo y precisamente por las cualidades y circunstancias que á ese objeto acompañan y que no se hallan en otros, los cuales ó nos dejan indiferentes, ó nos sugieren otra clase de ideas y sentimientos. El pensar en lo infinito no basta para experimentar el sentimiento ó la conmoción de lo sublime; ese pensamiento, tan propio del sábio, suele ir en él acompañado de frialdad de ánimo, situación la más opuesta á los efectos naturales de lo sublime.

Algunos autores racionalistas han intentado explicar el concepto de lo sublime por una contradicción entre el fondo y la forma de los objetos. Si por *contradicción* se entiende la falta de armonía

y desproporción entre la esencia del objeto y la forma con que aparece, diremos que no basta este solo carácter para distinguir siempre y genéricamente á todos los objetos sublimes. Aceptaríamos la fórmula propuesta, si por ella se significara la limitación en que el hombre por su naturaleza y facultades se reconoce ante el infinito para medirle; pero no es este el sentido que se le ha dado.

El racionalismo en sus evoluciones ha propendido al panteísmo; confundiendo la noción universal de ente con la de Ente infinito, y no viendo en Dios un sér personal de naturaleza propia é incommunicable á las criaturas, ha trasladado lo infinito de Dios á la naturaleza, ha divinizado al universo, y al hablar de *fondo* y de *fondo infinito*, con ocasión de lo sublime, se refiere á los objetos mismos del mundo físico, á los cuales otorga el atributo de infinito, que solo á Dios compete.

No han faltado quienes han llegado á decir que la sublimidad no existe en Dios; que si Dios aparece sublime al hombre, es por la dificultad de comprenderle; doctrina evidentemente falsa, porque si valiese el principio en que se apoya, todos los objetos de difícil comprensión para el hombre tendrían caracteres, ó por lo menos rastros de sublimidad. Por lo tocante á la sublimidad de Dios, no solo existe, sino que es la sublimidad absoluta, la raíz de toda sublimidad, el modelo, al par que el sujeto primario, absoluto y necesario de todo cuanto llamamos sublime; esa singular sublimidad es del todo independiente de nuestro conocimiento, y proviene de la misma soberana grandeza y excelsitud de las perfecciones divinas, todas en su plenitud y en acto purísimo.

Para Leveque, lo sublime está en relación directa con la ignorancia del hombre; el cual, á medida que va sondeando con su inteligencia los misterios de la creación y arrancando sus secretos á la naturaleza, ve que va desapareciendo lo sublime, y convirtiéndose en simplemente bello. Afirma dicho autor que lo sublime solamente lo es tal con relación á nosotros, á nuestras facultades de comprender, afirmación destituida de fundamento; su consecuencia lógica sería que para las personas rudas ó de corto entendimiento no habría objetos sublimes, lo cual está desmentido por la experiencia. Las gentes vulgares y sencillas, de escasa ó no cultivada inteligencia, se impresionan con algunos objetos ó escenas sublimes del mundo físico, sienten verdaderamente lo sublime, si bien en su sentimiento suele mezclarse el terror preponderando sobre la admiración inteligente y sobre la elevación de los afectos. Es cierto que acontece con esto como con lo bello, que el sentimiento y la percepción, los goces y el conocimiento están en proporción

con el talento y con el cultivo de las facultades humanas, y también con el estado de la parte afectiva y moral; pero de todas suertes consta el hecho de que aun los referidos sujetos menos capaces para sentir y gustar lo bello, sienten á su modo lo sublime en algunas de sus manifestaciones. Leveque se esfuerza en reducir lo sublime á lo bello; pero los ejemplos que excogita, el del mar convertido en lago, y el de la encina trocada en álamo esbelto, todo por la sola fuerza de la imaginación envuelven un cambio completo, una mutación radical de la manera de ser de tales cosas, las cuales no dependen del modo como nosotros queramos fantasearlas ó concebirlas, sino de la realidad externa con que se ofrecen á nuestros sentidos, y según la cual en unos casos son bellas y en otras sublimes; por consiguiente, los referidos ejemplos nada prueban, antes confirman que lo sublime no es una mera relación con el conocer, sino una verdadera objetividad con caracteres reales y positivos, bien fijos y determinados para todos.

No han podido apreciar íntegra y exactamente la naturaleza de lo sublime los que no han atendido á lo que implica de subjetivo y de objetivo, de idealidad y de realidad el fenómeno en cuestión. Por parte de los hechos y de los sentimientos que de tales hechos se engendran, se cifra siempre en una impresión profunda y en una elevación del alma del sujeto; por parte del objeto, en una perfección altísima, más allá de la cual nada existe ni puede pensarse más que el Sér absoluto.

Los elementos integrantes de lo sublime son los mismos de la belleza genérica, solo que elevados al grado máximo, ó al último término de su plenitud. En lo bello se concibe y se encuentra gradación; lo sublime es una expresión que compendia en una manifestación sola las cualidades perfectísimas de los atributos divinos; por lo tanto no cabe remontarse más en la perfección estética.

Uno de los elementos esenciales y sustanciales de la belleza es la verdad, pero la verdad considerada en sus límites racionales y proporcionada á la flaqueza y debilidad del sujeto humano; en lo sublime, la verdad pasa á ser la verdad universal, inmutable y eterna, que se individualiza en Dios, la verdad en su origen, que no tiene principio ni fin, esto es, lo *infinito*. Son también elementos primarios de lo bello lo vario y el orden; lo vario abrazado y presido por el orden, ó sea, la variedad ordenada; pero el orden que contemplamos en lo bello es individual, contingente y relativo; su último término de perfección es una complexión de todas las perfecciones posibles individualizadas en un Sér simplicísimo y poderosísimo, en quien se asocian en perfectísima unidad lo ideal, lo

real y lo moral, siendo por esto el principio suficiente de vida, de acción y de conservación de todos los órdenes relativos y secundarios, ó sea, lo *absoluto*, causa primaria y necesaria de todo cuanto en el universo físico es y se llama orden. Asimismo, el último término de lo vario es lo *inmenso*, aquello de lo cual se excluye todo limite, tanto del espacio como de cualquier género: lo inmenso, pues, perfeccionado con la mayor universalidad y grandeza y con la mayor novedad y elevación, es también elemento esencial de los que integran la objetividad sublime.

La fantasía también elevada y perfeccionada, es la que verifica el tránsito de lo ideal á lo real por medio de una operación que la es propia y especial en este ciclo de lo sublime; toma de lo inteligible las formas y las ideas más perfectas, y uniéndolas á la realidad, crea el *símbolo*: los símbolos creados y desarrollados por la fantasía son expresiones ideales de los elementos antes mencionados. Toda objetividad sensible puede reducirse á tres modos ó manifestaciones fundamentales: la fuerza, la vida y la luz. La fuerza en su máxima plenitud es símbolo de lo absoluto; la vida en igual condición, lo es del infinito; la luz lo es de la inmensidad. Todo lo que en el mundo físico ó la naturaleza visible anuncia y revela lo invisible de las causas, lo que acercándose á la perfección universal, tiene relación con lo absoluto, con lo infinito y con lo inmenso, es una expresión simbólica propia de lo sublime sensible.

La desproporción característica de lo sublime, que no contradicción, palabra impropia y osasionada á error, proviene de la limitación del sujeto contemplante y de su inferioridad con respecto á los tres conceptos mencionados y sus símbolos: mas aunque el hombre, á causa de esta su limitación no llegue a comprender tales conceptos, tiende á ellos con ardor irresistible. La desproporción es relativa á sus potencias actuales, pero no á su potencialidad perfecta y ulterior á la separación del cuerpo. Así se explica que el sentimiento de lo sublime sea complejo, mixto de agradable y desagradable, asociándose en nosotros al experimentarlo el amor y el temor, el anhelo y el disgusto, el abatimiento y el entusiasmo.

En conformidad con los principios expuestos, podríamos definir la sublimidad en su concepto genérico diciendo que es «una plenitud extraordinaria de belleza que nos representa y revela directamente alguno de los atributos del Sér infinito, causando en nuestro espíritu una profunda sorpresa y un gozo grave y austero, mezclado de admiración y de respeto.»

Dios no puede menos de ser sublime, como que es la fuente misma y origen de toda sublimidad: el negarlo implica contradicción

en los términos y desconocimiento de la base y razón de ser de la sublimidad. Así, la sublimidad propia de Dios es absoluta; toda otra sublimidad es relativa; la inherente á la naturaleza corpórea lo es evidentemente, porque á los objetos de esta naturaleza corpórea los consideramos y son en verdad efectos de una causa suprema, y solamente los juzgamos sublimes con relación al Sér infinito, de quien dependen, causa primera, absoluta, y absolutamente necesaria de todas las perfecciones que acompañan á las criaturas del universo.

LECCIÓN XIX.

División del sublime en *matemático* y *dinámico*: explicación y determinación de estos dos conceptos.—Sublime *físico, intelectual y moral*.—Fuentes del sublime físico.—Superioridad del sublime moral: sus fuentes.—Carácter que han de tener las acciones humanas para ser sublimes.—Sublimidad aparente en lo que se ha llamado sublime de mala voluntad. —Refutación del error contenido en esta doctrina.

Varias divisiones se han hecho del sublime. Ha tenido aceptación la de Kant, que le dividió en *matemático* y *dinámico*: hace consistir el primero en una magnitud ó cantidad ilimitada, lo que corresponde al sublime de la extensión en general; y el segundo en un poder ó fuerza de extraordinaria superioridad sobre nosotros, sublime que se distingue especialmente por la contradicción y la lucha. La primera clase abarca la sublimidad de espacio y de tiempo. En efecto, la desproporción entre el sujeto y el objeto, asociada con la idea genérica de lo sublime puede hallarse en relación con las ideas de espacio ó remoción de límites, y de tiempo, ó duración sucesiva de las cosas materiales existentes. El sublime matemático resulta de *números*, puesto que á la objetividad material del sublime la consideramos como una suma de *números*, y los números se dan en el tiempo y en el espacio; es un sublime quiescente, ó de reposo, porque supone un orden no ya actuado, sino en potencia, y es una modalidad que se concibe idealmente; predomina en él la idealidad sobre la realidad y la sensibilidad.

El sublime dinámico se funda no en una mera modalidad racional, sino en el poder, propiedad real y concreta; pero no toda potencia ó fuerza natural es capaz de producir lo sublime: no se hallan en este caso, aunque sean admirables y activas, las fuerzas naturales que rigen y mantienen los cuerpos bajo leyes uniformes y constantes, como la de atracción, cohesión y afinidad de moléculas;

requiérese que en su operación y manifestación coincidan los caracteres generales inherentes á toda objetividad sublime de lo grandemente nuevo, extraordinario, imprevisto y superior al orden comun de las cosas; en tales condiciones el poder se enlaza á nuestros ojos con la idealidad de lo infinito, de lo absoluto y de lo inmenso, ó de sus símbolos reales, y causa en nuestro espíritu los efectos propios del sentimiento de lo sublime.

Este mismo sublime *dinámico* puede subdividirse en *psíquico* y *físico*, segun que la potencia considerada ó como principio de operación, ó como acto ó término de ella, se manifieste ya en la esfera ideal y espiritual, ya en el mundo de la realidad natural y externa.

Aunque bajo esta sola denominación cabe abarcar todos los varios géneros de sublimidad, más clara y perceptible parece una división de lo sublime correlativa á la de lo bello, puesto que en la esencia no difieren uno y otro concepto; así distinguimos lo sublime en *físico*, *intelectual* y *moral*; á la primera clase pertenecen todos los objetos sublimes de la naturaleza corpórea, como la erupción de un volcan, el mar agitado por la tempestad, un gran terremoto; á la segunda, las grandes creaciones del genio en las ciencias, ó las superiores intuiciones en el descubrimiento de la verdad, y la tercera comprende el mundo de los espíritus, ó sublime psíquico, como tambien el orden moral ó de los actos humanos.

Dividido tambien, como otros quieren, el sublime en *físico* y *psicológico*, dentro de este segundo miembro se encerrarían el intelectual y el moral.

Las fuentes del sublime físico son una extensión ó amplitud vastísima, como por ejemplo, el Océano, el gran Desierto; la fuerza en grado altísimo, como el estallido del trueno y del rayo; la distancia, como los cálculos astronómicos irreductibles á cifras sobre la lejanía de los cuerpos celestes; la oscuridad, como el horror de una tenebrosa noche; el aparente desorden, verbigracia, un cúmulo de gigantescas é informes rocas.

La sublimidad intelectual, y principalmente la moral, son muy superiores á la física: los objetos que la poseen reclaman directamente y por sí mismos nuestra profunda y respetuosa admiración, mientras que los de la naturaleza corpórea la conducen como medios y la dirigen al Hacedor Supremo. Nada más sublime que la consideración de los atributos de Dios y de sus obras, segun la revelación nos lo enseña, de aquel Sér que *habita en una luz inaccesible*, que se llama *el que es; ego sum qui sum; que toca á los montes y humean* y *sostiene con tres dedos la inmensa mole del universo*, y que *sacó de la nada la luz y todas las cosas con un solo fiat*.

En la sublimidad moral, propiamente dicha, ó de los actos humanos, brilla la libertad humana, poder singular y de incomparable energía, que hace al sér racional soberano y extraordinariamente grande, grandeza que se acredita aún más con la contradicción, el sufrimiento y la lucha.

Las fuentes del sublime moral son, la fuerza de ánimo extraordinaria, la magnanimidad de sentimientos y la virtud heroica.

En las acciones humanas puede haber simplemente belleza, lo cual se verifica cuando se ajustan á la ley divina, sin exigir de parte del hombre grandes esfuerzos; pero otras veces revelan una gran fuerza de voluntad, que se patentiza por medio de la lucha con las inclinaciones de la naturaleza y con todo género de enemigos, de contradicciones y de obstáculos, dando lugar á la abnegación y al sacrificio. El triunfo obtenido sobre nuestras pasiones y apetitos groseros, el sufrimiento y la resistencia en medio de grandes trabajos ó dolores, la constancia y firme entereza en las grandes pruebas y en las persecuciones violentas; el arrostrar los mayores peligros, el escudarse por amor de Dios en hacer más de lo que su ley exige; en una palabra, la santidad, el martirio y el heroísmo, son ejemplos de sublimidad moral. El heroísmo se manifiesta en el orden religioso y también en el político; este último es, en efecto, el que forma los grandes hombres, á quienes la patria celebra y exalta, perpetuando su memoria, por haberla servido y engrandecido con su abnegación, sacrificio ó altas virtudes.

Esta es la sublimidad verdadera. Hay otra aparente y falsa que sorprende y seduce á primera vista, sobre todo á los espíritus ligeros ó desprevenidos, que puede engañar á la imaginación con cierta manera de brillante espejismo, pero que el juicio y la sana crítica rechazan. Es la que algunos autores, como Schiller y Vischer, han querido autorizar con el nombre de *sublime de mala voluntad*, ó lo que es lo mismo, sublime del mal. Dicen estos y otros estéticos modernos que cifrándose todo lo sublime en lo grande, debe serlo igualmente la grandeza del mal; añaden por vía de comprobación de su aserto, que en algunos determinados crímenes, el suicidio, por ejemplo, se manifiesta la grandeza de la fuerza moral, y que en la rebelión contra Dios, se admira el poder del hombre, que puede volverse contra su Criador.

Esta teoría, que ejerce una considerable é inmediata influencia en el arte, es falsa y perversa; falsa, porque se opone á los verdaderos principios fundamentales de la ciencia de lo bello; y perversa, porque lo que pretende, y desgraciadamente consigue, es hacer digno, interesante y amable el vicio y enaltecer el crimen,

coronando con brillante aureola y tributando inmerecida admiración al criminal. Los principios generales de Estética enseñan que solamente lo bueno es amable, y por lo tanto bello; luego lo malo, desordenado y defectuoso nunca podrá ser verdaderamente bello; de consiguiente, si lo moralmente malo no puede ser bello, tampoco será sublime con sublimidad verdadera y legítima. El efecto de lo sublime verdadero y propiamente dicho, es por naturaleza, y no puede menos de ser siempre hacer admirable y respetable al objeto; pero el crimen no puede ser justamente admirado ni respetado por quien posea un entendimiento recto y un corazón sano; el mal no es objeto de veneración ni de admiración respetuosa, sino de aversión y de horror, y así será considerado en todos tiempos, mientras no sufra un profundo trastorno el sentido moral de los hombres.

Es cierto, sin embargo, que por la corrupción y perversión de una sociedad, se puede llegar a una subversión, más ó menos general de las ideas y sentimientos, y de tal corrupción y perversión suele ser responsable la literatura. Muchos ignoran, ó aparentan ignorar, en qué consiste la verdadera elevación moral. La grandeza del hombre como ser libre, no consiste ni puede en manera alguna consistir en abusar de su albedrío rebelándose contra Dios, porque en esto precisamente se halla su flaqueza y limitación, por la cual se degrada, como se degradan real y positivamente todos los grandes criminales, sino en ascender por el buen uso y recto ejercicio de dicha facultad hácia la perfección, conformando los actos de su vida con la soberana voluntad de la sabiduría infinita. En cuanto al ejemplo del suicidio, lo que verdaderamente se demuestra por este acto es la cobardía ó flojedad del hombre, su miserable egoísmo y su debilidad para luchar con las pasiones ó soportar el rigor de los infortunios y adversidades. El suicidio es por lo general signo de rebajamiento moral, tanto en los individuos que lo cometen, como en los pueblos, sociedades y épocas en que á menudo se repite.

LECCIÓN XX.

Lo sublime en el arte literario: su distinción del sublime intelectual.— Especiales ventajas del sublime literario.—Partes que abraza este género de sublimidad: su extensión: ejemplos.—Condiciones del sublime literario: sus cualidades de expresión.—Sublime de las pasiones.—La rima en la expresión de lo sublime en poesía.—Fuentes del sublime literario.—Defectos que se oponen á la expresión del sublime.

Lo sublime en sus tres órdenes de físico, intelectual y moral, puede llamarse en cierto modo sublime objetivo. Hay además lo sublime expresado por el arte, sublime *literario*, que consiste en la sublimidad del pensamiento, manifestada por el lenguaje en su forma más conveniente: este es subjetivo, en cuanto que el hombre lo produce, sacándole de su propio fondo, si bien excitado por los objetos, ó con ocasión de la sublimidad de cualquier orden que trate de producir el pensamiento. Se distingue del sublime intelectual, porque este interesa á la razón sola, mientras que lo sublime en el arte habla á toda el alma, afectando juntamente á la imaginación, al corazón y á la sensibilidad: el intelectual se limita al campo de las ciencias; en el literario entran los afectos y la parte moral del hombre. Además, como el pensamiento puede recorrer todos los órdenes de belleza y abarcar tanto el mundo de los cuerpos como el de los espíritus, este sublime ofrece la singular ventaja de interpretar la sublimidad física y la sublimidad moral. Todas las manifestaciones de sublime físico son renovadas y expresadas por el arte de la palabra: estriba su mérito en trasladarlas fielmente al escrito, haciendo que la sublimidad natural se revele en la grandiosidad de la expresión y que obre en nuestro ánimo una impresión profunda, como si realmente asistiésemos á la contemplación del objeto ó de la escena sublime. Es un notable y muy conocido ejemplo la tempestad descrita por Virgilio en la *Eneida*.

Lo sublime moral recibe una grandeza particular y adquiere mayor elevación é interés por medio de las imágenes y el lenguaje, que lo sensibilizan, grabándolo hondamente en nuestro espíritu. La constancia del varón justo es de por sí un objeto moralmente sublime, pero esta sublimidad toma singular realce, vida y energía y una novedad grandiosa cuando se presenta en esta forma:

Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae.

Lo sublime artístico se corresponde adecuadamente con el genio y sus grandes creaciones, las cuales llevan el sello de la

sublimidad, por lo mismo y en cuanto que se distinguen por una originalidad, elevación y grandeza nada comunes dentro de la esfera de perfecciones convenientes á una determinada bella arte.

Lo sublime literario puede encontrarse en el pensamiento, en el plan, en el conjunto y en las partes ó pormenores de la composición. Hay sublimidad en el pensamiento, cuando el asunto generador de la obra es verdaderamente sublime: tal sucede en las grandes epopeyas clásicas; y ciertamente que la sublimidad vive como en su esfera propia en el poema épico, porque es la obra poética de mayor elevación y aliento. Puede haberla también en el plan, que es el diseño y ejemplar que el autor tiene á la vista para ajustar á él su obra: en su concepción se prueba la superioridad y originalidad del genio. Habrá sublimidad en el conjunto, cuando ninguna parte choque ó contraste por lo defectuosa con la belleza general, y la composición resulte desde luego un todo magnífico y sorprendente. La sublimidad en las partes ó pormenores de la obra es la más generalizada, y no es verdaderamente una propiedad exclusiva del genio: consiste, por lo regular, en pensamientos aislados, pinceladas y frases atrevidas ó rasgos enérgicos, que se encuentran á veces aun en las obras de mediano valor y mérito.

Lo sublime en una obra literaria no ocupa la misma extensión que lo bello, por la gran elevación que requiere lo sublime, si ha de serlo legítimamente tal, y también á causa de que el hombre no puede ser fuertemente impresionado á cada paso. La sublimidad del pensamiento se halla intercalada alternando con la simple belleza en las composiciones literarias.

Ninguna literatura puede competir con la hebraica en sublimidad, por lo mismo que es inspirada. Las Sagradas Escrituras, especialmente los Salmos y los Profetas, abundan en pasajes sublimes.

«Vendrá Dios, y llevará delante de sí como en triunfo la muerte. Paróse y midió la tierra. Echó una mirada y acabó con las naciones, y quedaron reducidos á polvo los altísimos montes. Encorváronse los collados del mundo al pasar el Eterno»..... y lo demás de la profecía de Habacuc.

«*Conmota est et contremuit terra, fundamenta montium conturbata sunt, quoniam iratus est eis.*

Ascendit fumus in ira ejus, et ignis á facie ejus exarsit; carboni succensi sunt ab eo.

Inclinavit cælos et descendit, et caligo sub pedibus ejus.

Et ascendit super cherubim et volavit; volavit super pennas ventorum».....

y lo restante del salmo XVII.

El objeto reproducido por el pensamiento debe ser realmente sublime y además ser presentado por aquel lado ó aspecto que cause una impresión más viva, conmovedora y profunda en nuestra alma.

Las cualidades de expresión del sublime son la sencillez, la concisión y la energía: deben evitarse los rodeos, las ampliaciones y la aglomeración de palabras, porque todo esto ocupa y detiene la atención del entendimiento, le obliga á pensar y discurrir, é impide los súbitos efectos de sorpresa y admiración que han de acompañar al sublime: si faltara á la expresión vigor ó energía, no participaríamos del fuego y entusiasmo que lo sublime por su naturaleza reclama.

La necesidad de estas cualidades es aún mayor y se pone más de manifiesto, tratándose del sublime de las pasiones y de los afectos, que tanta cabida tiene en la poesía y en la oratoria. En aquellos casos en que el alma se ve sobrecogida repentinamente de asombro, de cólera, de arrepentimiento, desesperación, ó algún otro violento afecto, la suma concisión y sencillez son los medios de expresión más propios y recomendables: por ejemplo, la respuesta del viejo Horacio: «Qu'il mourût».

La rima es poco favorable á la expresión del sublime, porque sujeta al pensamiento y le encaja, por decirlo así, dentro de una forma regular, mientras que la libertad y la irregularidad son las condiciones de forma que por naturaleza se acomodan á la índole del sublime. Sin embargo, aun esta misma dificultad es vencida á veces por los grandes poetas en algunas de sus obras, porque un genio superior se abre paso á través de todos los obstáculos. Conviene de todos modos á la poesía sublime variedad de inflexiones métricas. En la oda y hasta en el poema se emplea con frecuencia el verso suelto.

Las verdaderas fuentes del sublime están en la naturaleza y en la inspiración propia. Es inútil buscarlas en otra parte, y lo que únicamente se requiere para sobresalir verdaderamente y acertar en esta materia es que la imaginación se sienta vivamente excitada, que el objeto haga notable impresión en el escritor, y que lo presente con fuego y energía.

Los defectos opuestos á la expresión del sublime son la frialdad y la hinchazón; el primero procede, ó de que el autor no está verdaderamente inspirado, ó de que el asunto no es en realidad sublime: la hinchazón suele provenir de exteriores alardes de sublimidad, tales como la pompa y hueca magnificencia de palabras y frases, con los que vanamente se pretende disimular la pobreza, la

inferioridad ó el vacío del fondo. También depende del mal gusto, cuando se junta con una exagerada ambición poética. Ofrecen ejemplos de defectos en cuanto á la expresión de la sublimidad por hinchazón, Lucano en la literatura latina y Valbuena en la española.

Apenas hay necesidad de advertir que contravienen asimismo á la expresión del sublime la afectación, el estudio y el amaneramiento tanto en la elección como en la combinación de las palabras, puesto que todo ello se opone á la naturalidad, que ha de ser compañera inseparable de lo sublime en lá forma.

LECCIÓN XXI.

Parte preceptiva ó Teoría literaria: su objeto.—La palabra.—El lenguaje.—Origen del lenguaje: significado de la cuestión encerrada bajo estas palabras.—Escuelas que han terciado en este importante debate.—Escuela materialista: opiniones que ha adoptado: impugnación de sus hipótesis.—Escuela racionalista: refutación de algunas teorías de esta escuela.—Los darwinistas: su sistema aplicado al mismo problema.—Doctrina católica acerca del origen del lenguaje.—Escuela tradicionalista.

En el estudio metódico de la literatura, después de la parte filosófica concerniente á los principios de la belleza general y artística, pertenece oportuno lugar á otra parte denominada Preceptiva, Teoría literaria ó Teoría de los géneros literarios: ésta comprende las leyes propias de todas las composiciones literarias, y las reglas que han de observar los autores para que la ejecución resulte más bella, artística y perfecta.

En esta parte de lo primero que procede examinar es la palabra, instrumento de que se sirve para sus creaciones el arte literario.

La *palabra* es el sonido articulado por el hombre para la expresión de sus ideas y sentimientos. El *lenguaje*, con igual objeto, puede recibir una acepción más lata, y definirse toda colección ó sistema de signos. El lenguaje en general se divide en hablado, escrito y de acción: de ordinario, siempre que hablamos de lenguaje, solemos referirnos al lenguaje hablado, ó de palabra, y así acontece en las cuestiones que abordamos ahora.

Es la más grave de todas la relativa al origen del lenguaje y lo que ante todo importa, es plantearla recta y claramente, evitando los términos equívocos, que se prestan á diversas interpretaciones. El objetivo del problema puede ser doble; lo que se pretende averiguar es, ó bien el origen del lenguaje como facultad de hablar, ó bien como el ejercicio de esta facultad en su comienzo histórico.

Cuanto á lo primero, parece que no cabe discusión ni divergencia de opiniones, desde el momento que se admita la íntima y natural relación que la palabra como aptitud [de hablar tiene con el pensamiento; pues todos habrán de convenir en que siendo la naturaleza del hombre de ser racional, la palabra es una consecuencia de la racionalidad, ó es connatural al hombre como tal hombre. La verdadera dificultad está en el segundo aspecto del problema, que no puede recibir en definitiva más que dos soluciones, ó suponer al lenguaje invención humana, ó atribuirle un origen divino.

Juzgan invención del hombre el ejercicio del lenguaje las escuelas materialista y racionalista; niégalo, por el contrario, y le asigna un origen sobrenatural y divino la escuela católica.

Ya los filósofos del paganismo griego y romano, ignorando el verdadero origen del linaje humano, como que carecían de las luces de la Revelación sobre tan importante punto, y no pudiendo darse explicación satisfactoria de la multitud y diversidad de las lenguas, creyeron que cada pueblo se había formado su lengua propia, impelidos á ello siempre los hombres por la necesidad y guiados por el instinto.

Los materialistas modernos, entre ellos Hobbes, Condillac, Condorcet, Turgot y Volney, han apelado á varias hipótesis destituidas de toda prueba y fundamento, como la de asegurar que el lenguaje, efecto de una necesidad que estimula al hombre á hablar, ha sido el resultado de un trabajo lento de muchos años: ó la de suponer que los hombres vivieron por algún tiempo mudos, valiéndose primeramente para comunicarse y entenderse de los gestos y de la expresión del rostro, y después de gritos inarticulados, hasta que más tarde se convinieron en inventar signos artificiales.

Contra estas afirmaciones tan gratuitas como absurdas claman el testimonio de la razón y el de la historia; esta última precisamente ha de ser guía principalísima en la cuestión debatida. El hombre ha sido siempre racional y siempre sociable. Se sabe que la barbárie ó el salvajismo no han sido el estado natural y primitivo del hombre; pero aun dado que alguna vez se hubiese hallado en el estado de barbárie, en manera alguna habría sido capaz de salir de él por sí solo y sin la ayuda del lenguaje, que es el vínculo necesario de la sociabilidad, el instrumento indispensable del perfeccionamiento intelectual y de la cultura humana. No se concibe de qué arbitrios se habría podido servir el hombre para crear una lengua de un modo convencional, careciendo de palabras significativas y disponiendo de los solos gestos del semblante: estos medios son insuficientes para expresar las facultades y los actos del

espíritu, las relaciones todas de las ideas, hasta las más delicadas y sutiles, las abstracciones, generalizaciones y clasificaciones, y las modificaciones del verbo en sus tres tiempos. Pero además consta por otra parte y es indubitable que allí donde se encuentra al hombre, allí se descubre también el lenguaje, y un lenguaje que aunque no abunde en términos ó palabras, es en su estructura perfecto y en las partes necesarias, completo. No hay noticia de edad alguna en la que el hombre, sin haber hablado antes, inventase el lenguaje. En los tiempos más lejanos y oscuros á que podemos remontarnos, siempre hallamos al hombre hablando. Si tan prodigiosa invención alguna vez real y efectivamente se hubiese verificado, sería incomprensible y moralmente imposible que de ella y de sus inventores no hubiese quedado la menor memoria.

Contra la hipótesis materialista han protestado muchos ilustres sabios en nombre de la verdadera ciencia. Véase cómo se expresa Guillermo Humboldt: «El lenguaje, según mi pleno convencimiento, debe considerarse como puesto inmediatamente en el hombre, y que no puede explicarse como obra de su ingenio en su simple conocimiento. De nada vale suponer centenares de años para la invención del lenguaje, el cual de ningún modo habría podido ser inventado, si su tipo no preexistiese en la mente humana. Para que el hombre pueda verdaderamente entender una sola palabra como sonido articulado, expresión de una idea, el lenguaje debe hallarse enteramente en él. Nada aislado hay en el lenguaje, cada uno de sus miembros se revela como parte de un todo. Y aunque el desarrollo del lenguaje parece natural, su invención no podía hacerse más que de un solo golpe».

Remusat, Klaproth y otros distinguidos etnógrafos, al paso que han combatido todas las aberraciones del materialismo, han emitido su criterio científico conforme con el hecho manifestado por la Escritura de haber dado Dios al hombre el lenguaje. El sabio filólogo Delitzsch dice acerca de esta cuestión. «Uti igitur ipse (Deus) ab omni æternitate *Logon* generat, suæ naturæ perfectissimum, sic etiam animæ humanæ non solum facultatem dedit cogitandi, sed etiam cogitationem exerendi, h. e. sermonem.»

El racionalismo, por boca de sus maestros de mayor saber y erudición, no ha hecho otra cosa que inventar hipótesis más ó menos ingeniosas, encaminadas todas á demostrar que el hombre *pudo* haber inventado el lenguaje, sin reparar que, aparte de la inanidad de estas hipótesis, el nudo de la cuestión no está en probar que el hombre *pudiese*, sino que real é históricamente, en acto ó de hecho inventase el lenguaje.

Renan se declara por el origen espontáneo del lenguaje, y equiparando el acto de hablar con los actos de ver y oír, dice que el hombre habla naturalmente, como naturalmente piensa, y que el pensamiento y el lenguaje son contemporáneos; pero, prescindiendo de que este escritor pasa por alto, como esquivándola mañosamente la cuestión principal, que es la del hecho histórico, no es posible admitir el supuesto de la espontánea creación del lenguaje, y menos basándole en la confusión de actos de tan diversa naturaleza; porque el ver y el oír son de simple percepción, mientras que la palabra es un acto complejo, que requiere indispensablemente el trabajo y cuidado de buscar y elegir signos, de por sí indiferentes y arbitrarios, para expresar el pensamiento. Añade Renan que la ley del lenguaje primitivo fué la onomatopeya; esta es otra aserción gratuita y evidentemente falsa, porque si bien es cierto que unas pocas palabras que simulan sonidos naturales ó de animales, se explican por la onomatopeya, de ningun modo esta puede dar razón de toda una lengua.

Steinthal trata de explicar el origen del lenguaje por una simpatía que dice existió en el hombre primitivo entre los movimientos del alma y los órganos de la voz y también por la asociación de las ideas; afirma que el lenguaje nace en el momento en que las intuiciones se transforman en ideas y esto de una manera necesaria y ciega, sin reflexión ni conciencia alguna de parte de los que hablan, sean adultos, sean niños. Este autor nos da, pues, meras suposiciones sin prueba en lugar de hechos, y confunde la facultad de hablar con el lenguaje en sí mismo.

Es igualmente gratuita la teoría de Geiger, el cual atribuye el origen del lenguaje al instinto de imitación, muy poderoso y arraigado en el hombre; este habría comenzado por producir gestos expresivos de sus varios afectos; los gestos serian contestados é imitados por otros hombres, hasta que llegó un día en que el gesto se convirtió en grito, y el grito en raíces ó palabras.

Pasando por alto las opiniones, arbitrarias también de Grimm, Heyse, Muller, Bunzen, Wundt, Whitney y otros autores, concluiremos haciendo mención de los darwinistas. Estos que en justicia deben ser clasificados entre los materialistas, pues que materialista es su doctrina, no concibiendo diferencia esencial entre el hombre y el bruto, ó no creen que el lenguaje supone necesariamente un sér dotado de inteligencia y voluntad, ó atribuyen á los mismos brutos estas dos facultades. El sistema de Darwin, sobre asentarse únicamente en meras *probabilidades* ó *posibilidades*, se opone á los hechos, á la razón y aun al mismo sentido común. Supone que algun antiguo

progenitor del hombre, que sería una especie inferior y desconocida de mamíferos, probablemente empezaría á hacer uso de su voz imitando con sonidos articulados gritos musicales, cuya imitación *pudo* dar origen á las palabras, que significan emociones varias y complejas. Apenas merecen refutarse ni ser contestados seriamente tales desvarios. Por de pronto, habría que convenir en la existencia de un primogénitor del hombre, que no fué hombre, pero además es absurdo é insostenible confundir los gritos de los animales con la palabra humana, cuya esencia consiste en percibir la relación entre el signo ó sonido articulado y la cosa significada, atributo ó función que solo compete al hombre por su naturaleza intelectual, y de que están privadas las bestias.

La doctrina católica acerca del problema que nos ocupa, es la más racional y lógica, y á la vez la más conforme con los hechos. Principia por asentar la esencial diferencia que existe entre los sonidos vocales de los brutos, que no constituyen un lenguaje, y la palabra del hombre, que es un sonido articulado significativo de una idea entendida por el que habla. Es de esencia del lenguaje humano la correlación entre la palabra exterior y la interior, ó entre los sonidos articulados y las operaciones interiores del entendimiento y de la voluntad; por eso, aun cuando algún animal irracional, como el loro, aprenda é imite mecánicamente los sonidos articulados del hombre, esto no forma lenguaje, porque el loro no comprende el significado de aquellos sonidos.

Por lo tocante á los hechos, es incuestionable que el hombre habla hoy como habló desde que hay hombres en toda la serie de los siglos, y que su lenguaje lo aprendió de sus padres, los cuales tampoco lo inventaron, sino que á su vez de idéntico modo lo recibieron y aprendieron. Ascendiendo, pues, de unos á otros, hay que llegar forzosamente á una primera pareja, la cual, ó bien recibió ya el lenguaje formado y como infundido, ó le formó en cierta manera por sí, pasando de la potencia de hablar al acto por un particular concurso y providencia de su Creador. Esta segunda hipótesis parece más conforme al modo con que suele obrar Dios, Causa primera para con las causas segundas. En el Génesis leemos que Dios habló al hombre, que le dió *consilium el linguam*, y que Adán llamó con sus nombres á los animales, á los volátiles del cielo y á todas las bestias de la tierra. Estos argumentos y testimonios deben tener algun peso y respetabilidad aun para aquellos que no admiten la revelación ni el carácter divino de la Biblia. Habiendo sido necesario el lenguaje á nuestros primeros padres para dirigir, instruir y educar á su prole, principio y punto de partida de

toda la sociedad humana, no podemos creer que Dios les negase este don tan proporcionado y ordenado al fin de la naturaleza. Si consultamos las tradiciones, encontramos en las de los judíos la paráfrasis de Onkelos y del pseudo Jonathan, donde se lee: «et fuit anima in corpore hominis in spiritum loquentem». Con posterioridad todos los escritores hebreos se expresaron en el mismo sentido: que el lenguaje fué dado por Dios á nuestros primeros padres. Harto significativa es la definición del hombre que daban los hebreos llamándole *jai modber, viviente parlante*. También los griegos manifestaron esta misma persuasión, y Homero, tratando de los hombres, usa estas expresiones: *οι μεροπες, οι μεροπες ανθρωποι*, los que tienen la voz organizada ó articulada. Entre los indios, una de sus divinidades más poderosas era *Vaste, logos, vox*, á quien atribuían el lenguaje.

La escuela tradicionalista exageró desmedidamente la necesidad de la palabra, hasta el punto de afirmar que sin ella el pensamiento sería imposible, y dedujo que el lenguaje no solo fué don gratuito del Creador, sino hecho al hombre por modo de revelación externa y oral. Bonald y Cardaillac defendieron esta opinión excesiva y contraria á la verdad; como tal la condenó la Iglesia, porque si es un vicio divinizar la razón, y otorgarla unas facultades y un poder que no tiene, también lo es privarla de sus fuerzas verdaderas y naturales.

LECCIÓN XXII.

La palabra: su valor como instrumento artístico.—Elementos musicales de la voz humana.—Las letras: las vocales y las consonantes.—La sílaba.—Raíz y radical.—La Gramática.—Estabilidad y mutabilidad de las lenguas.—Primeras cualidades que hubo de revestir el lenguaje.—Condiciones singularmente musicales de las lenguas antiguas.—Diversos caracteres que distinguen y separan entre sí á las lenguas.—Vicisitudes del lenguaje con relación á la cultura.—Lenguas literarias.—Dialectos: causas generadoras, oficio é influjo de éstos.

La palabra es de sumo valor en orden á la belleza, porque es un instrumento animado y con vida, que sirve maravillosamente á la actividad del espíritu, mientras que los otros medios artísticos hablan más bien á los sentidos, careciendo de fuerza para conmovernos y de luz para enseñarnos. La misma armonía del pensamiento se refleja en la palabra, que tiene en sí unidad, sin perjuicio de una riquísima variedad, con que se adapta á todos los estados y modos de ser de los diferentes hombres. Vínculo singular y

admirable, que liga estrechamente entre sí á los individuos y á los pueblos, establece gratas y provechosas correspondencias de ideas y de afectos, tanto más claras é íntimas cuanto pueden ser más expresivas por el acompañamiento del gesto y de la mirada. Órgano precioso y el más adecuado á nuestra naturaleza doble y compleja, mientras por su parte material complace al hombre sensible con el halago, sonoridad y variada expresión de los sonidos, por su parte espiritual introduce al hombre intelectual en el mundo dilatadísimo del conocimiento, exhibiendo ante él todos los órdenes de belleza, las bellezas reales y las ideales multiplicadas, perfeccionadas y depuradas en el crisol de la fantasía ó del ingenio.

→ Pasando por alto el estudio fisiológico de la voz humana, que no juzgamos propio de este lugar, nos limitaremos á consignar que sus principales elementos musicales son la *intensidad*, el *timbre* y el *tono*. La *intensidad*, dependiendo de la extensión de las vibraciones del sonido, constituye lo que se llama volúmen ó cuerpo de la voz. El *timbre* es el carácter especial que como sonido, ó como cuerpo sonoro tiene la voz, habiendo en este punto tanta variedad entre unas y otras voces, como matices entre los colores. El *tono* es el lugar de la escala de los sonidos en que se coloca ó que corresponde á la voz, pudiendo recorrer todos, desde el más bajo hasta el más alto.

Los elementos primitivos ó partes irreductibles de la palabra son las *letras*, y estas se dividen en *vocales* y *consonantes*. Las vocales se caracterizan por la simple y pura emisión de la voz, pero se determinan y distinguen por los lugares ó partes del aparato vocal, que son término de dicha emisión: estos lugares son la glotis, el extremo superior del paladar y los labios respectivamente para las tres vocales primitivas *a*, *i*, *u*, y las partes intermedias para las derivadas *e*, *o* y *u* francesa, (*ui*). El ilustre orientalista Orchell, honra de nuestra patria, figuró esta teoría por medio de un triángulo, cuyos vértices corresponden á las vocales primitivas y los lados á las derivadas. Las consonantes son aquellas letras que no se pueden pronunciar sin el auxilio de una vocal, y que por lo mismo siempre las acompaña, ya precediéndola, ya siguiéndola: son unos sonidos compuestos que exigen se pongan en movimiento diferentes órganos del aparato vocal: la garganta, la lengua ó los labios, en razón á lo cual se dividen en guturales, linguales y labiales ó labio-dentales.

→ *Silaba* es la reunión de consonante y vocal en una sola emisión de voz, pudiendo ser *simple* y *compuesta*, *bilitera*, *trilitera*, etc., pero también puede formar silaba una sola letra, si es vocal.

Las palabras constan de sílabas, y aquella ó aquellas sílabas que son su elemento irreductible, como su base ó fundamento y expresan ó representan la idea primaria de la palabra, se llaman *raíz*; el resto de las sílabas de la palabra lo componen los *afijos*, que sirven para expresar la parte variable de la misma, y son *prefijos*, si preceden á la raíz, y *sufijos*, si se la posponen. *Radical* es la raíz primitiva aumentada en los temas nominales ó verbales con las desinencias ó flexiones derivativas y con las vocales de enlace.

La palabra es libre, y sin embargo, las lenguas todas se fundan en un principio de orden y disciplina, y viven sometiendo á leyes determinadas. Este conjunto de leyes, que corresponde y satisface á la necesidad del orden en las lenguas, constituye lo que se llama la Gramática; no obstante, y á pesar de las trabas y regularidad que impone la Gramática, la independencia nativa de la palabra busca una salida en el uso de cada lugar, de cada familia y aun de cada hombre, y se originan ciertas maneras irregulares de expresarse, que se llaman *barbarismos*.

La Gramática establece una grandísima disparidad entre las lenguas de diverso origen y carácter; en unas abundan los verbos irregulares, y en otras no hay tales verbos; en unas varían mucho las conjugaciones, en otras la conjugación es única para todos los verbos. Lenguas hay que carecen de modos; á otras les falta el tiempo presente: unas distinguen sus tiempos por los verbos auxiliares, mientras que otras conjugan sin verbo auxiliar.

Hay en las lenguas un principio de estabilidad ó de conservación, y juntamente también un principio de mutabilidad y de cambios. En cualquier época que examinemos un idioma, lo encontraremos realmente completo en sus cualidades distintivas, totalmente formado, fijo y estable en sus notas específicas y características; pero no es menos cierto que con el concurso del tiempo puede recibir mayor perfección y pulimento, mayor riqueza y construcciones más variadas. Existen y pueden presentarse causas que contribuyen al aumento y perfeccionamiento de las lenguas, y otras que, por el contrario, producen su alteración y corrupción en un plazo más ó menos largo: así se explica su natural desarrollo. Su variabilidad, su movimiento es tal, que nos consta de algunas que han perecido; que la mayor parte de las habladas hoy no son primitivas, sino derivadas, y que aun las mismas que se tienen por lenguas madres, aparecen muy cambiadas y distintas de lo que fueron en los monumentos más antiguos que de ellas subsisten.

En un principio el lenguaje fué escaso en términos y de estructura muy simple, porque las necesidades del hombre entonces eran

también muy reducidas y sencillas. Para satisfacer al sucesivo desarrollo de la inteligencia y de la voluntad, la lengua, instrumento de estas facultades racionales, prestó su amplitud y flexibilidad. El aumento de necesidades y placeres produjo luego la mayor riqueza, variedad y complicación de las lenguas. Nuevas ideas, nuevos objetos conocidos y nuevas relaciones descubiertas exigieron la invención y adopción de palabras nuevas. Un gusto más delicado, mayor cultura y el placer de la belleza han pedido asimismo frases de novedad y de gracia, giros más artificiosos y mayor esmero en el modo de expresarse.

En las lenguas primitivas había siempre una relación entre la palabra y el objeto, como puede observarse en la lengua hebrea, en la que con la significación elemental de cada letra se compone la idea de la palabra. Después, y al paso que se aumentó el vocabulario, comenzaron á modificarse apartándose de su raíz primitiva las palabras, y fueron perdiendo poco á poco la analogía que antes tuvieron con sus objetos: en las lenguas modernas, dicha analogía ha desaparecido por completo respecto al mayor número. Las lenguas primitivas eran más expresivas y pintorescas que las modernas, y por tanto muy aptas para la poesía, la cual en aquella su primera edad iba acompañada del canto.

En la pronunciación se advierten variaciones notables. Como la primera necesidad de la palabra fué cautivar el oído, distraído por los varios ruidos y sonidos del mundo exterior, las lenguas antiguas dieron mucha parte á la eufonía; emplearon con abundancia las exclamaciones, las modulaciones é inflexiones de tono, y las pausas equidistantes, llegando á constituir su conjunto cierta especie de sistema musical. Así se originó una prosodia natural en las lenguas, por encontrarse el modo de hacer más bellas las expresiones con una nueva y particular belleza, dándoles una cadencia sonora ó agradable al oído. Cada lengua tuvo sus distintos elementos prosódicos. La griega y la latina eran mucho más musicales que las modernas. La voz y el tono se educaban con gran cuidado en Roma, y eran punto de preferente atención, especialmente para los oradores, que acompañaban este requisito con la acción ó por el gesto, recursos exteriores, de los cuales con frecuencia solía depender el éxito del discurso.

La abundancia de vocales hace á las lenguas más musicales y eufónicas; son en cambio más enérgicas aquellas en que es mayor el número de consonantes.

Se distinguen y toman diversos caracteres las lenguas según el modo de componer sus formas gramaticales y dar valor á las

palabras: unas disponen de *flexiones* ó modificaciones de la misma palabra para determinar su oficio ó significado; otras emplean la agregación ó juxta-posición formando de dos palabras una tercera; hay, en fin, alguna que careciendo enteramente de formas gramaticales, solamente manifiesta el valor de sus palabras aisladas por el lugar que en la oración ocupan.

La riqueza de formas gramaticales ayuda y concurre muy favorablemente á los actos del entendimiento, y es indicio en el pueblo que la posee de una especial aptitud para los ejercicios intelectuales y las especulaciones filosóficas.

La lengua, siendo como es, una rama de la cultura, experimenta las mismas vicisitudes que ésta dentro de cada pueblo determinado y al ponerse en contacto unos pueblos con otros. El habla es la expresión y el sello del espíritu nacional, y cuando éste se enflaquece y decae, también decae el idioma. La nación que posee una rica y brillante historia literaria, que se ha visto enaltecida é ilustrada por grandes escritores y poetas, también ha tenido una lengua por ellos enriquecida, perfeccionada y cincelada con arreglo á las cualidades naturales ó geniales características de la misma. Por el contrario, las lenguas de las razas y pueblos más inferiores en cultura, son tan pobres é imperfectas, que hasta carecen de términos para indicar las ideas abstractas y genéricas; tal aconteció á las tribus australienses, las cuales, además de esta falta, no pueden contar más arriba de *cinco*, y la palabra expresiva de este último número representa para aquellos salvajes la idea de muchos objetos. A medida que, avanzando el desarrollo intelectual de un pueblo, se ejercitan las funciones de generalización y abstracción, créanse voces nuevas en correspondencia con las nuevas ideas.

La civilización, la ciencia y el arte y el cultivo literario contribuyen, es cierto, á la perfección y pulimento de los idiomas; pero esto no les procura más que una vida artificial; su vida real y natural está en los dialectos. En contraposición á la lengua oficial y literaria, fijada por la escritura y el cultivo, existen los *dialectos*, y se llaman así todos los estados libres de la misma, que se diferencian de ella por accidentes analíticos ó sintácticos, pero principalmente fonéticos ó de pronunciación. El lenguaje vive, en cuanto es hablado; por eso el fondo y raíz de su vida propia está en la tradición oral, que le comunica, al par que el espíritu de nacionalidad y raza, la sávia y los jugos necesarios para su desarrollo y crecimiento. El principio de la verdadera riqueza, fecundidad y variedad de las lenguas radica en los dialectos. Las causas generadoras de los dialectos son un grado inferior de cultura, un mayor apego á la

tradición, la diferencia de clima y aun de hábitos y costumbres de localidades ó comarcas determinadas, las emigraciones y colonizaciones; alguna vez también puede serlo un cambio político, cuando la nación que habló una lengua, pierde su independencia y queda convertida en provincia de otra. El oficio ó influjo de los dialectos en las lenguas literarias consiste no solo en darlas vigor, vida y variedad, sino en renovarlas y enriquecerlas preservándolas de la inmovilidad y estancamiento: las alteraciones que en ellas producen, no las corrompen.)

No todos los dialectos son equiparables por su categoría é importancia, la cual sube de punto en algunos, merced al cultivo literario que reciben. Finalmente, suele extenderse este nombre de dialectos no solo al lenguaje especial de localidades y de provincias, sino al usual y propio de las diferentes clases y profesiones de individuos en la sociedad.

LECCIÓN XXIII.

La ciencia del lenguaje: su relación con otras: su valor como ciencia.—

Lo que fué en la antigüedad: sus primeros pasos en los tiempos modernos.—Influjo del descubrimiento del sanscrito.—Lingüística general y comparada.—La Etimología y la Fonética.—Posibilidad de la unidad primitiva del lenguaje.—Resultado del estudio comparativo de las lenguas aryas.—División *genealógica* de las lenguas.—Clasificación *morfológica*.—Caracteres de las lenguas monosilábicas, aglutinantes y flexivas: razas y pueblos que respectivamente las hablan.—Lenguas analíticas y sintéticas.—Clasificación *psicológica*.

La ciencia del lenguaje ha sido designada con los nombres de Filología, Glottología y Lingüística, y su objeto es el estudio del origen, naturaleza y leyes del lenguaje y de sus relaciones con todas las facultades del hombre, y también el conocimiento de las lenguas en sus elementos constitutivos, en las formas diversas de estos elementos, en sus funciones, en sus clasificaciones y en su historia interna. Según los diversos aspectos que ofrece este objeto tan vasto, tan múltiple y complejo, se enlaza con muchas y diferentes ciencias: con la física, la fisiología, la antropología, la historia y la etnología: de esto mismo se deduce que no la compete plena y propiamente el nombre de ciencia, pues bajo algunos aspectos no se ha llegado todavía á obtener certeza científica, y hay que contentarse con meras hipótesis y conjeturas.

En la antigüedad esta rama del saber estaba concentrada en manos de los filósofos, y no se extendía más allá de investigar la

relación existente entre la palabra y el objeto de que es signo; el lenguaje fué estudiado filosóficamente, pero no históricamente en su origen y desarrollo. En los siglos siguientes contribuyó á detener sus progresos la opinión de que el hebreo era la lengua madre de todas las demás. Los viajes y descubrimientos marítimos, que pusieron en comunicación pueblos antes poco ó mal conocidos con los más civilizados, contribuyeron á impulsar los estudios filológicos. Leibnitz imprimió nuevo rumbo, más luminoso y fecundo, á este orden de conocimientos, proclamando la necesidad del método inductivo, y excitando á los misioneros y á los embajadores á que formasen colecciones de palabras del mayor número posible de lenguas y dialectos. El descubrimiento del sanscrito hizo que se demostrase el parentesco de las lenguas indo-europeas y se fijase su gramática comparada.

Cupo á nuestra patria la gloria de haber contribuido á estas conquistas del saber filológico por medio del jesuita Hervás, quien despues de haber acopiado por sí y por otros misioneros multitud de datos acerca de los dialectos de diferentes pueblos, emprendió el estudio sistemático de las lenguas. No se limitó á reunir muestras y noticias de más de trescientas lenguas; compuso gramáticas de más de cuarenta y probó que la verdadera afinidad de los idiomas debe buscarse y determinarse no por una simple semejanza de palabras, sino más bien por los hechos gramaticales. Rechazó la opinión de que todas las lenguas se derivasen del hebreo, y por medio de un cuadro comparativo de declinaciones y conjugaciones demostró que tanto el hebreo, como el caldeo, el siríaco, el árabe, el etiópico y el amhárico son dialectos de una misma lengua, pertenecientes todos á la familia semítica. A pesar de la pobreza de datos de que entonces podía disponer, comprendió ya la conformidad gramatical que une al sanscrito con el griego. Tambien descubrió rasgos de afinidad entre el húngaro, el latín y el finnés, tres dialectos clasificados hoy dentro de la familia touraniana, y se adelantó á Humboldt en establecer la familia de las lenguas malasia y polinesias.

El descubrimiento del sanscrito obró un cambio completo en la Filología. Una vez averiguado que el sanscrito no puede llamarse madre, sino hermana mayor del griego, el latín, el gótico, el céltico, y el eslavón, la necesidad de determinar las relaciones del sanscrito con los otros miembros de la misma familia, hizo descubrir las leyes de los cambios fonéticos por los que podemos indagar los grados de parentesco entre idiomas congéneres y llegar así á restablecer el árbol genealógico del lenguaje humano. Los dos

Schlegel y Bopp profundizaron y popularizaron el estudio del sanscrito, y sus trabajos fueron continuados y ampliados por Humboldt, Beker, Heyse, Grimm, Schleicher, Max Muller y Withney.

La Lingüística general estudia el lenguaje, su naturaleza, como órgano del pensamiento, su origen y sus leyes: la Lingüística comparada examina y trata de conocer en sus relaciones mútuas los idiomas que pertenecen al mismo tronco, y que están relacionados entre sí por la preponderancia de leyes idénticas ó semejantes, las cuales permiten dividirlos y clasificarlos en cierto número de grupos principales.

En los trabajos de la Lingüística comparada han intervenido como poderosos auxiliares la Etimología y la Fonética. En cuanto á la primera, se han rechazado, desde que aspiró al calificativo de científica, las derivaciones arbitrarias y las puras conjeturas, y se ha tratado de mostrar grado por grado cómo tal palabra regular y necesariamente se ha cambiado en tal otra, resultado muchas veces inasequible, mayormente tratándose de lenguas antiguas. La Fonética, ó ciencia de los sonidos, proponiéndose por objeto la naturaleza de las vocales y de las consonantes, sus mutaciones y las leyes que las rigen, ha servido para reconocer la existencia de una lengua madre primitiva y el parentesco de muchos idiomas que de ella se engendraron y que aún conservan algunos rasgos de semejanza con ella despues de largo trascurso de siglos.

La Escritura nos enseña que esa lengua madre primitiva ha existido. Los mismos filólogos incrédulos no se atreven á negar la *posibilidad* de la unidad primitiva del lenguaje. Max Muller en su obra *La ciencia del lenguaje*, dice: «llegamos á esta convicción, que por grande que sea la diversidad que exista en las formas y en las raíces de las lenguas humanas, no se puede sacar de esta diversidad ningun argumento concluyente contra la *posibilidad* del origen comun de estas lenguas.» Hasta el mismo Renan tan preocupado y hostil contra la verdad revelada, se expresa en análogo sentido.

El estudio comparativo de las lenguas aryas ó indo-europeas ha venido á confirmar que las razas poseedoras de estas lenguas han hablado el mismo lenguaje desde los tiempos anteriores á la formación de sus idiomas propios. En una época que no puede fijarse cronológicamente, los antecesores de los griegos, latinos, celtas, slavos y germanos, reunidos á los de los indios y los iranos en un país situado, segun sus tradiciones, en el Asia central, hablaban un idioma ya antiguo, que sobrevive todavía entre nosotros; el cual idioma, sin ser ni el sanscrito, ni el griego, ni el latin, ni ninguno de los dialectos de la gran familia arya, forma el *substratum*

ó fondo común á todos; sus elementos asimilados y transformados acá y allá del modo más vario, no han perdido su sello de origen.

Para hallar los grados de parentesco que entre sí tienen las referidas lenguas, el criterio que ha parecido más exacto y acertado es el de comparar las formas gramaticales de las lenguas que se suponía ser congéneres, sirviendo de norma para esta comparación ciertas leyes que presiden á las permutaciones fonéticas de las letras.

La primera división de las lenguas, y la más admitida es la *genealógica* en tres grandes familias: 1.^a Familia indo-europea ó arya, 2.^a Familia semítica. 3.^a Familia de lenguas touranianas.

La familia de las lenguas aryas contiene siete ramas: 1.^a Teutónica. 2.^a Itálica. 3.^a Helénica. 4.^a Céltica. 5.^a Slava ó Windica. 6.^a Indiana, y 7.^a Iraniana. En la itálica están comprendidas las seis lenguas romanas, francés, italiano, español, portugués, válaco y provenzal.

Las semíticas se subdividen en tres ramas, arameo, hebreo y árabe, abarcando dentro del arameo como dialectos suyos el siríaco y el caldeo.

El grupo touraniano se compone de lenguas de desinencias, y comprende, á excepción del chino y de los dialectos congéneres, todas las lenguas habladas en Asia y en Europa que no forman parte de las familias arya y semítica.

La denominación de semíticas no es rigurosamente propia. Hubo pueblos camíticos que hablaron semítico: tales fueron los cananeos de la Palestina, los fenicios, los etiopes, los chusitas de Babilonia, los egipcios, los nubios y abisinios; luego el nombre de esta familia debiera ser semito-camítica.

La clasificación llamada *morfológica*, que se funda en la forma ó expresión de las relaciones en las palabras, reduce la multitud y variedad de los idiomas á tres órdenes ó tipos, asignando á cada uno la propiedad característica que le diferencia de los demás: resultan así tres solas clases de lenguas, *monosilábicas* ó *aisladoras*, *aglutinantes* ó *desinenciales*, y flexivas, *amalgamantes* ú *orgánicas*. Al primer tipo corresponden aquellas lenguas, cuyas palabras son monosílabos, raíces que no se unen con otra raíz, teniendo cada una su vida y significación propia é independiente; al segundo pertenecen aquellas cuyas palabras están formadas por dos raíces que se juntan, pero de las cuales una no se altera, y la otra puede perder su independencia: á la tercera clase han sido adscritas las lenguas cuyas palabras se componen de dos raíces, que pueden ambas alterarse ó perder su independencia.

En las monosilábicas, como el chino, no existen formas gramaticales; el valor y papel que toca á cada palabra en la oración, se indica por el lugar que ocupa en la misma. No bastando con las simples raíces combinadas para expresar todos los objetos y relaciones, véanse obligadas estas lenguas á dar á cada palabra distintas significaciones, no solo segun su colocación, sino hasta segun la entonación con que se pronuncian.

En las lenguas aglutinantes, las palabras están compuestas de una raíz invariable que representa la idea fundamental, y conserva su significación é independencia, y de otras que se agregan ó yuxtaponen, que son variables, verdaderas desinencias, y están sujetas á la alteración fonética: contienen formas gramaticales, accidentes de declinaciones y conjugaciones, y la aglutinación se verifica por prefijos ó sufijos. Son lenguas aglutinantes el eúskaro ó vascuence, el japonés, el singalés, las lenguas americanas, las de muchas tribus de África, las de la Australia, las malayo-polinesias, las tamúlicas ó malabares, las hiperbóreas y las uralo-altáicas.

Las lenguas flexivas son de mayor perfección y riqueza; en ellas la misma raíz principal se doblega modificando su propia forma con alteraciones fonéticas, lo cual facilita la multitud y variedad de formas gramaticales; las palabras no pueden descomponerse, y las sílabas consonantes, tomadas cada una de por sí, no significan nada; el todo que forman es armónico en su textura é indivisible. Estas lenguas, que son las más numerosas de todas, abrazan las semíticas y las indo-europeas. Se subdividen además en analíticas y sintéticas; son analíticas las modernas, porque tienden á descomponerse en las formas gramaticales, suprimiendo la declinación y sustituyéndola por medio de preposiciones y empleando para algunas voces de la conjugación verbos auxiliares, lo cual añade claridad y exactitud al pensamiento; en cambio, las antiguas, con ser sintéticas y expresar mucho en pocas palabras, favorecían más á la grandeza y elegancia de la expresión.

No están de acuerdo los filólogos sobre este punto de las flexiones; mientras unos opinan que han sido producto especial del genio de ciertos pueblos, otros creen que los tres estados han sido sucesivos, como etapas del desarrollo progresivo y completo del lenguaje. Esta última teoría, defendida principalmente por Muller, Schleicher y Bunsen, ha sido atacada por Renan y Sayce. Lo que sí parece observarse es que algunas lenguas flexivas revelan ciertos vestigios de aglutinación en las terminaciones de sus formas verbales.

Por último, aunque estas clasificaciones no tienen gran valor científico, á título de erudición mencionaremos otra, y es la llamada

psicológica, iniciada por Humboldt y perfeccionada por Steintal, quienes reducen todas las lenguas á dos solas categorías; lenguas *imperfectas*, en cuya agrupación entran las lenguas de partículas, en que el verbo no tiene expresión característica, como las malesias y polinesias y las lenguas de pronombres, en que el verbo está especificado por afijos pronominales, como las lenguas americanas, y *lenguas perfectas*, en cuyo número figuran las aisladoras y las flexivas. Fúndase esta clasificación, al decir de sus autores, en que el sentimiento interno del lenguaje produce la forma interna del lenguaje, esto es, el sistema particular de las categorías gramaticales de una lengua; la división está hecha atendiendo no á la palabra, sino á la frase, por la oposición que existe entre la sustancia y la forma de la materia lingüística (1).

LECCIÓN XXIV.

La palabra como sonido.—Belleza musical de la palabra.—El ritmo.—El metro.—La rima: su origen: sus especies.—Uso del consonante y del asonante en castellano.—Versificación de la poesía clásica, ó de griegos y romanos.—Estilo primitivo.—Lenguaje figurado.—Estilo poético: sus elementos y caracteres, y su anterioridad al de la prosa.

La palabra sirve para la armonía imitativa por la onomatopeya, que, con la materialidad del sonido representa de un modo sensible el mismo objeto significado; pero admite además una belleza musical, que ejerce mágico poder sobre el hombre. Por la estrecha unión en que viven nuestro espíritu y nuestro cuerpo, y siendo el oído el que primero recibe las palabras y las hace llegar hasta el alma de la misma manera que las recibe, es de importancia y aun de necesidad agradar á este sentido, agrado que inmediatamente refluye en el alma. La armonía de los sonidos consiste en la relación que entre sí tienen; si esta relación fuese uniforme siempre, llegaría á hacerse fastidiosa: su variedad es la que produce un placer vivo y durable. El deleite musical de la palabra procede del ritmo y de la rima.

Ritmo es el número y movimiento cadencioso con que se suceden las palabras para producir un efecto grato al oído. Este es el

(1) Quien desee adquirir mayor copia de conocimientos sobre los puntos indicados y pertenecientes á este ramo de la erudición, puede consultar la excelente obra del sabio jesuita italiano *De Caro*, «*Del presente stato degli studi linguistici*».—Prato,—1887.

Ritmo musical y propiamente dicho, que algunos llaman ritmo cuantitativo, para distinguirlo del cualitativo, ó sea, repetición y paralelismo de ideas (1).

La duración musical de las sílabas, su combinación y medida dió lugar al metro, que es tan solo una parte en la estructura del verso.

La rima es la semejanza ó igualdad que en su terminación guardan las palabras finales de los versos.

No hay unanimidad de opinión entre los autores al explicar el origen de la rima. En rigor puede decirse que por su misma índole es natural al hombre. Siendo un hecho que los primeros poetas cantaron sus versos, lícito será inferir que aquellas mismas observaciones que les guiaron para regular la medida de sus cantos, debieron servirles para regular también la medida de las palabras. No fueron idénticas las reglas de la poesía y de la música, aunque procedentes del mismo origen, y la diversidad se debió á las diferentes condiciones de las lenguas. La misma naturaleza sugirió la necesidad de una medida, y de los descansos en la pronunciación ó cesuras, atributo este común á todas las lenguas; pero al fijar la medida, ofreciéronse dos normas distintas; el valor de las sílabas según la lentitud ó rapidez con que se pronunciaban, y el número de las mismas sílabas.

Encuétrase ya la rima en tiempos muy remotos. Usada por los hebreos y los árabes, fué adoptada también por la Iglesia para sus cantos. Los cantores populares, en los campos y en las plazas, en las fiestas y juegos, embellecieron espontáneamente sus inspiraciones con este nuevo ornato, que facilita el consorcio de la poesía con la música.

En castellano la rima es de dos especies: rima perfecta, que también se llama consonancia, y rima imperfecta, ó asonancia. En la rima perfecta, todas las letras son iguales desde la última vocal acentuada. En la imperfecta, ó de asonantes, son iguales solamente las vocales desde la última acentuada.

(1) Nada más primitivo ni más conforme con la naturaleza que el ritmo y el agrado que en nosotros produce. No es otra cosa el ritmo que el número ó compás, la sucesión de movimientos isócronos de los cuerpos, y de este ritmo nos dan ejemplo todas las cosas; las criaturas todas del mundo físico, así los cuerpos del mundo sideral, cuyas revoluciones guardan un orden sublime y admirablemente regular, como los seres animados, los cuales de un modo aún más sensible para nosotros, presentan regularidad y simetría en sus operaciones y movimientos. El hombre mismo, cuando se mueve y obra, aunque lo hace con libertad, parece que goza más, y hasta facilita muchos de sus actos mecánicos, especialmente en los trabajos serviles y en los de la industria, acompañándolos con cierta regularidad de isocronismo, ó sujetándolos á la ley del número. No hay que extrañar pues, que al buscar los efectos musicales de la palabra, ó al pretender hacerla grata al oído, acudiese ante todo á esta base natural y primordial del ritmo.

Una rima, aún más imperfecta que todas, es la *aliteración*, que se encuentra con especialidad en la antigua poesía escandinava. Esta rima no pide la repetición de sílabas enteras, sino la de una misma letra, aquélla que forma el principio de las palabras; para disimular su imperfección, acompañanla algunas otras condiciones; la debilidad del sonido se compensa empleando palabras que tengan en su sílaba inicial un acento elevado, se procura que las palabras no estén muy separadas, y además se eligen para rimar las letras de las palabras más importantes por su significación (1).

La introducción de los consonantes se atribuye á los arabes. En la antigua poesía castellana se usó el asonante, que es muy familiar y fácil en nuestra lengua, deleitando con la sonoridad de las vocales. En el siglo XV se miró con desprecio el asonante, y se cuidó de observar la rima perfecta; pero después, habiéndose fijado definitivamente su composición, quedó admitido como una de las formas de mayor galanura, gracia y flexibilidad para la expresión poética.

La rima es un recurso musical necesario en las lenguas modernas y del que las antiguas no habían menester para dar suficiente armonía á sus periodos y versos. Empleaban la combinación de sílabas breves y largas, de uno ó dos tiempos y del *ictus*, ó tiempo fuerte, correspondiente al acento prosódico; con las sílabas así combinadas se formaban *pies*, y la reunión de estos constituía el verso ó período rítmico. No podemos nosotros percibir y apreciar bien la belleza musical de aquella versificación, porque ignoramos las leyes de su base fundamental, que era la cantidad de las sílabas. Los griegos y los romanos poseían gran riqueza de versificación. Serviales el majestuoso hexámetro para los asuntos de severidad, grandeza y pompa, el pentámetro para el dolor y en general para el sentimiento, el yambo para la poesía dramática y con aplicación á la poesía lírica en sus varias especies y tonos el alcáico lleno de fuerza, el sáfico de suavidad y dulzura, y el faleuco para el chiste y la burla. En nuestra lengua la base principal es el número de sílabas, y no tiene tanta importancia la cantidad, aunque todavía conserva alguna.

La cantidad prosódica viene á suplirse en parte por cierta distribución de los acentos y cesuras, que es lo que entre nosotros constituye el ritmo. La colocación del acento, punto de suma

(1) También algunos cuentan como sistema de versificación, aunque no lo es verdaderamente, el llamado *paralelismo* de la poesía sagrada, que se reduce á una medida y correspondencia aproximativa entre las dos partes de un versículo, completándose en la segunda el sentido de la primera.

entidad, como que de ella depende la cadencia ó compás propio de los versos, varía según las clases de estos. En cuanto al número de sílabas, los de dos, tres y cuatro sílabas no merecen el nombre de versos, por no haber en ellos ni frase ni melodía, y puede decirse que hay un límite, que es el de once sílabas; pues aunque se construyen rara vez de doce, catorce, y aun de trece, quince y diez y seis, les falta unidad, viniendo á ser realmente cada uno dos versos.

A la irrupción de los bárbaros, inclinados estos por su carácter reflexivo y práctico, y por su género de vida, á la simple y clara enunciación del pensamiento, despojado de adornos, descuidóse el artificio musical de la lengua, y se alteró y destruyó la prosodia, decayendo de su antiguo valor é interés el tono y el acento y aun el gesto.

El estilo primitivo abundaba en figuras, que le hacian enérgico y animado. El lenguaje figurado, lenguaje de las pasiones, y como tal, inspirado originariamente por la naturaleza, sosteniéndose en parte tambien por la necesidad, se conservó despues para el ornato y elegancia, y por haberse observado su singular aptitud para los vuelos arrebatados de la imaginación y el fuego del corazón apasionado.

La imaginación y el sentimiento hubieron de ejercer considerable supremacía sobre la razón y el discurso en la infancia de los pueblos. Todas las lenguas en su estado primario, aun en los pueblos no civilizados, han sido poéticas. La integridad y libertad de las pasiones, el ejercicio casi exclusivo de los sentidos, y la energía y viveza con que obraban las primeras impresiones de los objetos y escenas naturales, son circunstancias que concurren á explicar aquel hecho (1).

El estilo poético comprende varios elementos integrantes: el hipérbaton, ó inversión del orden gramatical de las palabras, la hipérbole, las figuras todas, un colorido vivo y fuerte y cierta cadencia armoniosa (2). Fundado en la viva representación de la naturaleza, se aparta de todo procedimiento analítico y de todo artificio gramatical y lógico. Este estilo poético es anterior en la historia de la literatura al de la prosa. Todos los géneros y asuntos fueron tratados al principio en aquel estilo: despues se desprendieron lenta

(1) Los salvajes de América dicen cuando truena que *el cielo gime, que los árboles lloran cuando transpiran, y definen el fuego diciendo es un animal furioso que se agorra á la madre, la decora y se alimenta con ella.*

(2) Nuestra lengua se presta mucho al hipérbaton, si no tanto como la latina, pero incomparablemente más que otras modernas y derivadas del mismo tronco. Escritores hubo que por lucir esta gala, abusaron demasiado de la facilidad del castellano para el hipérbaton,

y sucesivamente de aquella forma, y nació la prosa, que en todos los pueblos es ya propia de una época de civilización más adelantada y efecto de un movimiento reflejo del espíritu.

LECCIÓN XXV.

La escritura: su importancia.—Sistemas y procedimientos diferentes en el desarrollo progresivo de la escritura desde los tiempos más remotos y en diversos pueblos.—Escritura *ideográfica, simbólico-geroglífica y fonética*.—Escritura de los egipcios y sus distintas especies.—Signos arbitrarios.—Escritura china.—El fonetismo: alfabeto silábico y literal.—Escritura *cuneiforme*.—Formas y materias que se han empleado en la escritura.

La escritura es un sistema de signos que reciben forma gráfica, á fin de que nuestras ideas y sentimientos, representados por ellos de un modo permanente, puedan llegar á noticia de los demás hombres, separados de nosotros por el tiempo ó por el espacio.

Grande es el poder de la palabra hablada; pero no es menor la importancia de la palabra escrita, aun bajo el punto de vista artístico ó de belleza. La palabra produce mágicos efectos, consigue importantes triunfos y obtiene ventajas que ningún otro medio de representación puede reemplazar; pero en cambio es fugaz, y obra solo un momento sobre nuestros sentidos: la escritura, apoderándose de esta palabra y fijándola para mucho tiempo, logra que la impresión sea más duradera, nos pone en disposición de repetir el goce de las bellezas literarias y las hace más trasmisibles ó comunicables á nuestros semejantes. Merced á la escritura, las creaciones del genio, las bellezas y gracias del pensamiento debidas al hombre, son conocidas y admiradas por todos los demás, que se deleitan con su lectura; y nuestras facultades se enriquecen y perfeccionan mediante el estudio y la imitación de los grandes modelos literarios, que las generaciones pasadas nos legaron.

Si queremos remontarnos ahora al origen de la escritura, nos vemos forzados á reconocer la oscuridad de este punto, acerca del cual nada puede asegurarse con certeza por falta de documentos. Sin embargo, es muy posible y aun probable, que el hombre la inventase pasando de la representación simbólica á la fonética. Con el trascurso de muchos siglos de civilización, la escritura se ha ido transformando, recibiendo sucesivos adelantos cada vez mayores y más importantes, hasta llegar al estado en que hoy la encontramos.

Desde luego saltan á la vista dos sistemas de escritura esencialmente diversos; el uno inventó signos de cosas, el otro signos de palabras. Las tres fases principales por las que ha pasado son: 1.^a *ideográfica*, que pintaba los objetos mismos; 2.^a *simbólico-geroglífica*, que se valió de atributos, propiedades y analogías para expresarlos; y 3.^a *fonética ó fonográfica*, que aplicó directamente signos ó caracteres alfabéticos á los sonidos articulados. El primer paso en el procedimiento de la escritura debió ser el trasladar por medio de la pintura los objetos, con lo cual solo se podían dar á conocer los materiales y del orden sensible. Despues se introdujeron ciertos símbolos significativos de cosas invisibles por la analogía ó semejanza que tuvieran con los objetos corpóreos. Se acertó á interpretar las abstracciones y á significar las cualidades de las cosas, y nacieron los emblemas morales.

Los egipcios usaron primeramente signos ideográficos y simbólico-geroglíficos; vieron en algunos animales la imágen de propiedades determinadas, como por ejemplo, de la fidelidad en el perro, de la vigilancia en el gallo, de la previsión y laboriosidad en la hormiga, de la ingratitud en la víbora, etc. Representando la serpiente la vida, una serpiente enroscada y mordiéndose la cola significaba la eternidad, esto es, la vida sin término. Pero al lado de los signos ideográficos ó geroglíficos emplearon los egipcios signos fonéticos. Débese á Champollion este descubrimiento y el haber hallado la clave para descifrar toda la escritura del Egipto, cuando en 1799 interpretó la inscripción bilingüe, en copto y griego, de Rosetta; entonces averiguó que á cada imágen geroglífica correspondía alfabéticamente el sonido de la letra con que empezaba el nombre egipcio del objeto representado; por ejemplo, que la imágen del águila debía designar la letra *a*, la del león la letra *l*, porque con esas letras principian en copto los nombres de esos dos animales, *ahom*, águila, y *laboi*, leona. Mezclados con los nombres alfabéticos se hallaron otros silábicos, que expresaban por sí solos una sílaba completa. Por su complicación y carácter artístico esta escritura era de uso muy difícil: necesitando los egipcios otra más práctica y rápida para las obras literarias, para los actos de la vida civil y los usos de la vida comun, adoptaron otra cursiva, que fué una abreviatura de los geroglíficos, conservando sus rasgos esenciales: á esta se ha llamado *hierática*. Esta misma, desde los reinados de Shabak y de Tahraqa se simplificó para las transacciones comerciales, abreviando los caracteres y disminuyendo su número y volúmen, y se formó una tercera clase de escritura, la popular ó *demótica*. La geroglífica se escribía

indiferentemente de derecha á izquierda, ó de izquierda á derecha, pero la *hierática* siempre de derecha á izquierda.

Los otros medios de escritura peculiares de determinados pueblos son arbitrarios, no teniendo los signos inventados relación alguna con el pensamiento. Tal es el de los peruanos: empleaban estos unas cuerdas, y sus *nudos* ó *quipos* se ataban en una forma de combinación especial entre los principales y los accesorios; eran también de diferentes colores, denotando con cada uno de ellos diversos objetos por analogía.

Los chinos, entre los cuales se cree hubo también pinturas y geroglíficos, y que antes de Fo-hi se sirvieron de cuerdas como los peruanos, formaron luego una escritura, cuyos caracteres son signos inmediatos de las ideas: son, pues, tales caracteres en número grandísimo, 70 ú 80 mil, bien que combinaciones de un menor número de elementos simples, 214, correspondientes á las ideas radicales. La línea recta, la curva y el punto con variadas posiciones ó repeticiones son las figuras que determinan los caracteres chinos.

La escritura de los chinos es filosófica é independiente de la palabra. Así como otros pueblos al formar su escritura han dado más parte al oído, el chino dió más á la vista. Mientras que en su lengua hablada no tienen ninguna palabra de más de una sílaba, en su lengua escrita no sucede lo mismo; muchas veces un solo carácter expresa la reunión de varias ideas, de suerte que para expresar su significación por la palabra, es menester emplear muchos vocablos separados y pronunciar una frase entera.

El invento de la escritura fonética consistió en usar de signos, no ya directamente para los objetos, sino para sus nombres ó palabras. Observándose que el número de sonidos articulados de que constan las palabras es corto, y que estos sonidos se repiten en varias combinaciones, se empezó á formar la escritura alfabética; nació primero el alfabeto silábico, en que se fija un carácter ó signo para cada sílaba: ejemplos de este alfabeto se encuentran todavía en algunas regiones de África y de Asia: entre los abisinios, los del Malabar y de Bengala, de la isla de Ceylan, de Siam y de Java se conocen alfabetos silábicos con gran número de letras. Descomponiendo los sonidos en sus elementos más simples, se redujeron á un corto número de vocales y consonantes, y este es el alfabeto de letras, que llegó á generalizarse. Los orientales tienen un alfabeto compuesto de 22 letras, todas consonantes, porque no cuentan entre las letras las vocales. Se atribuye al fenicio Cadmo el haber traído á los pueblos europeos, á la Grecia primeramente, este

alfabeto, tomándole de Egipto. Constaba sólo de 16 letras, y entre los griegos se le añadieron otras ocho más durante las guerras médicas. El alfabeto romano está formado sobre el griego, y se observa que los caracteres griegos invertidos son algo parecidos á los hebreos y fenicios. El alfabeto *devanagari* de la lengua sanscrita es el más rico de todas las lenguas, pues contiene 50 caracteres.

Escritura alfabética figurativa es también la *cuneiforme*, usada por asirios, medos y persas, compuesta de 42 signos y llamada así por asemejarse los caracteres á una cuña. Esta forma de signos procedía del modo de escribir de los asirios y caldeos y de los materiales que usaban: se valían de la arcilla blanda trazando sobre ella los caracteres con un estilo de forma triangular, y el surco rectilíneo hecho por aquel estilo trigonal tomaba la figura de cuña. El fonetismo de los asirios era silábico. Los autores que interpretaron y dieron á conocer esta escritura fueron principalmente Grotefend, Burnouf, Lassen, Rawlinson, Oppert, Hinks y Talbot, habiendo partido sus descubrimientos de la inscripción trilingüe de Behistun.

En un principio se escribió de derecha á izquierda, después en una y otra dirección alternando, escritura *bustrophedon*, ó de *buey que ara*, y por último se adoptó la escritura de izquierda á derecha, como entre nosotros se conserva.

También han recaído los adelantos en la materia sobre la que se dibujan los caracteres. Primeramente se usó de la piedra, planchas metálicas, plomo, madera, cortezas y hojas de árboles. Por mucho tiempo no se empleó otra cosa que unas tablillas cubiertas con cera; de ellas se sirvieron los romanos, señalando las letras con un punzón llamado *estilo*. A esta materia sucedió después el papiro y el pergamino: el papiro procedía de un arbusto egipcio (*cyperus papyrus*) con cuyas membranas ó películas se hacían hojas de escribir, que se llamaron en latín, *charta*. El pergamino recibió este nombre porque le inventaron los de Pérgamo, fabricándole de pieles de animales. La invención del papel de algodón (*charta bombycina*) en el siglo IX hizo cesar en Grecia el uso del papiro. El año 1270 un alemán aplicó á la fabricación del papel el cáñamo y el lino.

LECCION XXVI.

Géneros literarios: su división.—La poesía: su esencia y su verdadero concepto: su definición: cuestión sobre su dependencia ó independencia del verso.—Forma pictórica de la poesía, ó relación de la poesía con la pintura.—Antigüedad de la poesía y su enlace con la música en la infancia de los pueblos.—Divisiones de la poesía.—Géneros poéticos y orden que suele establecerse entre ellos.

Los diferentes caracteres de fondo y de forma que distinguen á las varias producciones del arte literario han suministrado fundamento para clasificarlas y reunir las en agrupaciones, que se llaman géneros literarios.

La primera y más general clasificación de todas las obras literarias es la que las divide en *poéticas* y *prosáicas*. Graves inconvenientes ofrece esta división con tales nombres, pero no las presenta menores la que las separa en obras *en verso* y obras *en prosa*, y esto no obstante, una y otra división están autorizadas por el uso y casi forzosamente impuestas por la necesidad, sin perjuicio de que convingamos todos en la impropiedad é inexactitud de tales denominaciones para el objeto de la división susodicha. Prescindiendo nosotros ahora de estas divergencias de tecnicismo y de sus orígenes ó fundamentos, daremos principio desde luego á nuestro estudio por las composiciones de la poesía propiamente dicha.

Ante todo conviene determinar la esencia ó naturaleza de la poesía. A pesar de haber disertado mucho sobre la verdadera índole de la poesía, todavía no están acordes los críticos cuando se trata de definirla. La palabra *poesía*, por su valor etimológico de *ποίησις*, *crear*, *inventar*, vale tanto como creación ó invención, y en efecto, en su cualidad de arte, arte por excelencia y arte eminentemente bello é idealista, el atributo de crear es el que más la distingue. Con relación á este dato fundamental se ha dicho que la esencia de la poesía consiste en la creación y en la ficción, pero hay muchas creaciones y ficciones que por el solo hecho de serlo, no pueden llamarse poesías, mientras que por el contrario en otros casos hay poesía, sin necesidad de que se llegue á fingir ni crear nada nuevo: por lo tanto, esta idea no basta para caracterizar de un modo exacto y completo á la poesía, tendríamos uno de sus constitutivos, pero no el único, y deben examinarse y apreciarse todos.

La poesía es uno de aquellos conceptos cuyo valor y significación se penetran mejor comparándole con su opuesto. La prosa es el lenguaje del que atiende tan solo ó preferentemente á la verdad

como objeto primario; es la fórmula del juicio y del raciocinio, la expresión del pensamiento desprovisto de adornos, de los arrebatos de la pasión ó el sentimiento y de una disposición rítmica singularmente agradable al oído. En la poesía intervienen con preferencia y en primer término las facultades del hombre más inmediatamente interesadas en el placer de la belleza, la imaginación y el corazón, tratándose también de complacer de un modo especial al oído con el goce de los sonidos acompasados y melodiosos. Reuniendo ahora todos los elementos peculiares y distintivos de la poesía, podemos definirla diciendo que es «la viva expresión de la belleza y de las invenciones ó creaciones ideales, inspirada por la imaginación, la pasión ó el sentimiento y tomando por forma la palabra rítmica.»

Motivo de la divergencia de opiniones al definir la poesía es la cuestión tan debatida de su dependencia ó independencia del verso. Se pregunta si el verso es condición *sine qua non* de la poesía, ó lo que es lo mismo, si puede haber poesía sin verso. A nuestro parecer, la solución es fácil, con solo distinguir el doble valor y extensión que indiferentemente se atribuye por unos y por otros á la voz poesía. El concepto de poesía es complejo, y contiene variedad de elementos, así de fondo como de forma. Siendo el primero más noble que la segunda, allí donde se hallen aquellos, siquiera falten estos, existe poesía; en cierto modo no hay inconveniente en concederlo. Semejante caso corresponde á una de las acepciones de la palabra *poesia*: réstanos saber si esta acepción es la más concreta y estricta, como también la más usual y corriente. Es lo cierto que así considerada la poesía indica una cualidad de mayor comprensión, equivaliendo á un sentido genérico de la misma palabra. Le pertenece otro, que es el vulgarmente admitido, como que determina más y especifica la índole de la composición, según el cual, dados los supradichos caracteres de fondo, se le agrega una forma simétrica, regular y cadenciosa para procurar el agrado del oído. Puede haber y hay poesía sin verso en el sentido lato de la palabra; la elocuencia es buen ejemplo de ello, y la elocuencia tanto más, cuanto que hasta tiene su ritmo propio y sus cadencias de sonoridad y de armonía. Hay en cambio versos enteramente destituidos de poesía. Pero el verso es condición indispensable de la poesía, entendida esta voz en la significación más propia y precisa, porque el uso la ha consagrado á la asociación de ambas clases de elementos integrantes, en cuya virtud adquiere esta composición el bello distintivo que la separa de las otras. El uso se ha fundado en que la poesía no está completa, ni recibe toda la belleza y poder deleitable de que es capaz, mientras no la decora una forma cadenciosa,

modulados los sonidos con relación á los varios sentimientos que expresa. La idealización del fondo reclamaba por correspondencia una idealización en la forma, y la del lenguaje no es otra cosa que el ritmo especial del verso. El verso es el vestido más bello de la poesía, y su ornato más agradable y seductor al par que natural y adecuado.

Si es importante en la poesía la parte musical ó rítmica, no lo es menos la forma que podíamos llamar *pictórica*; es ciertamente íntima la relación que existe entre la poesía y la pintura. Ya dejó declarado este principio Horacio, cuando dijo: *Ut pictura poesis erit*. Uno de los atributos principales de la poesía es revestir las ideas de formas visibles y palpables, hablando más al sentido que á la razón y presentando las cosas más bien pintadas ó esculpidas que dichas. Cuando ha de expresar conceptos abstractos, escoge aquellas palabras y frases que se inventaron y destinaron para significar objetos materiales, sus cualidades, modificaciones y relaciones, del propio modo que el pintor escoge y combina los colores para dar relieve á su asunto y para el mejor efecto de su cuadro. El poeta procura dar cuerpo y forma viva y animada á sus pensamientos, compone un bello tejido de imágenes y de semejanzas, viste sus ideas de un traje material y sensible, y aspira ó debe aspirar en este punto á la novedad, que es la piedra de toque del verdadero talento poético.

La poesía es tan antigua como el hombre, puesto que su raíz y fundamento se encuentra en la misma naturaleza humana; su origen se confunde con la infancia de todos los pueblos. Es anterior la poesía á la prosa, porque es más espontánea y natural en la vida del sentimiento, propia del estado primitivo; la prosa supone un adelanto en la civilización, en cuanto viene acompañada de un grado mayor de reflexión, que sustituye á la intuición del espíritu poco cultivado y al legítimo entusiasmo con que se admitían y celebraban las tradiciones, cuando estaban más cerca de su fuente.

La poesía y la música nacieron juntas, asociándose en todas partes, aun en las tribus más salvajes, si bien bajo formas toscas y groseras. En los sacrificios, en las fiestas y en las reuniones del pueblo, por el entusiasmo, la exaltación de la fantasía y el calor de las pasiones, se expresaban los hombres de una manera figurada y grandiosa, conmovidos por sentimientos de admiración, de respeto, de amor, de compasión, etc. Los sonidos también recibieron cierta modulación acomodada á las distintas emociones experimentadas, porque el sonido deleita á los pueblos más rudos, hasta á los salvajes que no tienen educado el oído, y es un medio muy expresivo

de íntimos y variados afectos. La poesía y la música se enlazaron en el canto, y los primeros poetas cantaron sus versos.

Hubo necesidad de ajustar y distribuir las palabras en estancias ó *números*, que coincidiesen con la música del canto, y tuvo origen la versificación, que en un principio era pobre é imperfecta, y después fué mejorando por el arte. Las primeras composiciones transmitidas fueron las poéticas, lo cual se debió al atractivo de la música y el canto, y á que antes de la escritura la tradición oral por los cantos era el único medio que al efecto podía ocurrirse. La poesía era la forma general de todas las ideas y conocimientos. En Grecia, sacerdotes, filósofos y políticos eran á la vez poetas. De los pueblos escitas y de las tribus célticas, las primeras noticias, á falta de historia, reveladoras de sus sentimientos y costumbres, las encontramos en sus poesías y en sus canciones (1).

La poesía se divide en directa é indirecta; á la primera clase pertenecen aquellas en que el autor se manifiesta y habla por sí, como las épicas, líricas, didácticas y descriptivas; y á la segunda aquellas en que lo hace valiéndose de personajes intermedios, como son las dramáticas. También la poesía puede ser subjetiva y objetiva. La primera, que es la lírica, es aquella que expresa la vida interior del poeta, sus pasiones ó sentimientos y las impresiones que en su ánimo causan cualesquiera de los asuntos ó motivos de toda poesía, Dios, la naturaleza y el hombre; la objetiva es aquella en que predomina algun elemento ó suceso del mundo exterior; pero téngase entendido que esta misma poesía objetiva, que es la épica, nunca lo es de un modo tan absoluto y exclusivo que en ella falte algo de subjetividad.

En orden de géneros debió nacer primero la lírica, con la elegíaca, que es una variedad de la misma; después la épica, y por último, la dramática, pastoril y didáctica. La sátira, que no es verdaderamente un género, y cuyo carácter es subjetivo, se encuentra ya en las primeras épocas de las literaturas todas, como un modo que acompaña á todos los géneros.

(1) «Aunque los godos, bajo cuyo nombre comprendemos generalmente á todas las tribus escandinavas, eran un pueblo del todo feroz y marcial, y cuya ignorancia de las artes liberales ha pasado á proverbio; sin embargo, desde los tiempos más remotos tuvieron también sus poetas y sus cánticos. Sus bardos se distinguían con el título de *scalders* y sus cánticos se denominaban *ryses*. Saxo, el gramático, historiador danés, de bastante nota, que floreció en el siglo XIII, nos informa de que muchos de estos cánticos que contenían las antiguas historias tradicionales del país, se hallaban grabados en los peñascos, escritos en el antiguo carácter rúnico, y de las cuales ha traducido algunas al latín insertándolas en su historia. (Mac-Pherkon, Estudios críticos sobre los poemas de Ossíán.)

Además de los géneros simples, pueden reconocerse otros compuestos ó mixtos. Hay producciones poéticas que no corresponden propiamente á ninguna de las primordiales clasificaciones. El romance, por ejemplo, es una poesía lírico-épica. Primeramente no tuvieron separación y distinción, como tampoco los demás géneros literarios: despues del invento y desarrollo de la escritura se fueron separando y adquirieron todos una forma regular y precisa.

La poesía llegó á divorciarse de la música, pero conservó un vestigio de aquella unión en la coordinación artificial de palabras que produce un sonido melodioso.

LECCIÓN XXVII.

La poesía lírica: su antigüedad y origen: su naturaleza: su carácter subjetivo: fundamento del interés que causa.—La oda primitiva y sublime: el bello desorden.—Clases ó tipos principales de odas.—Cualidades convenientes á las sagradas: ejemplos en la poesía hebraica.—La oda pindárica: Pindaro.—La filosófico-moral: Horacio.—La anacreónica.—Cultivo artístico de la poesía lírica.

La lírica es el género de poesía más antiguo: su origen se remonta á aquellos primeros tiempos en que la poesía y la música vivían unidas, porque toda poesía se cantaba. Entonces en rigor ó materialmente hablando, todas las composiciones poéticas eran líricas; despues se reservó ese nombre para las que se aproximaban al carácter primitivo por su exaltación, ardor y entusiasmo. Es indudable que, ante todo, los hombres cantaron alabanzas á sus dioses y á sus héroes, y que inspirándose en los sentimientos tiernos y delicados del corazón, desahogaron sus afectos en las situaciones de alegría ó de tristeza; á estas necesidades é impulsos de nuestra naturaleza moral satisfizo la poesía lírica que, con el nombre especial de *oda*, ha conservado inalterable su significación y forma primera.

Su esencia la separa bien claramente de los demás géneros: es poesía subjetiva, porque pone de manifiesto la vida íntima del poeta ó el estado de su alma, las impresiones de su corazón, sus afectos y sentimientos: aunque toque varios asuntos accidentalmente, aun cuando haya sido ocasionada por hechos, la parte narrativa se subordina á la afectiva, y siempre dominan en el fondo las impresiones que ellos sugieren al autor. No deja de ser subjetiva esta poesía por más que el poeta, en vez de cantar sus emociones propias y sus sentimientos personales, sea eco de los sentimientos de su nación ó de su raza.

À la poesía lírica la caracteriza por regla general el calor y el entusiasmo, la viveza y la espontaneidad de la inspiración. Hay en este género más poesía y más verdad también que en ningún otro; porque siendo un eco fiel del corazón y del sentimiento, y habiendo de reproducir las situaciones y aun los más secretos latidos del alma, por naturaleza debe rechazar la preparación calculada ó reflexiva, la disposición artificiosa y el disimulo ó disfraz del pensamiento.

El fundamento del interés anejo à esta poesía se halla en la universalidad del sentimiento y en nuestra misma naturaleza. Todos los sentimientos que revela ó despierta este género de poesía son patrimonio del lenguaje humano, y nuestra alma se hace partícipe de los mismos afectos que el poeta demuestra y expresa, si logra conmovernos con una inspiración profunda y verdadera.

La oda primitiva en toda su pureza y propiedad se distingue por los pensamientos sublimes, el arrebató de la imaginación, la exaltación de ánimo, y en la forma por las galas más brillantes y magníficas del lenguaje. Después que se trataron por la oda otros asuntos de menor elevación, hubo de adaptarse à ellos en sus cualidades todas.

La oda primitiva y sublime admite cierta irregularidad y desorden; esta es una de sus bellezas naturales, la cual procede de que el ánimo profundamente conmovido é impresionado, se halla fuera de su estado normal y ordinario. El bello desorden de la oda ha de ser enteramente natural, y en ninguna manera efecto del arte, puesto que proviene de una situación de verdadero apasionamiento, que no puede fingirse. No es ilimitado ni arbitrario este desorden. Por impetuoso y vehemente que sea el movimiento del poeta lírico, y aunque en el ardor de su fantasía se traslade de un objeto à otro sin transición aparente, consérvase todavía cierto enlace de ideas en armonía con el mismo sentimiento.

Por la oda pueden expresarse también los sentimientos placenteros y delicados, y llegan à interpretarse hasta las gracias del ingenio; de ahí el que recorra todos los tonos, desde el más sublime hasta el festivo.

Hay cuatro clases principales de odas: 1.ª sagradas, 2.ª heróicas, 3.ª morales y filosóficas, y 4.ª amatorias y festivas. Estos son los cuatro tipos más importantes de la oda, pero se encuentran muchas que no pueden ser reducidas fácilmente à clasificación. Por el tono ya elegiaco, ya satírico, hay algunas que deberían llamarse elegiacas y satíricas.

Las sagradas son las dirigidas á Dios, las inspiradas por la religión ó de asuntos sagrados: su carácter es la gravedad, la majestad y la sublime entonación.

La poesía hebráica es sin disputa la más rica en composiciones líricas de singular mérito. Es admirable el cántico de Moisés después del paso del mar Rojo. Los salmos de David son ejemplos incomparables de este género. Isaías es un lírico verdaderamente sublime. El lirismo de esta poesía, fundado en asuntos de la mayor grandeza y de interés universal é imperecedero, aventaja al de todas las demás literaturas por su elevación y grandiosidad, por su naturalidad y energía y por su atrevido y arrebatado vuelo; raya á grandísima altura el de los Profetas, como inspirados por el mismo Dios, si bien el tono de algunos es más elevado que el de los otros.

Las heróicas se emplean para ensalzar á los héroes y grandes capitanes, y para celebrar los hechos ilustres, así en la guerra como en cualquier otro orden; pertenecen á esta clase las de Píndaro, que les dió nombre; se caracterizan por la elevación, grandeza y vehemencia, por el fuego y entusiasmo, y juntamente por la precisión, la brevedad y la armonía. Este insigne lírico griego, el más admirado, y con justicia, de toda la antigüedad, celebró en sus odas á los vencedores en los juegos olímpicos, píticos, ístmicos y nemeos: cierta oscuridad misteriosa y el desorden que se nota en sus poesías, como también las digresiones á que se entrega, son en él cosas naturales y no censurables, á causa ya de la disposición religiosa de su espíritu, ya también de la violenta impresión que en su imaginación obraban los diferentes objetos que consideraba.

Las odas morales y filosóficas son aquellas en que entran sentimientos más templados, como los que excitan las virtudes y las acciones buenas, la rectitud de conciencia y los hábitos nobles y generosos; de ellas es modelo Horacio.

Este gran poeta latino, de talento flexible y acomodado á todos los géneros, cultivó también la oda pindárica, pero sobresalió especialmente en la filosófico-moral, á la cual aplicó con soberana maestría el tono moderado, el colorido agradable y la expresión dulce y apacible, cualidades que más la convienen; desgraciadamente en medio del exquisito gusto de sus formas, su fondo no siempre es recomendable, por su obscenidad y por su epicurismo, tanto más peligroso, cuanto más culto y elegante.

Las festivas tienen por principio el placer y la alegría, dirigiéndose á divertir y agrandar; sus caracteres son la jovialidad, la gracia, la facilidad y la elegancia; el amor suele prestarles asunto.

Anacreonte formó con algunos de estos elementos un tipo especial de oda ligera, que revela cierto candor y desahogo propio de un corazón alegre y tranquilo, y que manteniéndose como un mero juego aspira á los placeres inocentes, no á los báquicos y sensuales, segun posteriormente degenerada ha sido aplicada por algunos poetas (1).

La poesía lírica ha tenido tambien, despues de un período popular, un período artístico. Por lo mismo y porque á este período corresponden, se citan algunas composiciones de este género, como las canciones eróticas de los trovadores provenzales, las *baladas* de los italianos y las de los *minnesingers*, cantores de amor, alemanes, que son posteriores á otras poesías épicas.

LECCIÓN XXVIII.

Desarrollo histórico de la poesía lírica.—El *himno* y sus especies.—El *pean*.—El *epinicio*.—El *epitalamio*.—El *dilirambo*.—La elegía: su origen y carácter primitivo: cualidades que la pertenecen: clases de elegía.—La elegía en la literatura hebraica.—Aplicaciones que se dieron á esta poesía en Grecia.—Elegiacos griegos y romanos.—Metros que en esta composición se han empleado.—La elegía en el arte cristiano.

Entrando ahora á examinar las diferentes manifestaciones históricas de la poesía lírica, hallamos primeramente el *himno*. Este, que en su significación apenas se diferencia de la oda, se distingue de ella en destinarse al canto y servir generalmente á las colectividades para la expresión de los sentimientos de admiración y de alabanza. Los himnos han constituido siempre una parte esencial del culto religioso; pueden dividirse en *teúrgicos*, *populares* y *filosóficos*. Los primeros pertenecían á los iniciados en los misterios órficos; los populares eran cantados durante la ceremonia del sacrificio y en las veladas que precedían á las solemnidades religiosas; de esta clase era el himno de Calímaco á Júpiter: himnos filosóficos eran

(1) Por no recargar el texto, y porque no lo consideramos de grande importancia, omitimos hablar de la poesía lírica conocida en los pueblos orientales. Los indios tuvieron himnos religiosos y eróticos, estos lascivos; algunos son anteriores á los Vedas, pero la mayor parte están comprendidos en el Rig-Veda. Los chinos poseen cantos del mismo género, y tambien otros guerreros y populares. Confucio recopiló las antiguas canciones chinas seis siglos antes de J. C. bajo el título de Schiking, y las ha traducido al alemán Ruckert. Los egipcios compusieron himnos á sus dioses Ra y Osiris, invocaciones funerales y cantos de triunfo. Entre los persas fueron autores celebrados de odas y canciones Rudégi y Ansari. Los árabes, cuya poesía es toda narrativa y lírica, se ejercitaron en las canciones heroicas y en las amatorias, predominando en ellas el carácter local y de raza y cierto espíritu de vivacidad y alegría.

los que componían los filósofos siguiendo su particular sistema religioso; contenían invocaciones singulares, y expresaban por nombres místicos los atributos divinos.

Una forma y subdivisión del himno es el *pean*, que en un principio fué una invocación á Apolo, y después á todas las divinidades protectoras.

El *epinicio* era un canto de victoria en que se celebraban las hazañas, las virtudes y los triunfos de los héroes.

El *epitalamio*, canto de bodas, no fué privativo solo de los griegos; es una especie de poesía muy antigua; entre los hebreos se conoció por lo menos desde los tiempos de David. El *Cántico de los cánticos* de Salomón es considerado como un epitalamio dramático; en esta poesía de la más sublime inspiración, que es una alegoría sostenida, se representa y figura principalmente el desposorio de Jesucristo con la Iglesia y con las almas.

En Grecia se ha reputado por inventor del epitalamio á Stesichoro, pero es más antiguo, si ha de atribuirse á Hesiodo el de Tetis y Peleo, del cual se ha conservado un fragmento. El epitalamio griego, sin imitar ninguna acción, era un verdadero poema, y tenía por objeto dar á conocer á los nuevos esposos la dicha de su unión, tributándoles elogios y anunciándoles un porvenir venturoso. Los latinos no conocieron los epitalamios hasta Catulo, que tomó por modelo á Safo.

El ditirambo, trae su origen de la voz griega *διθύραμβος*, sobre nombre que daban á Baco, á causa de su doble nacimiento (*δίς θύρα*); era una composición poética en loor de aquella divinidad; se escribía generalmente en variedad de metros, y se caracterizaba por el desorden y arrebató, por el furor y exaltación que causaba el vino. Para los poetas ditirámbicos lo sublime consistía en la hinchazón; querían usar el lenguaje de los dioses y solían expresarse en el lenguaje de los locos.

La elegía, que algunos autores consideran como un género propio, no es otra cosa, segun su misma etimología denota, que una canción sentimental y triste, y entra por tanto en el vasto campo de la lírica. El sentimiento se muestra en la elegía por lo regular no con arrebató, sino dulce y tierno y como la expresión de una melancolía apasionada. En un principio se destinó á cantar la muerte de alguna persona, aplicándose despues á expresar el dolor ó la pena por las desgracias de todas especies de los individuos, de las familias ó las naciones. Finalmente, se empleó para desahogar el ánimo por los desengaños, pesares y tristezas del amor. En definitiva, modernamente ha venido á quedar con el

carácter de lo sentimental, afectuoso y melancólico en la esencia, buscando siempre en la forma la pausa y suavidad del ritmo. Conviene á la elegía por su naturaleza cierto desórden en los pensamientos, y toda afectación la repugna; de aquí procede su dificultad, y en superarla con éxito se prueba á los grandes poetas. Á la viveza y naturalidad del pensamiento se ha de unir la sencillez de la expresión.

Las dos especies más propias de elegía son la elegía propiamente dicha, en que el poeta lamenta sus penas propias, y la heróica, en que llora las desgracias públicas.

Entre los hebreos, Jeremías es un gran poeta elegíaco en sus Trenos ó Lamentaciones sobre las ruinas de Jerusalén, obra incomparable por el estilo poético y por las expresiones y figuras tan acertadas para expresar sentimientos de compasión y dolor.

David nos ofrece un precioso ejemplo de elegía en el cántico á la muerte de Saul y de Jonatás.

En Grecia la elegía tuvo varios usos, empleándose para la guerra, para la política y aun en la didáctica, pero su aplicación primera fué para los asuntos de dolor y lamento, lo cual está en conformidad con la etimología, ya se adopte la de *ἐλεῖν λέγειν*, *miserabiliter dicere*, ya la de *ἐέλεγεῖν*, decir ay! por estar llena de la exclamación lúgubre *έέ*, é frecuente en los poetas trágicos y natural en todas las personas afligidas: se cantaba al son de la flauta, y probablemente empezaría su uso en los funerales. El metro elegíaco, compuesto de un hexámetro y de un pentámetro, debió su origen á la mezcla de los dos tonos de la flauta lidia, representado el mayor por el hexámetro y el menor por el pentámetro: á esta combinación se refiere Horacio hablando de *versibus impariter junctis*. Cambiada despues la significación de la palabra elegía, se llamó así á toda poesia de cualquier asunto, alegre ó triste, escrita en tal clase de versos. Tirteo y Alceo han sido muy alabados en este género de composiciones. Mimnermo y Safo consagraron la elegía al amor. Distinguíronse tambien como elegíacos Calino, Simónides, Filetas, Calímaco y Hermesianax. Los trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides se ejercitaron además en la elegía; el último en su *Andrómaca* inserta un trozo de catorce versos, que es una preciosa elegía en su primitiva y estricta significación, sobre el saqueo de Troya y la muerte de Hector.

Los romanos, por su carácter y costumbres, dieron más importancia á la elegía erótica, imitada de los griegos, presentándola con variedad de tonos y matices Propercio, Tibulo y Ovidio, pero conviniendo todos en la nota de sensualidad propia de aquella

civilización corrompida. Sobresale Tibulo, que comprendió y expresó con grande acierto la elegía en su verdadero y genuino carácter de espontaneidad y naturalidad del sentimiento, la dió una variedad agradable con las fáciles transiciones de unos á otros afectos distintos, y se mostró el más romano de todos los elegiacos de la literatura latina.

El metro que se aplicó para la elegía fué el distico en las lenguas clásicas, y en las modernas el terceto y el verso libre.

El arte cristiano ha dictado á la elegía nuevos asuntos, inspirándose en los sentimientos tiernos y elevados del alma con auxilio de la fe, que descubre un mundo de esperanzas y consuelos inefables, para suavizar los dolores y pesares de esta vida. Entre los himnos de la Iglesia, se encuentran algunos que pueden señalarse como excelentes ejemplos de profunda y conmovedora elegía; tales son el *Dies iræ* y el *Stabat Mater*.

LECCIÓN XXIX.

Preceptiva de la oda: plan, unidad y demás condiciones de la poesía lírica: sus estrofas y versificación.— Desarrollo del género lírico en Grecia y en Roma.— La lírica en la Iglesia.— Cultivo de esta poesía en las naciones modernas.— La *canzone* y el *soneto* en Italia.— Poetas líricos italianos.— Noticia de los más celebrados líricos que han producido las literaturas francesa, inglesa y alemana.

La primera regla de la oda es que sea espontánea y fruto del número ó estro poético. La lírica es la poesía verdadera y por excelencia, y sin inspiración no hay poesía: el que no haya recibido facultades naturales de poeta, en vano buscará fuego poético que le inflame. No se ha de abusar del bello desorden, propio de la oda sublime, en términos que produzca delirios y absurdos. Requiere un plan que presida á todas las partes, pero entre estas no se observa una disposición simétrica y exacta y extensión proporcionada, pues que el poeta se detiene más ó menos en ellas, según la relación que guardan con los afectos que le dominan, ó sucesivamente se van en él despertando: bastará que dichas partes conserven una conexión de ideas en armonía con el sentimiento.

En medio de la oda el poeta suele trasladarse á otro objeto, como preocupado ó distraído, por un movimiento natural que se llama salto lírico. Esto no obstante, se mantiene la unidad en la poesía lírica, y esta unidad se constituye por el particular estado del alma, que hace dominar un sentimiento en toda la composición,

si bien este sentimiento se muestre bajo diferentes aspectos, los cuales originan la variedad de la misma.

El razonamiento, el método, el análisis, todo lo que pertenece al orden riguroso del discurso y á la exposición lógica y severa de las ideas repugna á la oda, porque se opone abiertamente á la índole de esta poesía y á la situación de ánimo en que se considera al poeta.

En la oda suele concederse alguna libertad de versificación, pero no tan excesiva que se pierda del todo la melodía; y aun esto se verifica solamente en la oda arrebatada y sublime, por el movimiento y calor de las pasiones, y por cierta irregularidad que naturalmente lleva consigo, que parece pugnar con la ley del número.

La distribución de la obra lírica en estrofas trae su origen del tiempo en que esta poesía iba asociada con el canto; y ha subsistido despues, ya porque representa y aun suple al elemento musical tan propio de la lírica, resultando así su forma artística más realzada, ya tambien porque la uniformidad de periodos musicales contribuye á sostener la unidad de tono y su elevación en proporción con la intensidad del afecto expresado. Todas las combinaciones métricas en su rica variedad han sido aplicadas á la poesía lírica, segun la diversidad de sus clases, asuntos, tonos y formas; la coordinación musical que se elige como más adaptada y conveniente á una determinada especie de composición lírica, se repite en toda ella.

El pueblo griego sobresalió mucho en la poesía lírica: favorecido de las mejores disposiciones naturales de carácter, imaginación y sentimiento, y por sus condiciones sociales, políticas y religiosas que hacían frecuentes los juegos, las fiestas y sacrificios, no tardaron en brillar gran número de poetas líricos. El príncipe de todos ellos en una clase particular de oda, en la heróica, es Píndaro de quien ya hemos tratado en lección anterior.

Además de Píndaro y Anacreonte, cuyos nombres se han perpetuado en determinadas especies de odas, merecen citarse otros dignos representantes de la lírica, como Bacchylides, Mimnermo, Tyrteo, los dos Simónides, de Amorgos y de Ceos, Xenófanes, Calímaco, Alceo y la famosa poetisa Safo.

Los romanos carecían de la exquisita sensibilidad que exige la lírica. Roma solo produjo dos poetas propiamente líricos y dignos de mencionarse; Catulo y Horacio. Sin embargo, se aplicaron con éxito á la elegía, en la cual, á juicio de algunos críticos, sostienen la competencia con sus predecesores los griegos. Catulo imitó á Safo, Alceo y Anacreonte; introdujo el lenguaje poético y las formas

de versificación convenientes á este género; en sus pequeños poemas líricos ostenta gracia y delicadeza de sentimientos, como también propiedad, pureza y ternura de lenguaje, pero es á veces harto sensual y obsceno. Horacio es más perfecto que Pindaro y reúne muchas condiciones de belleza correspondiente á este género, aunque no le asiste, por lo regular, la elevación y sublimidad, que se avenían mal con su carácter, más inclinado á lo reflexivo y filosófico y á los asuntos que piden un tono templado.

La lírica que presenta desde los primeros tiempos la Iglesia, es sublime. En ella se asocian la energía y majestad de la poesía hebráica con la elegancia de la latina. Es digno de especial mención el español Prudencio, á mediados del siglo IV, llamado el Horacio español, por sus catorce himnos á los mártires y otros doce que compuso para algunas fiestas.

En los siglos medios la lírica provenzal se hizo célebre por su gracia, ligereza y elegancia y por la riqueza de sus formas; su carácter es el erótico sensual, adoleciendo de monotonía, á veces hasta de falsedad, y casi siempre de procacidad y licencia.

En los tiempos modernos se conocen diferentes poemas líricos y varias combinaciones ó formas de este género poético. De los italianos se tomaron las *canciones*. La *canzone* italiana, derivada de la poesía provenzal, consiste en una série de estrofas más ó menos largas, mezcladas de endecasílabos y eptasílabos y terminadas por una estrofa más breve; diferénciase de la oda por el metro y por la menor libertad en agrupar ó separar los conceptos. Pertenece también á la literatura italiana la *cantata*, en que sobresalió Petrarca, y era de asunto amoroso y sentimental. En los *sonetos*, composición de origen también provenzal, y que se cree apareció primeramente en Sicilia, produjeron los italianos bellezas de primer orden. Los más antiguos ejemplos de sonetos son de Pier de la Vigne, de Ludovico della Vernaccia y del toscano Guittone, que perfeccionó su forma. Gozan de celebridad en este género de composición Dante, Petrarca, Torcuato Tasso y Alfieri. Además de estos poetas, han sobresalido en Italia como líricos Marini, Chiabrera, Filicaya, Metastasio, Rollí, Parini, y en este siglo, Monti, Fóscolo, Manzoni y Leopardi.

La literatura francesa presenta entre sus poetas cultivadores de la lírica á Ronsard, Racine, Chenier, Beranger, Lamartine, Musset y Victor Hugo.

Entre los ingleses figuran Dryden, Pope, Young, Burns, Gray, Byron, Wodworth, Coleridge, Southey y en tiempo más reciente el irlandés Tomás Moore.

En Alemania la poesía lírica ha estado dignamente representada por Scheffler, Goethe, Schiller, Uhland, Heine y Geibel.

Portugal cuenta entre sus líricos á Ferreira, Saa de Miranda, Camoens, Garçao y Almeida Garret.

Nuestra literatura puede gloriarse de haber producido muchos y distinguidos poetas en todas las especies y variedades de este género poético, y aun de haber introducido alguna nueva, cual es en nuestros tiempos la *dolora* del Sr. Campoamor, quien le dió este nombre, ya por capricho, ya tal vez, como indica el Sr. Valera, por engendrarse del dolor inherente á precoces desengaños; pero de todos modos señalando á esta composición carácter magistral y filosófico, con la filosofía mundana y de la experiencia de la vida, y envolviendo la moraleja en una forma ligera y un tanto maliciosa.

Como quiera que las fuentes de la inspiración en lo físico y en lo moral son permanentes y ofrecen siempre asuntos al hombre de imaginación y de sentimiento, se sigue que la poesía lírica es universal y que vivirá en todos los tiempos. Sin embargo, en ella influyen el estado y dirección del espíritu humano y de sus facultades, las costumbres, la clase de civilización y otras condiciones de las diferentes épocas sociales. Desde luego hay que reconocer que la edad presente es poco favorable á la oda primitiva y genuina; la cual ha decaído de aquel puro y generoso entusiasmo al que debe su mayor elevación, majestad y grandeza, explicándose este fenómeno por la tendencia positiva, no menos que por la afición al análisis y á la crítica que domina en nuestra sociedad, bastante á modificar en este sentido todos los ingenios. Continúa en su desarrollo natural y constante la lírica popular, y ejercitanse muchos poetas en la lírica amatoria y en la festiva.

De esta última se ha formado en nuestros días una rama, la llamada *humorística*, caracterizada por una mezcla y contraste de lo serio y lo cómico, lo ideal y lo prosáico, junto con cierta originalidad del *humor* ó del temperamento personal. El vulgo y los poetas medianos han querido remedar el *humor*; pero cuando es verdadero y sincero, segun Richter, que es autoridad en esta materia, supone en el poeta un alma elevada capaz de sondear el doble universo físico y espiritual, conocimiento profundo de las imperfecciones de las sociedades, de las miserias de la vida y de los límites de las facultades humanas, acomodando á este fondo una expresión ó forma nueva é interesante de burla é ironía.

LECCIÓN XXX.

Género épico: su carácter y naturaleza; notas esenciales que han de reunir todas las epopeyas y poemas épicos.—El interés propio del poema épico.—Superior importancia de esta obra.—Poemas primitivos y poemas artísticos.—La canción narrativa popular: su imitación por los poetas artísticos.—Condiciones sociales y de civilización que fueron en la antigüedad adecuadas para el cultivo de la epopeya y que faltan en la edad presente.

El género épico es el más noble de todos, uno de los más antiguos y el más difícil en su ejecución; representa el mayor esfuerzo del ingenio humano en la esfera de la poesía, y exige en el poeta muchas y muy elevadas dotes. Su origen etimológico viene de *επος*, narración, y es de carácter objetivo ó narrativo, porque lo que en él predomina es un asunto ó suceso del mundo exterior, alguna notable y memorable empresa que se impone al mismo poeta por su grandeza, y de la cual se hace intérprete y cantor, narrándola revestida con todo el atavío poético y celebrándola en una forma proporcionada y conveniente.

Mientras que en la lírica el fondo ó la materia de belleza se constituye por los mismos sentimientos del poeta, en la épica lo presta alguna realidad externa, alguna bella objetividad, principalmente de las acciones humanas, que siendo ya en sí misma grande, digna é interesante, acrecienta y sublima aún más estas cualidades, al ser idealizada por el poeta.

Todos los preceptistas concuerdan en que lo que distingue esencialmente á este género de los otros, es el referir en forma poética y con cierto colorido maravilloso una acción grande, interesante y admirable. Estas notas han de reunir las todas las epopeyas y poemas épicos; pero como quiera que en la grandeza de la acción caben grados, y entre tales obras hay alguna de suprema elevación y de intención sublime, juzgan determinados críticos que solo debe darse el nombre de verdaderas epopeyas á un corto número de poemas, á saber, aquellos cuyo asunto es de la más alta trascendencia para una nación ó una sociedad y sintetizan, por decirlo así, en un vasto y magnífico cuadro toda la civilización de un pueblo.

El interés en general se requiere en otras composiciones, y la cualidad de interesantes se recomienda para todas las obras de arte y de poesía indistintamente; pero el interés que está llamada á despertar la epopeya no es individual ó privado, sino universal, puesto que ha de alcanzar á toda una nación, y á veces hasta á la humanidad

entera. Es verdaderamente obra popular, amada y aun cantada por el mismo pueblo, que en ella ve retratado su honor pátrio y halagado su orgullo nacional con la memoria de sus gloriosas tradiciones: remóntase á los primeros tiempos de las naciones, que son su edad heroica. Por lo mismo, el carácter de universalidad del poema se extiende alguna vez á encerrar en grandioso compendio todos los elementos de civilización y de vida del pueblo; porque en aquellos tiempos en que todo está simplificado, en que una poderosa y perfecta unidad enlaza entre sí á todos los individuos, no viviendo estos separados por diferencias profundas de saber y de cultura, una obra de esta clase puede mirarse en cierto modo como una enciclopedia, que refleja el espíritu y la manera de ser de una época ó de un pueblo determinado.

La importancia de esta obra poética es incuestionable. Solamente admite asuntos grandes y de sumo interés; por los ejemplos y modelos que presenta, excita la admiración hácia las virtudes elevadas, los hechos ilustres y los actos de grandeza moral, satisface la propensión del hombre á ensalzar y venerar todo lo generoso y heroico, favorece y ensalza los sentimientos nobles y patrióticos que realzan á los individuos y á los pueblos y demuestra el gran poder de la naturaleza humana, principalmente de la libertad del hombre, y la perfección de que es capaz, caminando firme por la senda del bien y sirviendo á la verdad y á la justicia.

Los poemas se dividen en primitivos y artísticos. Los primeros, precedidos de tradiciones ó narraciones poéticas y de cantos populares, fueron compuestos con proximidad á la época heroica: en ellos el carácter objetivo ó la forma narrativa resaltan en toda su pureza, no apareciendo la individualidad del poeta, ni por consiguiente nada de sus manifestaciones líricas, y siendo todo, ideas, sentimientos, costumbres, estilo y hasta la misma lengua la viva expresión y fiel trasunto de una época y de un pueblo; obra verdaderamente nacional y popular, es fruto del espíritu de un pueblo y de su tiempo, y se dirige no tan solo á la clase culta é ilustrada, sino á todas, adaptándose á todas ellas por su estilo y por sus formas: tal es entre los germanos el tan celebrado bajo el título de *Los Niebelungen*.

Los poemas artísticos son producto de la imitación y del estudio sobre los modelos en períodos literarios; ponen al descubierto la personalidad del autor y nos hacen admirar las bellezas de composición ó de arte en cambio de las naturales y originales de edad ó de nación, sin que por eso dejen de cautivarnos tambien con el interés mismo del asunto, ya sea heroico, ya histórico no heroico, ó

ya religioso: á esta clase de poemas corresponde el latíno la *Eneida* de Virgilio.

De índole semejante al poema primitivo, aunque de menores dimensiones y destinada á trasmitirse por la tradición es la canción narrativa popular, de la cual es ejemplo nuestro romance. Compuesta para el pueblo y por poetas populares, antecedendo á la epopeya y aun á veces concurriendo á formarla, se distingue por su tendencia lírica en el uso de estrofas y estribillo, por la ingenuidad y precisión con que expone los hechos y por la rapidez con que los narra. También los poetas artísticos han imitado esta poesía popular, procurando imitar su belleza originaria ó narrativa, pero ennobleciendo su lenguaje y corrigiendo ó perfeccionando su forma métrica.

La epopeya reclama condiciones muy especiales de civilización, de creencias y de costumbres que no en todos los tiempos existen, por lo cual son raras las que se cuentan en la literatura general. Favorecieron su desarrollo y apogeo, entre otras causas, la unidad del mundo antiguo, la comunidad y uniformidad de creencias, de sentimientos y de gustos, la exaltación de la fantasía y su preponderancia sobre el raciocinio, la relativa proximidad á los tiempos heroicos, el amor á la tradición y el respeto profundo al heroísmo y á las acciones y empresas sublimes, como á todos los grandes ideales.

Los tiempos modernos son poco á propósito para ella, porque las clases se han separado, los intereses sociales se han subdividido y los pueblos han recibido una organización más prosáica, las ciencias, artes y profesiones se han repartido y clasificado en multitud de ramas, y finalmente, las necesidades y gustos de los hombres se han multiplicado hasta lo infinito. Es preciso también que se verifiquen hechos heroicos y haya en el pueblo sensibilidad, fe y entusiasmo suficiente para admirarlos. No son por cierto el entusiasmo ni la admiración los sentimientos que más fácilmente se despiertan en nuestra época: la duda que á tantos atormenta y perturba, el expticismo que á muchos avasalla, inclinan más á la sátira, á lo humorístico y á lo cómico que no á la contemplación de lo grande y sublime. Se han sostenido, sin embargo, algunas obras de este género, de menores pretensiones poéticas, como el poema narrativo de corta extensión, que admite diferentes asuntos, si bien eligiendo ó prefiriendo generalmente los heroicos, y que procura deleitar también por las bellezas descriptivas.

LECCIÓN XXXI.

Acción épica.—Comparación del poema con la historia y con el drama.—
 Cualidades de la acción épica.—Explicación de lo que se entiende por
 unidad, grandeza é interés en la acción del poema.—Modo de conducir
 el asunto.—Desenlace del poema.—Duración de la acción épica.

La acción, es decir, una série más ó menos complicada de actos humanos encaminados á un fin, es nota constante de la épica, como género objetivo. Aunque estos actos humanos, por razón de tales, son libres, á veces se subordina en cierto modo la libertad humana á la marcha de los sucesos, para que se cumpla algun gran pensamiento, ó se realice alguna ley fundamental de aquellas que rigen los destinos humanos.

El poema es un género que por su carácter especial guarda cierto medio entre la historia y el drama: en él hay narración y acción; de la historia suele tomar sus asuntos, y utiliza recursos dramáticos; pero se distingue de la historia, en que el poeta, para exornar la empresa y los hechos ilustres que celebra, los rodea de ficciones bellas y sorprendentes dando libertad á su inventiva, recurso absolutamente vedado al historiador; y se diferencia del drama en que el poema abraza un período más extenso de tiempo, y en que los caracteres son primordiales, vastos, susceptibles de gran variedad de aspectos, y se desenvuelven más por medio de acciones que por medio de pasiones ó sentimientos. Acoge el poema con provecho lo fantástico y extraordinario, lo sobrenatural y maravilloso, mientras que la historia y el drama requieren ante todo y necesariamente la verdad, si bien de distintos órdenes, la historia, la verdad material de los hechos, y el drama, la verdad moral, ya en la pintura de los afectos ó sentimientos, ya en la imitación más fiel y exacta posible de las acciones humanas.

Las cualidades de la acción épica son tres: *unidad, grandeza é interés.*

Es preciso que se establezca y sobresalga claramente manifiesta una acción principal, centro de unidad, á la que se subordinen otras secundarias. Se entiende por *episodios* ciertos incidentes que se intercalan en la narración, algo relacionados con la acción principal, pero no tan esenciales que no pudieran omitirse; deben ser naturales, de extensión proporcionada, dar variedad é interés á la obra y estar trabajados con esmero. Cuando están bien introducidos y manejados, lejos de quebrantar ó destruir la unidad, la dan

el debido realce, la confirman y avaloran, haciéndola resaltar con más vigor y claridad. El poema, en virtud de esta unidad, ofrecerá el aspecto de un todo orgánico, tendiendo todas las partes y hasta los menores incidentes, á un mismo resultado. Es además *una* la acción épica, en cuanto se refiere toda á un interés único concentrado en un solo personaje. Exige también la unidad de la acción que sea íntegra ó completa, conteniendo su principio, su medio y su fin; todo ha de estar enlazado y motivado del modo más natural y conveniente. Es preciso que el lector conozca todo el asunto desde el principio hasta el fin, lo cual puede conseguir el poeta de un modo indirecto, poniendo en boca del héroe ó de otro personaje la parte de narración desconocida.

La acción ha de ser grande, esto es, digna ó capaz de fijar la atención, solicitando la admiración poderosamente, y de suficiente importancia para que merezca recibir el aparato pomposo y magnífico propio de esta obra. Sería impropio que escribiendo con la intención de un poema serio, se aplicase la majestuosa entonación y la forma brillante y grandiosa á un hecho trivial, baladí é insignificante. Se recomienda con esta mira de la grandeza que el asunto elegido no sea de fecha reciente, porque el respeto de la antigüedad da mayor grandiosidad á los objetos y hace más imponentes y respetables los sucesos, y porque de este modo el poeta queda más libre para exhibir las encantadoras y atrevidas ficciones que le sugiera su fantasía. Si el asunto es de guerras, conviene que sean nacionales, ó de aquellas sostenidas entre dos distintos pueblos, y no de las civiles, que los partidos ó bandos han encendido dentro de un mismo pueblo; en estas, por nacer del principio de discordias intestinas, falta el móvil de grandeza y elevación, de donde arranca en su genuino y verdadero carácter el poema épico, y falta además la unidad de interés, porque el interés, la admiración y el entusiasmo, hallándose el pueblo dividido en dos parcialidades, se divide también, siendo para unos odioso y adverso lo que para otros admirable y motivo de gloria. De esta desacertada elección de asunto tenemos ejemplo en la *Farsalia* de Lucano.

Todo ha de ser grande en el poema, para corresponder á su elevada gerarquía. Ha de haber grandeza en las causas que impulsan y mueven á obrar al héroe, en sus dotes, prendas ó virtudes, en los obstáculos que vence y en las consecuencias y resultados de su empresa.

Por último, la acción será interesante: para esto conviene que el suceso cantado haya tenido alguna influencia en el pueblo, que el héroe pueda ser amado por sus beneficios ó sus relevantes

cualidades y se haya hecho acreedor á la gratitud universal. Ercilla peca por este defecto en su poema, en el cual los caudillos españoles quedan rebajados y oscurecidos por Caupolican y los demás héroes araucanos.

En la manera de conducir el asunto se muestra el talento del poeta épico. Para sostener el interés debe pasar de una clase de conmociones á otra, introduciendo despues de las situaciones fuertes, los cuadros apacibles, las escenas tiernas y delicadas que cautivan el corazón, inspirando dulces afectos. Esta variedad en los sentimientos es de gran efecto y contribuye mucho al mérito y á la belleza del conjunto en el poema épico.

Los personajes han de ser tambien interesantes por los peligros que les cerquen ó amenacen, por los obstáculos que dominen y superen, ó las luchas difíciles ó trabajosas en que resistan con firmeza. Todos estos elementos, complicándose por grados, comprometen el éxito, hasta que llega el desenredo del nudo, en lo que no puede faltarse á la naturalidad. La acción se va desenvolviendo poco á poco, y el mismo desenlace no se verifica de un modo brusco, rápido y precipitado, porque todo en el poema épico propende á la amplitud y la calma.

Comunmente se observa que el desenlace sea feliz, como digno y glorioso remate de la acción principal; parece que tal solución es la más conforme con la índole de estas composiciones y de los efectos que están destinadas á causar en el ánimo. Obtenido el fin de justicia, hácia el cual enderezaron sus actos los personajes, no importa que el triunfo sea solamente moral y no material, ni tampoco que el héroe sea sacrificado.

No se consideran necesarias en el poema las unidades de lugar y tiempo. La acción épica se desenvuelve en distintos lugares. La duración no tiene límite fijo y depende de la empresa ó del suceso que narre el poema, pero en la generalidad de los casos abraza un período de tiempo bastante considerable.

LECCION XXXII.

De los caracteres en el poema épico: cualidades que les convienen.—De la *máquina* ó *maravilloso*: razón y origen de su empleo: sus especies.—Partes que se distinguen en la estructura del poema.—La narración y la descripción.—El estilo y la versificación en el poema.

El desempeño de los caracteres es un punto que pide suma atención en el poema, que prueba la superioridad de talento de los autores y del que depende en gran manera el éxito de semejantes obras. Deben ser variados, propios y sostenidos. El principal, ó protagonista, que sirve de centro de unidad, ha de ser el más interesante por sus hechos, sobresaliendo por sus nobles cualidades y por sus virtudes; lo cual no significa que se le pinte dotado de una perfección absoluta: sus defectos, nacidos por ventura de la misma exageración de sus prendas más relevantes, ó de la fuerza de sus pasiones, sirven para dar á su figura mayor animación é interés. Los demás personajes no han de oscurecer al protagonista ni por su heroísmo propio, ni por el lugar que ocupen en el cuadro de la obra épica, la cual no es una exhibición ó galería de retratos (1). Pueden tener imperfecciones y vicios; alguno de ellos podrá representar el mal en su grandeza, porque todo ha de ser grande en el poema. Sin embargo, el poeta no pretenderá hacer sublime y por lo tanto admirable é interesante el mal, lo cual sería falsear las leyes esenciales de la Estética.

En cuanto al número de personajes del poema, lo único que puede preceptuarse es que ni sean tan pocos que no basten para el desarrollo de la acción, ni tantos que entorpezcan su marcha y produzcan confusión ú oscuridad.

El *carácter* es una predisposición natural á obrar de cierto modo: no hay que confundirlo con las *costumbres*, las cuales se forman por el conjunto de actos y pueden estar en conformidad con el carácter, pero también en oposición con él, porque una voluntad enérgica impulsada por el deber ó por el interés, se sobrepone á las inclinaciones naturales.

(1) En este linaje de perfecciones sobresale cual ningún otro poema la *Iliada*. Aquiles y Hector figuran en primer término y en el centro, en segundo se destacan Patroclo y Priamo; á un lado se ven Agamenón, Ulises, Nestor, Diomedes, los Ajax y Menelao; al otro Andrómaca, Hécuba, Elena, Páris y Eneas: algo más lejos están colocados gran porción de caudillos inferiores, agrupándose en el fondo los combatientes, y sobre todos descuellan los dioses, principalmente el padre de ellos, Júpiter, pesando los destinos de los hombres.

Caracterizados con bastante distinción todos los personajes, cada uno es considerado como un tipo propio y especial de cualidades determinadas, hasta el punto de que con solo oírles hablar, los conocemos, aunque no se nos digan sus nombres; á esto se llama ser *típicos* los personajes. Es otra perfección en la parte de caracteres que haya en ellos *riqueza*: quiere decir, que una misma cualidad se mostrará con variedad entre diferentes personajes, tomando multitud de matices, como los que distinguen en el rostro aun á las personas que se parecen.

Homero es el gran maestro en esta clase de perfecciones del poema. En Nestor y en Priamo, por ejemplo, se admira la prudencia; pero la prudencia de Nestor es más firme y resuelta. Aquiles, Hector, Ajax y Diomedes, son todos valientes, pero en diferente grado, y revistiendo su valor distinta forma ó aspecto.

Además de lo dicho, los caracteres y costumbres han de ser convenientes, verosímiles y constantes, cuyas excelencias dejó sabiamente consignadas Horacio en su epístola á los Pisones. Es sobre todo importante la verosimilitud, que consiste en presentar á los personajes tales como la tradición ó el arte los ha dado á conocer, sin desfigurarlos ni alterar sus principales rasgos, y si los personajes son históricos, no ya la simple verosimilitud, sino la verdad es necesaria: el denigrar á los que son dignos de respeto, es un abuso muy censurable en el poeta.

En la antigüedad particularmente se empleó para el poema un recurso llamado *máquina* ó *maravilloso*, que consiste en la intervención de la divinidad ó de seres sobrenaturales en la acción del poema, obrando con los hombres é influyendo en el desenlace del argumento. Fúndase en el carácter grave, severo é imponente que acompaña por esencia al poema épico, pero al mismo tiempo está en relación con las ideas y costumbres, que son elemento accidental y variable en las sociedades. No puede negarse que en términos generales y bien entendida es muy conveniente y propia del poema, acrecentando su ilusión y grandeza, por la elevación y superioridad de la causa que se asigna á los hechos: pero tampoco es tan esencial que no se haya de tener en cuenta el tiempo en que se escribe y los lectores á quienes se dirige.

En lo antiguo era necesaria y natural, porque se derivaba directamente de las creencias que dominaban. El intervenir los dioses en los actos de los hombres prestaba á la acción sublimidad y á la ficción novedad, realce y grandeza; su empleo respondía á las ideas del pueblo, ó era una derivación inmediata de dichas ideas. Cuando, derrumbado el mundo gentilico con sus falsas divinidades,

aquel medio artístico pareció ridículo é insostenible, no por esto dejó de introducirse lo sobrenatural; cambió de objeto y de forma, amoldándose al nuevo estado de civilización.

La especial superstición de la Edad Media dió lugar á otra clase de máquina, que se recibía sin dificultad entonces; pero no todas las épocas se prestan igualmente á la exposición de lo maravilloso; alguna vez puede ser rechazado por el grado y carácter de la civilización y las ideas reinantes. La introducción de seres alegóricos, como personajes reales é influyentes en la acción, sirve mal para este objeto y es poco aceptable por su falta de interés poético: tal sucede con el maravilloso *filosófico* de que se sirve Voltaire en su *Henriada*, donde personifica la *Fama*, la *Discordia*, la *Envidia*, el *Fanalismo* y la *Hipocresía*. La religión católica posee un gran fondo de sobrenatural, que suministra al poeta abundantes y preciosos medios de sublimidad en este género. Es vituperable la mezcla de ideales opuestos juntando en una misma obra, como han hecho algunos, el maravilloso del arte pagano con el del cristiano.

Por lo que toca á la ejecución del poema, y mirando primeramente á su estructura, suelen distinguirse las siguientes partes: *proposición*, en que el autor anuncia el asunto que va á cantar; *invocación*, en que reclama el favor de la divinidad ó de algun ser superior, para que le ilumine y le descubra el curso de los sucesos, y *exposición*, en que empieza á desenvolver el asunto y á trazar el cuadro, poniendo en su situación respectiva á los personajes, é indicando algo sobre los obstáculos que han de complicarla. Despues sigue la *narración*, que puede hacerse, ó por orden de tiempo, ó desde un momento cualquiera de ella, *in medias res*, como dice Horacio, cuidando de que el héroe ó algun otro personaje refiera en momento oportuno lo precedente.

La narración del poema será brillante y animada: acompaña la casi siempre la descripción, parte muy principal por el realce que da á las figuras y por la variedad, animación y atractivo que presta á toda la obra; pero es menester que sea oportuna, teniendo algun objeto ó fundamento. Los discursos puestos en boca de los personajes han de reunir naturalidad y grandeza, calma y serenidad majestuosa. Todos los adornos del poema serán graves y serios, sin que encierre nada que rebaje su dignidad; lo bajo y grotesco, como lo afectado, repugnan á la severidad del poema. El estilo rebotará nobleza, fuego y energia, sin descender ni decaer un punto y sin perder la sublimidad y magnificencia, como tampoco la calma, la cual es una de sus dotes características, que le diferencian del conveniente á la lirica y á la dramática; en él, finalmente, no se

manifestará la personalidad del poeta, revelándose, en cuanto sea posible, el carácter objetivo del poema.

La versificación ha de ser libre y desembarazada, conveniente sobre todo y adecuada á los respectivos pasajes del poema. En cuanto al metro, los poetas de la antigüedad clásica emplearon el exámetro, Dante el terceto, Milton el verso libre. En castellano se ha usado generalmente la octava real; pero en un poema de grande extensión, las octavas forman un conjunto demasiado monótono y uniforme; por lo cual sería preferible no sujetarse estrictamente á ellas, variando el metro según al autor le dicte la oportunidad y su talento poético. De todos modos, no cabe duda que el endecasílabo por su gravedad y severidad majestuosa es el que se acomoda mejor á la naturaleza de esta poesía.

LECCIÓN XXXIII.

Obras más eminentes del género épico en la literatura general.—Principales epopeyas de las literaturas antiguas.—El *Ramayana* y el *Mahabharata* de la India.—Noticia de otras literaturas orientales relativamente á este punto.—Literatura griega.—La *Iliada* y la *Odisea*.—Dotes características de Homero.—Literatura latina.—Virgilio.—La *Eneida*.—Lucano: la *Farsalia*.—La poesía épico-caballeresca en la Edad Media.

Es de verdadera importancia conocer las principales obras que ilustran la literatura general en la epopeya, porque ellas señalan claramente el camino que ha seguido el genio en todas las edades y en los diferentes pueblos; nos dan la medida de la riqueza, elevación y caracteres peculiares de las distintas literaturas, y reflejan los ideales de diversas civilizaciones.

En el mundo antiguo, y comenzando por los pueblos orientales, la poesía indiana ofrece dos notables ejemplos de epopeya: 1.º El *Ramayana*, de Valmiki. El héroe es el conquistador Rama, colocado en la plenitud de la fuerza y de la belleza, y luchando incesantemente con los peligros y las desgracias. Visnú, el dios benéfico, se encarna en el hijo de Desarata, rey de Ayodhya, con el nombre de Rama: sus hazañas en la guerra, acompañado del sábio Visva Mitra, y de una comitiva de animales, encarnaciones de otros tantos dioses, le alcanzan en premio la mano de Sita, hija del rey de los Mithilas y encarnación de Lakchmi. Desterrado Rama, y robada mientras tanto Sita por Ravana, rey de los genios malos ó demonios, declárase la guerra entre Rama y Ravana, queda vencedor el primero, apoderándose de Lanka, isla de Ceylan, recobra á su

esposa, y ocupa el trono que de derecho le pertenecía, haciendo florecer la paz y la justicia en su pueblo. Este poema, que contiene 48.000 versos, está dividido en 8 cantos (*kandas*); presenta un carácter mitológico-fantástico y encierra el simbolismo panteísta de la India. En la narración van intercaladas sábias sentencias, y se describe la vida interior, las meditaciones y pláticas de los anacoretas indios. El fondo histórico encubierto bajo esta ficción, corresponde á las primeras conquistas de los arayos. Se cree fué compuesto este poema en el siglo VII antes de la era cristiana.

2.º El *Mahabarata*, poema que encierra la teogonía y la mitología de la India con los principios de la doctrina Vedanta, se funda en otra de las encarnaciones de Visnú, quien bajo el nombre de Krichna, hace el sacrificio de someterse á todas las miserias del hombre, y aliándose con los Pandavas en la *gran guerra*, que estos sostuvieron con los Kourous, facilita el triunfo de los primeros. Es la epopeya más extensa que se conoce; consta de 200.000 versos, y se formó gradualmente por la reunión de distintos cantos populares; su redacción definitiva se hizo probablemente en el siglo III antes de J. C., y el hecho de esta compilación explica el que se haya tenido por autor á Vyasa, que quiere decir, el Compilador. Hay en el *Mahabarata* episodios bellos, algunos de elevada poesía.

Poco hay que decir de las otras literaturas orientales en este punto de la épica. Los chinos, por su carácter prosáico, carecen de epopeya nacional: aun sus tiempos más remotos revisten cierta forma regular y positiva de realidad histórica, y no la maravillosa, mística y poética de otros pueblos: poseen, sí, muchas canciones populares ó cantos épicos de grande antigüedad.

Entre los persas hállase un poema de 120.000 versos, intitulado el *Shah-Nameh*, ó sea, Libro de los reyes: su autor Firduzí lo escribió á fines del siglo X, abarcando toda la historia de los reyes de Persia, desde la época más remota hasta la invasión de los árabes: carece esta obra de una acción individual y completa que le sirva de centro, por cuya razón le niegan algunos el título de epopeya.

Tampoco son verdaderos poemas las poesías análogas que han llegado á nosotros de los egipcios, sino cantos de triunfo, como los de Tutmosis III y Ramsés II.

Para encontrar la epopeya en su mayor perfección, tenemos que llegar á la literatura clásica griega. El verdadero tipo del poema heroico en todo su esplendor y magnificencia nos le presenta Homero, padre de la poesía, en su *Iliada*. El hecho capital que imprime movimiento á la acción es la cólera de Aquiles contra Agamenón, por haberle robado su esclava Briseida. De este suceso

arrancan todos los demás que en perfecto encadenamiento compli- can la fábula, inclinando la suerte con el auxilio de los dioses, primero en favor de los troyanos y despues en favor de los griegos. Retirado Aquiles del campo, se niega á entrar en liza contra los troyanos. El intrépido Hector y otros caudillos enemigos llevan la mortandad á las huestes griegas; mas no por eso se doblega el alti- vo Aquiles, que mira impassible desde las naves la desgracia de los suyos. Agamenón y otros tratan de templarle, comisionando para que le persuadan á sus amigos Ajax y Ulises, quienes nada logran con sus ruegos. Patroclo, el predilecto de Aquiles, viendo que Hec- tor se dispone á pegar fuego á las naves griegas, le insta poderosa- mente y consigue que le preste sus armas; por un momento reanima á los suyos; pero Apolo le deslumbra y es muerto por Hector, que se apodera de aquellas temidas y codiciadas armas. Anunciada á Aquiles la muerte de su amigo, llora y se desespera: su madre Tetis le consuela y pide á Vulcano otras nuevas armas. Revestido de ellas Aquiles y reconciliado con Agamenón, lánzase impetuoso contra el enemigo, dejando muertos á un gran número. Encuéntranse en singular combate Hector y Aquiles, y despues de porfiada lucha perece Hector, cuyo cadáver desnudo es atado al carro de Aquiles. Priamo se presenta en la tienda de Aquiles y pide el cuerpo de su hijo Hector; en un principio Aquiles colérico se resiste, pero despues enternecido al contemplar la humillación de Priamo, se le concede, prometiendo además un armisticio para celebrar los honores fúnebres, con los cuales concluye el poema en el canto 24.

La perfección con que están ejecutados los caracteres, la viveza y naturalidad de los sentimientos, la sublime sencillez é ingenui- dad con que se presentan los hechos y los personajes todos, la ver- dad y entusiasmo en la descripción de las batallas, la claridad de los pensamientos y de las imágenes, y la energía y constante belle- za del estilo son los méritos principales que colocan á esta obra á la cabeza de todas las de su género. Le han notado sin embargo los críticos algunos defectos, entre ellos las injurias puestas en boca de los héroes, llamándose tragadores, borrachos, ojos de pe- rro, etc., y la excesiva intervención de los dioses en auxilio ya de unos, ya de otros contendientes.

La *Odisea* es otro poema atribuido á Homero, si bien se cree lo compuso en edad avanzada, atendiendo á las diferencias que le se- paran del anterior; no tiene tanto vigor y sublimidad pero su acción es más humana y más entretenida y su belleza deleita más, aunque no sea tan elevada é imponente. Es un cuadro admirable de la vida doméstica, y su héroe Ulises, personifica la prudencia y

la experiencia acaudalada en los viajes, en los trabajos y en las vicisitudes humanas. Este personaje pasa por diferentes aventuras durante diez años, desde que deja las costas de Troya en dirección á su patria, durante cuyo tiempo Penélope, su esposa, modelo de castidad y de fidelidad conyugal, es solicitada por varios pretendientes. Telémaco, hijo de Ulises, marcha á Grecia en busca de su padre, mientras tanto que este, despues de salir de la isla de Calipso, es arrojado por Neptuno á la de los Feacios, á cuyos habitantes refiere sus trabajos y los sucesos de la guerra de Troya; de regreso en Ytaca se dá á conocer á su hijo, vence y da muerte á los príncipes sus competidores y es reconocido por Penélope; el poema concluye con los sacrificios y fiestas en celebración de la vuelta de Ulises. En este poema sobresale el cuadro de las virtudes domésticas de Penélope, de sus labores y operaciones en medio de su familia. Entre otros defectos nótese que el estilo languidece en los doce últimos libros.

En general, las prendas principales y más características de Homero son la energía, viveza y animación en pintar los caracteres y en trasladar las costumbres de los primeros hombres; tambien sobresale por cierta candorosa sencillez, junta con la sublimidad y la espontaneidad.

En la literatura latina no hubo epopeya primitiva, y sí solo poemas artísticos ó literarios. Virgilio compuso la *Eneida* imitando á Homero, pero sin conseguir dar á su obra un carácter tan ideal y sublime. El pensamiento fundamental es el establecimiento de Eneas, príncipe troyano, en el país latino, despues de haber sufrido largos trabajos y contratiempos suscitados por la diosa Juno y superado dificultades de todo género, hasta vencer á Turno, rey de los rútuos, y concurrir á la fundación del estado latino: su objeto es patriótico, pues trata de ennoblecer al pueblo romano, dándole orígenes divinos, y en efecto es la expresión del sentimiento nacional, por más que en el ánimo de Virgilio entrara por mucho el halagar á la persona de Augusto y á la familia de Julio. Distinguese Virgilio por la ternura y delicadeza de sentimientos, por la pureza, elegancia y sonoridad de la dicción, pero flaquea en la parte de caracteres, en el plan y en la disposición del argumento. Es muy inferior á Homero en la inspiración y el entusiasmo.

Lucano, español, que vivió ya en el tiempo de la corrupción del gusto y principio de la decadencia, escribió *La Farsalia*, poema heroico, de asunto impropio, por ser de guerras civiles y recientes, no acertó con el ideal del poema, siguió la forma histórica y el gusto declamatorio de su época, desnaturalizó los caracteres,

oscureciendo el de César al de Pompeyo y exageró los sentimientos; en las expresiones é imágenes se muestra más retórico y declamador que poeta. La divinidad que preside en el poema es la Fortuna, que reemplaza al Destino de los griegos.

— Aun inferiores al poema de Lucano son los *Argonautas* de Valerio Flaco, las *Guerras púnicas* de Silio Itálico y la *Tebaida* de Estacio.

En la Edad Media el ideal del heroísmo caballeresco dió origen á una especial poesía épica, fruto de la cual fueron los *cantares de gesta*, obra en un principio de troveros desconocidos en los siglos IX y X y retocada luego por otros más hábiles poetas. Hubo realmente una epopeya caballeresca, popular y en gran parte fragmentaria, con varias manifestaciones en diferentes pueblos de Europa. Lo maravilloso y mitológico de las naciones del Norte sirvió para exornar el fondo heróico, patriótico y religioso y la pasión amorosa platónica de estas narraciones poéticas, en las cuales la elevación de sentimientos y la pureza de la moral son más de admirar que el plan, la regularidad y la corrección de la forma. Correspondientes á la literatura francesa, pueden citarse del ciclo carolingio la *Chanson de Roland*, escrita ó al menos arreglada por el trovero normando Theroulde: del ciclo brotan *El Santo Graal*, de Walter Map, *Perceval* y *Lancelote del Lago*, de Christian de Troyes, poeta fecundísimo, y del ciclo greco-asiático la *Chanson d'Alexandre*, de Lamberto li Cors y de Alejandro de Bernay.

En Alemania, de los cantos de los escaldas y de las tradiciones y leyendas antiguas se formaron los Eddas, uno en prosa y otro en verso: de una de las leyendas de este poema salió el poema los *Nibelungos*: su asunto es los amores de Sigfrido, hijo de un rey del Bajo Rhin con Crimilda, el asesinato de aquel por Brunilda y Hagen y la venganza de Crimilda contra Brunilda.

A este género de poesía pertenece tambien el poema de Finlandia intitulado *El Kalevala*.

LECCIÓN XXXIV.

La poesía épica en la literatura italiana.—La *Divina Comedia* de Dante.—El *Orlando furioso* de Ariosto.—La *Jerusalén libertada* de Tasso.—Literatura inglesa.—El *Paraiso perdido* de Milton.—Cantos de Ossian.—Literatura alemana.—La *Mesiada* de Klopstock.—Literatura portuguesa.—Camoens.—*Os Lusíadas*.—Otras especies de poemas.—El moderno filosófico-social.—Poema heroí-cómico ó burlesco: sus ejemplos en diferentes literaturas.;

Digno coronamiento de la literatura poética de la Edad Media, á la vez que principio de una nueva era para la literatura general y para la de Italia en particular, como tambien para la misma poesía épica fué la sublime creación intitulada *La Divina Comedia*. Su autor Dante Alighieri, nació en Florencia el año 1265; fué versado en todas las ciencias de su tiempo, desde la Teología hasta la Medicina, amante y conocedor práctico de las bellas artes, de ingenio superior y de talento vastísimo: su temple de alma apasionado y ardiente le llevó á tomar parte en las luchas políticas de su patria. Contrariado y desgraciado en estas, afiliado primero á los güelfos y despues á los gibelinos, sufrió destierros y persecuciones y experimentó desengaños, que llenaron su alma de amargura y melancolía y contribuyeron á suministrarle un profundo conocimiento del mundo y de los hombres.

Su obra, basada en su pura y arraigada fe, é inspirada por el ideal católico y la filosofía cristiana, ofrece un caracter singular, en nada semejante á los poemas anteriores. Es, puede decirse, una enciclopedia de su siglo, que encierra toda su filosofía, sus ciencias, su historia y su poesía, y por su asunto, su interés no se limita á una sola nación, sino que se extiende á la humanidad entera. Coloca la acción en las regiones de lo infinito, y fijando su objeto en la suerte de las almas despues de salir de esta vida, finje trasladarse á las mansiones del Infierno, el Purgatorio y el Paraiso, en compañía de Virgilio, su poeta predilecto. En los nueve círculos del Infierno describe con vivos colores los diversos tormentos que padecen los condenados; encontrando entre ellos á personajes conocidos, les interroga y ellos le contestan acerca de su castigo, explicando hechos importantes de la historia. En el Purgatorio vé á los avaros, á los impuros, á los perezosos y á todos los que delinquieron en alguno de los siete pecados capitales, expiando sus culpas con penas proporcionadas, pero mitigadas con la esperanza. Al pasar de esta segunda etapa de su viaje á la tercera

se separa de él Virgilio, que como pagano, no podía entrar en la Gloria, y le reemplaza Beatriz, símbolo de la Teología, quien le conduce á las nueve esferas, moradas de eterna luz, donde gozan, según sus méritos, los bienaventurados.

Dante es el primer poeta que se atreve á registrar las más altas verdades con un fin profundamente moral y filosófico, valiéndose del simbolismo cristiano y asociando siempre la enseñanza alegórica á la majestuosa grandeza del arte. En los poemas hasta entonces conocidos el poeta desaparece, ó poco menos, detrás del asunto que desenvuelve; aquí está siempre presente el Dante y alrededor suyo pasan los hombres y las generaciones; es subjetivo, sin dejar por eso de encerrar una grandiosa y magnífica objetividad de alcance universal y social. El mérito que más sobresale en esta inmortal producción del poeta florentino es la originalidad, así en los pensamientos como en la expresión de los sentimientos y aun en la pintura de los caracteres, á los cuales retrata con breves palabras de un modo inimitable. Son notables las perfecciones de su lenguaje y estilo, que se acomodan á todas las diferentes situaciones, siendo siempre expresivos y pintorescos. Sus defectos consisten, por una parte, en los juicios que forma de algunos personajes, ya encomiándolos excesivamente, ya censurándolos sin fundamento, y en uno y otro caso por medirlos según su criterio político y las apasionadas apreciaciones de partido; por otra, la oscuridad de algunos pasajes y pensamientos.

En la misma Italia, á fines del siglo XV, fué cultivado el poema épico-caballeresco por Pulci, que escribió *Morgante el mayor*, y por Boyardo, autor de el *Orlando enamorado*; ambos fueron sobrepujados por Luis Ariosto, que compuso el *Orlando furioso*; tomó de Boyardo la mayor parte de la fábula, pero supo urdir las ficciones con mejor arte, mezclando hábilmente lo terrible con lo gracioso, y descollando por la magia del estilo y la armonía de la versificación. El defecto capital de su obra es la falta de seriedad y de pensamiento ó criterio moral, la mofa que hace de cosas santas y la amalgama de afectos de devoción con pinturas lascivas.

En 1575, otro ingenio de gran valía, Torcuato Tasso, publicó la *Jerusalén libertada*, poema de asunto grande y verdaderamente digno; la conquista de Jerusalén por los cruzados. Retrata admirablemente á todos los personajes, distinguiéndose cada uno por su fisonomía propia. Godofredo, que es el principal, por el valor, la prudencia y la piedad, Tancredo por la lealtad y generosidad, Reinaldo por el heroísmo y el amor, pero degenerando este en

voluptuosidad, Soliman por su ódio contra los cristianos; la guerrera Clorinda es un tipo interesante y poético, en que se asocian el valor y la belleza. Los episodios son muy bellos y entre los mejores el de Olindo y Sofronia, libertados de la hoguera por Clorinda y el de los jardines de Armida, donde esta tenía encantado á Reinaldo. Las pintorescas descripciones y la belleza del verso añaden mayor realce y atractivo á esta obra.

La literatura inglesa produjo á Milton, autor de *El Paraíso perdido*, uno de los poemas de verdadera sublimidad: su asunto es la caída de nuestros primeros padres, relacionada con la rebelión de Luzbel y de los ángeles y su descenso á los infiernos. Sus narraciones y descripciones son bellas y algunas sublimes, mereciendo citarse con especialidad la pintura de Adán al salir de las manos de Dios, la formación de Eva y el estado de inocencia en que ambos se hallaron en el Edén; tiene en cambio pasajes lánguidos y de escaso interés. Milton, por ser protestante, se privó de muchos recursos excelentes, con que hubiera podido enaltecer y hermohear su poema. «A causa de su protestantismo, dice Schlegel, ha debido quedar inferior á los poetas católicos, que comó Dante y el Tasso, le sirvieron de modelo, porque le estaba vedado hacer uso de una multitud de historias, de tradiciones y de imágenes simbólicas, de que estos últimos podían disponer á su placer para el adorno de su poesía; procuró por el contrario enriquecerla con fábulas y alegorías del Talmud y del Alcoran, lo que no puede convenir á un poema cristiano y sério de tal género; por esta razón el mérito de ese poema épico no consiste tanto en el plan del conjunto, como en las bellezas de los pormenores y principalmente en la perfección del lenguaje poético.

En el año 1760, el escocés Macpherson, publicó unos poemas suponiéndolos de Ossian, bardo nacional del siglo III, cuyos cantos habían conservado en la memoria los montañeses escoceses (1). No tardó en reconocerse que eran una imitación de las formas antiguas, mudando algunos nombres de aquella época.

En la literatura alemana Klopstock (1729-1784) es autor de *La Mesíada*, poema religioso en 20 cantos: su asunto es el triunfo de la

(1) Hemos visto la traducción de esta obra con el siguiente título: Obras de Ossian—poeta del siglo tercero en las montañas de Escocia—traducidas del idioma y verso gálico-céltico al inglés por el célebre Jaime Macpherson y del inglés á la prosa y verso castellano—por el—Lic. D Joseph Alonso Ortiz—con la ilustración de varias notas históricas.—Con licencia—En Valladolid en la imprenta de la Viuda é hijos de Santander—Año 1788.

El primer tomo comprende dos poemas, *Carthon* y *Lathmon*.

misericordia divina, comenzando desde que el pueblo judío pide la muerte de Jesús y terminando en los himnos entonados en el cielo después de haber vencido el Salvador á la muerte y al infierno. Su defecto principal es el predominio del elemento lírico, prolongado hasta incurrir en monotonía y languidez, y los discursos y digresiones con que interrumpe el relato, contra lo que pedía la índole del asunto. A pesar de ser protestante el autor, manifiesta puro sentimiento de piedad; pero su falta de fe en el dogma católico es causa de que presente con frialdad, y solo como un rito simbólico, la institución de la Eucaristía. Es notable el carácter de Abaddonna, el que seducido por Satán, se rebeló con los ángeles malos, y bellissimo el himno de adoración que desde los cielos dirigen Adán y Eva á la Virgen María y á su Divino Hijo.

La literatura portuguesa cuenta entre sus poetas uno insigne, Camoens, que compuso el poema *Os Lusíadas*, (*Los Lusitanos*). No se propuso en él ensalzar á un personaje, sino á todo el pueblo lusitano en sus descubrimientos y atrevidas empresas marítimas. Empieza con la descripción de la escuadra viajando por la India al mando de Vasco de Gama, y termina cuando aquellos navegantes después de dar la vuelta al mundo, vuelven á su patria. Camoens toma por modelo á Virgilio, y emplea lo maravilloso mitológico, mezclándolo con los personajes reales del Cristianismo. Entre sus episodios sobresale el de los amores y trágica muerte de D.^a Inés de Castro.

El poema moderno llamado *social* ó *filosófico*, no reconoce límites precisos en el vasto círculo del pensamiento, y es una síntesis de todas las grandes cuestiones religiosas, sociales y políticas: cítase, por ejemplo, el *Fausto*, de Goethe; este es un poema dramático fundado en una leyenda alemana, y en él ostenta el autor gran erudición y exquisito arte; pero al plantear el problema de la vida humana por medio de formas simbólicas y alegóricas, revela un egoísmo y escepticismo desconsolador. También se clasifica dentro de este tipo de poemas el *Don Juan* de lord Byron.

El poema burlesco, que algunos llaman herói-cómico, es una parodia ó imitación grotesca de la epopeya, que aplica á un asunto bajo y trivial las formas, el estilo y la grave entonación del poema serio. Ya en Grecia se conoció la *Batracomiomaquia*, ó lucha entre las ranas y los ratones, atribuida falsamente á Homero, y obra, según Suidas, de Pigres, hermano de la reina Artemisa.

En la Edad Media algunos de estos poemas burlescos tomaron intención satírico-política, y entre ellos es muy celebrado *Le Roman du renard*, el *poema del zorro*. En las literaturas modernas, en

Francia, Boileau escribió *El Facistol*; Pope, en Inglaterra, *El bucle robado*, y en Italia, Casti, *Los animales parlantes*.

Nuestra literatura posee algunos ejemplares preciosos de esta clase de poemas, como en su lugar oportuno veremos.

LECCIÓN XXXV.

Poesía didáctica: aparente contradicción entre estas palabras: fundamento de este género.—Su antigüedad.—Objeto y utilidad de la poesía didáctica.—Poemas didácticos: su preceptiva.—Epístola: sus cualidades.—Sátira: su origen: sus asuntos y condiciones.—Epigramas y letrillas.—Fábulas, apólogos y parábolas.

Parece á primera vista que hay contradicción y repugnancia en la unión de estas dos palabras, poesía didáctica, por cuanto el objeto de la primera y su carácter distintivo es la belleza y lo ideal, y el de la segunda la realidad y la verdad; pero no es así, bien considerado el modo y objeto de esta unión, la cual se realiza en obsequio de la segunda, ó sea, en beneficio de la verdad, que en muchas ocasiones puede y debe ser ayudada y realizada por la poesía.

Mas, aparte de esta consideración, y atendiendo solamente al dato histórico, es un hecho que esta unión se verificó no por modo artificial y de sistema, sino naturalmente y por la fuerza misma de las cosas en la época más remota de los pueblos, cuando por el estado primitivo de su civilización, no existía método científico, ni había ciencias organizadas, con separación unas de otras. Comprendidos todos los conocimientos humanos dentro de un solo tronco, y siendo la forma poética la usual en la trasmisión del saber y en la exposición de todas las ideas, la instrucción se comunicó primeramente por el medio é instrumento de la poesía; los primeros sabios fueron poetas: *fuit hæc sapientia quondam*, como dice Horacio. Aun hoy mismo, los refranes de los pueblos modernos son también una sabiduría popular y poética, ó si se quiere, cierta alianza entre la verdad y la poesía.

El objeto de la poesía didáctica en general es embellecer con las galas de la imaginación y del lenguaje el asunto sobre el cual se pretende dar alguna enseñanza. A diferencia de la prosa didáctica, suele atender á la belleza y al entretenimiento como lo esencial y á la instrucción como accesorio. El ideal más elevado de este género que el arte concibe consiste en hacer que la ciencia y la poesía se aproximen y compongan entre sí de tal modo, que formen una sola objetividad: tal es la categoría que corresponde al poema didáctico, cuando está bien concebido y ejecutado. El poeta ha de acertar á

descubrir la profundidad de su objeto científico desde aquel punto de vista ideal, que mejor cuadre á la naturaleza de dicho objeto, y sin descuidar lo esencial en el orden de verdades que le sirve de materia, mostrará el calor del hombre inspirado, produciendo cuadros animados y expresivos, y sembrando bellas ficciones é imágenes atrevidas. Las obras superiores de tal clase participan de las formas lírica y épica.

La poesía didáctica tiene su lugar señalado y su objeto propio en el orden de las producciones literarias, perteneciéndole cierta utilidad é importancia, por cuanto tiende á presentar la doctrina envuelta en una forma agradable é interesante, y á instruir con más eficacia por el encanto de la poesía y el verso: consigue, en efecto, este resultado, si cumple con las condiciones que su naturaleza exige.

Las especies principales comprendidas bajo este género son los *poemas didácticos*, las *epístolas* y las *sátiras*.

Los poemas didácticos ó didascálicos están sujetos á las siguientes reglas: 1.^a Que el asunto elegido se preste á revestir las formas y las galas poéticas. Esta regla excluye desde luego las verdades abstractas y todas las especulaciones intelectuales que no pueden manifestarse en forma sensible, ni bajo la de símbolo, ni en acción para interesar á las facultades afectivas é interiores del hombre; por ejemplo, un tratado de matemáticas. 2.^a Que no se explique menudamente ni se desarrolle la materia en toda su extensión, sino tocando únicamente los puntos principales. 3.^a Que haya un plan determinado y un método en la exposición, no tan riguroso como en prosa, pero el necesario para la claridad y para la mejor comprensión y conservación de la doctrina. 4.^a Que se amenice todo lo posible la materia con episodios, digresiones y descripciones bellas. Recomiéndase además que no se prodiguen mucho los términos técnicos, que se enlacen hábil y delicadamente las digresiones con el punto principal, y que se evite la aridez, las abstracciones y el formalismo de procedimiento de la ciencia, adornando siempre el asunto con formas brillantes y pintorescas, imágenes graciosas y un estilo elegante.

La agricultura en todas sus aplicaciones, en sus varias ocupaciones y trabajos, será siempre uno de los temas que mejor se adaptan á este objeto, y que más bellos recursos presten al poeta; el cual, acudiendo al fondo inagotable de belleza de la naturaleza y del campo, podrá animar sus cuadros dando vida y sentimiento á las cosas inanimadas, y atribuyendo á los animales los mismos afectos, inclinaciones y costumbres de los hombres.

La epístola poética goza de mayor libertad y pide un tono mas familiar y templado que el poema didáctico: en ella el poeta da á conocer sus impresiones y escribe sobre un asunto determinado, pero sin proponerse apurarle. A toda clase de materias se acomoda la epístola: si bien más ordinariamente se tratan por este medio cuestiones filosóficas, morales, literarias y de crítica, se censuran abusos, errores y extravagancias de todas clases, y se dan avisos ó consejos útiles para la vida. Sus caracteres son la ligereza, la facilidad y la gracia. Las cualidades que más les convienen son la espontaneidad y sencillez, la concisión y propiedad. Fácilmente pierden el carácter didáctico, y adoptando el tono ya de la sátira, ya del sentimiento, pasan á ser composiciones satíricas y elegíacas en forma epistolar.

Hay otra composición que suministra á veces enseñanza de un modo indirecto, y es la sátira. La sátira es un poema que censura los vicios y miserias de los hombres, ora con el grave tono de una severa indignación, ora con el templado y festivo de la burla y el ridículo (1).

Su fundamento primitivo está en la misma naturaleza humana; pero como obra literaria hay que buscar su origen en la antigüedad griega. En algunos pueblos griegos se representaron farsas satíricas; la comedia se presentó allí desde el primer momento con un carácter mordaz personal muy marcado, que llegó á los mayores atrevimientos, y el drama satírico fué también una variedad muy aplaudida de su teatro.

Arquilocó, tomando por metro el yambo, encontró una forma adecuada para la expresión de la ira y el encono. El filósofo cínico Menipo fué autor de sátiras desvergonzadas y licenciosas.

Los romanos, aunque poco originales en poesía, formaron de la sátira un género aparte y le perfeccionaron. Primero le cultivaron Ennio y Lucilio; después brillaron á mayor altura en el apogeo de esta composición literaria Horacio, Juvenal y Persio.

Asunto de las sátiras pueden ser ya las flaquezas humanas, ya los vicios y crímenes, debiendo aplicárselas, según los casos, el tono sério, moderado ó jocoso. Las agudezas y sales han de ser finas y de buen gusto.

(1) No trae su origen esta voz de *satyrus*, porque de *satyrus* no se puede formar *satira*, sino *satírica*, y hay diferencias esenciales entre los poemas satíricos de los griegos y las sátiras de los romanos. Lo que los griegos tuvieron más aproximado á la sátira romana fueron sus *Sillos*; pero estos eran desde el principio hasta el fin verdaderas parodias. El origen está en *satura*, adjetivo que tiene sobreentendido el sustantivo *lanx*, *satura lanx*, cesta llena de diversos frutos y luego reunión de cosas diversas. Las sátiras de Ennio y de Lucilio se llamaron así, porque esta poesía encierra muchos y diversos elementos. (Dacier).

Se recomienda en la sátira el decoro y que no haya en ella personalidades ni groserías. No se han de presentar muy al desnudo los crímenes y vicios en su hediondez y depravación; esto contrariaría la acción moralizadora de la sátira, en vez de favorecerla.

A la sátira pueden reducirse los epigramas y las letrillas burlescas, que con ella tienen de comun el humor festivo, el objeto del ridículo y la intención de malignidad ó burla, pero que se distinguen por ser especialmente ligeras y graciosas. Los epigramas son breves, ingeniosos, agudos y punzantes. Las letrillas son pequeños poemas satíricos, cuyas secciones terminan en una misma sentencia, que sirve de estribillo.

Las fábulas, apólogos y parábolas, composiciones que algunos reúnen bajo el nombre genérico de poemas alegóricos, han sido clasificadas de diversas maneras; pero no hay inconveniente en incluirlas dentro de la didáctica, por su intención de enseñanza moral. En ellas se verifica siempre que del caso particular que se finge y narra se desprende una instrucción ó lección cualquiera, mayormente sobre asuntos morales y literarios. Fundándose en el simbolismo, tan propio del genio oriental, se remonta á la primitiva época de la poesía didáctica en el mundo. En las parábolas el sentido es más profundo, intervienen personas en vez de animales, y el relato ó la acción es de sucesos vulgares de la vida humana. De ellas se valía el Divino Maestro para hacer inteligibles é imbuir en las gentes que le escuchaban las verdades y máximas de su celestial doctrina.

LECCIÓN XXXVI.

Desarrollo de la poesía didáctica en la literatura general; sus tres períodos.—Ejemplos de esta clase de poesía en la literatura hebráica.—Literatura indiana y persa.—Literatura griega.—Literatura latina.—Virgilio con las *Geórgicas*.—Literatura inglesa.—Epístolas: Horacio.—Sátira: mención de algunos escritores modernos que la han cultivado.—La parodia: su origen.—La parodia dramática.—Cultivo de la fábula: Fabulistas antiguos y modernos.—Poesía descriptiva.—Noticia de algunos poemas descriptivos.

En el proceso histórico de la poesía didáctica se distinguen tres períodos: el primitivo, el artístico y el de imitación. Al primero pertenecen aquellas máximas, inscripciones y sentencias morales, que denotan el principio de la civilización é instrucción de un pueblo, y son el reflejo de la experiencia, de los sentimientos del

corazón y hasta de una inspiración superior en ciertos casos. Los hombres en las remotas edades á que nos referimos, recibían con respeto aquellas sencillas lecciones, que los guiaban en el camino de la vida, y las conservaban fácilmente en su ánimo, merced á la forma bella é ingeniosa con que se les ofrecían.

El epigrama en su significación primera de *inscripción*, correspondiente á su valor analógico, era, con efecto, una inscripción sentenciosa que se grababa en las columnas, monumentos, ofrendas á los dioses y hasta en los muebles.

Cuando se nos dice que la poesía suavizó originariamente las costumbres humanas, sin duda se alude á esta primitiva poesía didáctica. Horacio señala puntualmente esta circunstancia:

*Sylvestres homines sacer interpresque Deorum
Cædibus et victu fœdo deterruit Orpheus.*

Pertencen á esta clase de poesía en la literatura hebráica el libro de los *Proverbios*, el *Eclesiastes*, el de la *Sabiduría* y el *Eclesiástico*; los dos primeros y acaso el tercero tuvieron por autor á Salomón, el cuarto á Jesús, hijo de Sirac; todos ellos abundan en profundas sentencias y máximas de excelente doctrina, adaptables á todos los estados de la vida y realizadas por rasgos poéticos y oratorios verdaderamente admirables. Asimismo es didáctico el *Libro de Job*, especie de poema moral, cuyo autor, ya fuese Moisés, ya el mismo Job, pone á la vista las mayores tribulaciones y trabajos que puede padecer un hombre y el triunfo completo de su fe y de su paciencia, después de probado y humillado en la adversidad. De las dos partes que comprende, la primera, redactada en prosa, refiere las pruebas á que sometió el demonio á Job con permiso de Dios; la segunda contiene las disputas de Job y tres amigos suyos, siendo el punto de su controversia el siguiente; si solamente los malos son afligidos en este mundo, ó lo son también los justos; los discursos acerca de esta cuestión están en verso, y son trozos de elevadísima poesía. Las imágenes y descripciones preciosas y llenas de vida, la elevación de pensamientos, la vehemencia y verdad de los afectos, las exclamaciones patéticas, y los magníficos arranques oratorios son otros tantos méritos que avaloran el *Libro de Job*, y hacen de él una obra ciertamente sublime.

Los árabes consignaron en verso y empleando el adorno de la rima algunas nociones de astronomía y de medicina y varias máximas de religión y moral.

En la literatura griega son muy conocidos los llamados *gnomos* ó sentencias morales de Pitágoras, Teognis y Focílides.

En cuanto á los otros dos periodos citados, corresponden al primero, ó sea al artistico, los poemas teogónicos y filosóficos de Hesiodo y Empedocles, en los cuales se advierte ya el influjo del arte, y al segundo, ó de imitación, el de Lucrecio y el de Virgilio, los cuales se apartan de la gravedad y sencillez primitiva, dando en cambio gran parte á la imitación erudita con todas las galas, recursos y artificios de la poesia más adelantada.

Cada pueblo, según su genio, creencias y costumbres, ha impreso diverso carácter á la poesia didáctica y en particular á sus obras monumentales, los poemas didascálicos.

En la literatura indiana se encuentra el poema didáctico del *Congreso de las estaciones. Riluxanhara*, en seis cantos, que ha sido traducido por Kosegarten. Entre los persas es digno de singular mención el *Bostan* ó el *Vergel*, de Saadi, uno de los poetas más populares de Persia, quien lo escribió el año 1257. Este poema se divide en diez capítulos, y es una colección de historietas y apólogos, que sirven de pretexto para varias lecciones de moral con carácter señalado de misticismo.

En la literatura griega el poema de Hesiodo, *Ἔργα καὶ ἡμέραι* *Las obras y los dias*, contiene reglas de la vida moral y de economía doméstica; consta de tres partes; la primera tiene por asunto preceptos generales de moral; la segunda la agricultura, la economía doméstica, la navegación y demás usos de la vida, y la tercera preceptos, en gran parte supersticiosos, sobre los trabajos que han de ejecutarse en los diferentes dias del año. Es en la forma templado y sentencioso, y abunda en bellas imágenes. Otro poeta, Arato, que vivió en la corte de Antigono Gonatas de Macedonia, escribió un tratado con el título de *Los Fenómenos*, en el cual expuso nociones de anatomía y el sistema astronómico de Eudoxio.

De la literatura latina hay que citar á Lucrecio: su poema *De rerum natura* se resiente de la mala elección de asunto, el cual sobre ser filosófico, no brinda en la doctrina absurda, inmoral y anti-poética de Epicuro, expuesta además con criterio materialista y ateo, recurso alguno favorable á la imaginación, á la belleza ni á la elevación de sentimientos. El que nos ofrece un modelo acabado y perfecto de este género es Virgilio en sus *Geórgicas*, con cuyo poema se propuso despertar entre los romanos el amor a la vida del campo y á los trabajos agrícolas. El primero de sus cuatro libros trata de las diferentes tierras de labor y de la sementera; el segundo, de los animales domésticos, fijándose particularmente en el toro y el caballo; el tercero, de la agricultura, dedicando especial atención á la vid y el olivo, y el cuarto, de las abejas. Virgilio supo asociar



en este poema la claridad, sencillez y naturalidad, con la belleza de las imágenes, la variedad y amenidad de las descripciones, y la corrección, elegancia, y tersura del estilo y lenguaje. Demuestra el raro talento de mantenerse grande é interesante aun en medio de los preceptos más rústicos. El libro cuarto es admirable por la invención de los adornos, y por la manera encantadora con que describe las costumbres de las abejas, sus trabajos, sus guerras, su obediencia y su fidelidad á su rey.

En la literatura latino-cristiana, Prudencio, el eminente lírico, fué también autor de algunos poemas didácticos.

De las literaturas modernas, la inglesa registra los nombres de algunos poetas didácticos, cuales fueron Pope, Young y Akenside. Young en sus *Noches* adopta la forma de la meditación, que por su misma vaguedad encierra gran fondo de poesía, y es mucho más interesante que la exposición directa. La obra de Pope es el *Ensayo sobre el hombre*, y la de Akenside, *Los placeres de la imaginación*.

De las epístolas es autor modelo en la antigüedad Horacio. Las epístolas de Horacio son filosófico-morales, excepto dos, la 1.^a del libro 2.^o dirigida á Augusto, que es un elogio de la poesía, y la tan conocida *ad Pisones*, que es un código completo de crítica y de buen gusto. En la literatura moderna descuella como escritor de epístolas Boileau.

Escritores conocidos de sátiras son en la literatura provenzal el conde Guillermo de Poitiers; en Italia, Berni, Aretino, Salvator Rosa y Parini, este último muy notable en el cultivo de la alta sátira de fin moral, á cuyo género pertenece su poema *El Día*: entre los franceses Rognier, y de los alemanes Murner, Haller y Goethe.

La parodia en su origen etimológico significa la semejanza que en la medida y en el canto tienen entre sí dos versos ó composiciones de ellos, diferenciándose al mismo tiempo en el sentido. Después se quiso significar con esta palabra una obra en verso compuesta sobre una pieza entera conocida, ó parte considerable de ella, pero trasladándola á otro asunto y sentido diversos por el cambio de algunas expresiones. Se considera á Hipponax como el inventor de la parodia.

Para que sirviese de cuarta pieza después de las tres tragedias ó trilogia, inventó la parodia dramática Hegemon de Thasos, y su *Gigantomaquia* mereció grandes aplausos.

La fábula nunca ha dejado de cultivarse, como que su utilidad moral y social ha sido reconocida en todos los tiempos y países. En Grecia, Esopo, que nació en Frigia en el siglo VI antes de J. C. es tenido por el primer autor de este género; sus fábulas, que se

conservaron por tradición, fueron coleccionadas por Demetrio Falereo, y más tarde puestas en verso por Babrio. Antes de Esopo había empleado el apólogo Hesiodo.

Entre los árabes nómbrese á Lockman, pero se duda de su existencia; nada positivo se sabe de su vida, y algunos le consideran un personaje imaginario, fundándose tambien en la semejanza de sus apólogos con los esópicos.

De los latinos sobresale Fedro, si bien la mayor parte de sus fábulas no son más que traducciones del griego.

En las literaturas modernas, Francia registra entre sus fabulistas, además de Lafontaine, que es el primero y más aventajado de todos los modernos por su originalidad y prendas más recomendables en este género, á Lamotte y Florian.

En Inglaterra es uno de los mejores fabulistas Gay, que compuso sus fábulas en 1726 para instrucción del jóven duque de Cumberland.

Los alemanes presentan entre los cultivadores de la fábula á Gellert, Lichtwer, Lessing y Gleim.

En Italia figuran como autores de esta composición Roberti y Pignotti.

En España escribió fábulas el arcipreste de Hita, y en el siglo pasado se distinguieron como verdaderos y notables fabulistas Samaniego é Iriarte.

La poesía descriptiva no puede decirse que sea un género propio y distinto, porque hay pocas composiciones puramente descriptivas: generalmente el poeta cuando ejercita su talento en las descripciones, se propone algún otro determinado objeto. La descripción es un embellecimiento de todas las obras de fantasía y condición poética aplicable á unas y á otras. La belleza descriptiva es de gran mérito, y una de las cualidades que distinguen á los verdaderos poetas de los falsos y medianos. En las descripciones se conoce la originalidad y viveza de imaginación de un autor: ellas prueban y revelan la riqueza nativa, la superioridad y lozanía del talento poético. Para ejecutarlas, el medio más seguro de perfección es la elección de circunstancias: deben ser nuevas, no comunes, y particularizar bien los objetos: la sencillez y concisión contribuyen á darles belleza. Importa mucho tambien que los epítetos no sean generales y muy usados.

Los buenos poetas, los dotados de privilegiada fantasía, saben trasladar las impresiones que reciben de la misma naturaleza con tal colorido de verdad y de vida, que en breves rasgos nos la hacen contemplar bajo el aspecto más interesante y encantador de la realidad.

Homero y Virgilio son notables por el mérito descriptivo de sus obras. El poema descriptivo mas largo y completo pertenece á la literatura moderna, y es *Las Estaciones* del inglés Thompson; son muy bellos los cuadros en que pinta la naturaleza y los episodios intercalados en las descripciones, y no incurre en monotonía.

Milton tambien ha brillado en este mismo concepto. De los franceses debe citarse á Lafontaine, Delille y Saint-Pierre. Es digno de especial mención el poema compuesto por Delille con el título de *Los Jardines*.

LECCIÓN XXXVII.

Poesía dramática: su naturaleza propia.—Diferencias que separan al drama de la epopeya.—Origen filosófico y carácter popular de este género de poesía.—El teatro y la dramática en China.—Literatura dramática de chinos y de indios.—El teatro en Grecia: sus principios.—Caracteres que distinguen al teatro griego.—El *fatalismo* y la *máquina*.—El coro y sus oficios.

La poesía dramática tiene por carácter esencial y genérico la imitación de las acciones humanas; el origen etimológico de la palabra es de $\delta\rho\acute{\alpha}\omega$, obrar ó $\delta\rho\acute{\alpha}\mu\alpha$, acción.

Es un género indirecto, porque en él no habla el poeta por sí mismo, sino por medio de los interlocutores que coloca en la escena, y que son los agentes ó representantes de la acción por él imaginada. No canta, describe ó refiere, como otros; ofrece los mismos sucesos actuándose de presente y á los personajes hablando y obrando ante la vista de los espectadores; por lo tanto es el de mayor sensación y efecto, como tambien el de mayor ilusión é interés para el público. Merced á estas especiales condiciones, consigueme que cuantos asistimos á los espectáculos escénicos nos traslademos en cierto modo á la época que se nos representa. que penetremos la vida de aquellos que el autor quiere darnos á conocer, contemplándolos en todos sus pormenores y tomando parte en sus ideas y sentimientos.

Una de las diferencias capitales que separan el drama de la epopeya es que la acción y el interés consiguiente revisten un carácter universal en la epopeya, mientras que todo ello es individual en el drama. Además, en el poema la acción pertenece al dominio de lo pasado y es narrada como tal por el poeta, al paso que en el drama se manifiesta y se forma toda entera por sí misma en un momento determinado, el de su imitación ficticia, presenciando

el espectador cómo se enredan y se desenvuelven sus situaciones, cómo se cruzan y se complican rápidamente los hechos que comprometen y pueden modificar de un instante á otro el desenlace, manteniéndose la atención constantemente suspensa por lo mismo; de donde se sigue la calma y serenidad propias de la épica, y la viveza de impresiones que acompaña á la dramática: en la epopeya la acción es causada, movida y dirigida por el destino, por causas superiores, ó por la fuerza de las circunstancias: en el drama, e papel principal para determinar y modificar los hechos corresponde á la libre voluntad del individuo. La epopeya, hablando á la imaginación, promueve la admiración y el entusiasmo; el drama dirigiéndose á la sensibilidad y á los afectos, excita la compasión ó la simpatía.

El drama es género popular por excelencia, se acomoda á los sentimientos y gustos del pueblo y es un reflejo del espíritu de la época.

Su origen filosófico se halla en la inclinación de nuestra naturaleza, que se complace en ver imitadas las acciones humanas, muy especialmente cuando salen algo de lo comun, ó se descubre en ellas alguna novedad é interés. Es un placer para el hombre el percibir cierta secreta correspondencia con los varios sentimientos de sus semejantes, contemplar retratadas con los colores y formas de la realidad las diferentes situaciones y vicisitudes de su vida, ver en ridículo sus defectos y reírse de sus debilidades.

Este espectáculo es público y popular; le presencia un numeroso concurso y todos reciben las mismas emociones; sin distinción de clases, de condiciones y de gustos, todos encuentran en él algun atractivo, y para todos sirve de solaz y recreo.

Siendo de aceptación general la representación dramática, no es de extraño que exista algun vestigio de ella en todos los pueblos, aun en los menos civilizados.

Las literaturas china é indiana presentan obras de este género. Los chinos han demostrado en todo tiempo grande afición á las representaciones teatrales. Atribuyen al emperador Hioueng-ti, que vivió á principios del siglo VIII, despues de J. C., el primer drama digno de tal nombre, y el arte dramático llegó allí á su mayor perfección bajo la dinastía de los Youen. Los géneros dramaticos en China no están separados, como entre nosotros. El drama, tragedia ó comedia empieza por un prólogo ó introducción, y se divide en varias partes, correspondientes á nuestros actos. No se representa una acción única, sino la vida entera de un héroe, ni se observan las unidades de lugar y de tiempo.

El drama chino no es siempre representado por un número de actores igual al de sus personajes, siendo muy frecuente la acumulación de papeles. La ley prohíbe á las mujeres el tomar parte en la ejecución dramática, y sus papeles son desempeñados por jóvenes que las remedan por la voz y por el traje. No hay teatros fijos ni decoraciones, y los actores al presentarse en escena, dicen cómo se llaman, lo que son y lo que hacen, por ejemplo: *soy mandarín, ahora entro en tal casa*. El autor de obras dramáticas en China se propone solamente agradar, excitando á la virtud y haciendo odioso el vicio; esta regla de utilidad moral es indefectible para los chinos, y los autores que la infringen son castigados. Del gran número de sus obras dramáticas, algunas se han traducido al inglés y al francés, como *Las penas del emperador Hoi*, por el poeta Inen, traducida al inglés por Davis; el cuadro de familia intitulado: *El viejo que sostiene á un hijo: Hosi-lanki*, ó la *Historia del círculo de Greda*, drama en prosa y verso traducido por Julien.

De la literatura indiana es notable la obra dramática *Sakontala*, de Kalidasa, el primero de los poetas no brahmánicos, un siglo antes de J. C. Admiran en ella los críticos la sencillez é interés del argumento y la gracia y habilidad con que está desarrollado. Tambien se debió á Kalidasa *Vikrama y Urvasi* ó *El héroe y la ninfa*. Otro autor del siglo VIII despues de J. C., Bhavabhuti, tan renombrado que no falta quien le compare con Esquilo, compuso *El casamiento secreto*, *Mahavira Charita* y *Oullara Rama Charita*. Al siglo X pertenece *La historia del ministro* por Visahadatta, y al XI *El conocimiento de la salida de la luna* por Krischna Misra, y es un drama filosófico ejecutado por personajes alegóricos.

En Grecia es en donde la poesía dramática aparece con tal regularidad y perfección, que merezca ser considerada como verdadero arte. El pueblo griego era sin disputa eminentemente artista, de imaginación viva y apasionada y de gusto atildado: merced á estas condiciones el elemento dramático no tardó en conmoverle é interesarle, y muy luego tambien se aplicó á su desempeño con esmero y singular éxito. Nació el teatro en Grecia en medio de la religión, fenómeno que se repite en otros pueblos. Algunas ceremonias del culto y fiestas populares, como las procesiones y las danzas, contenían ya en gérmen elementos dramáticos. En las fiestas religiosas se entonaban canciones á los dioses, y convirtiéndose el himno en acción, el coro hizo las veces por de pronto de un personaje, intercalando entre las estrofas algun recitado.

El teatro griego refleja exactamente aquella edad y las especiales condiciones de civilización de aquel pueblo, sus creencias y

sentimientos. Los dos caracteres que más le distinguen son el fatalismo y la máquina; el fatalismo, en virtud del cual no era el libre arbitrio del hombre, sino la suprema é inflexible disposición del hado quien dirigía y modificaba los sucesos, originando las diversas vicisitudes y evoluciones del asunto: los dioses mismos estaban sujetos al hado ó fatalidad. Esta singular condición quitaba mucha variedad, movimiento é interés al arte dramático antiguo, privándole de muchas y grandes bellezas. La *máquina* era la intervención de los dioses para complicar la acción ó para cortar el nudo del enredo, cuando un caso grave lo pedía. Tales medios artísticos, que entonces se recibían con agrado y hasta con entusiasmo, desaparecieron más tarde, por hacerse incompatibles con las ideas que se sucedieron.

El coro era muy importante y desempeñaba un oficio que Horacio en su famosa epístola poética nos dejó circunstanciadamente explicado. Fué el punto de partida de la primera y más sublime representación dramática y continuó siendo siempre un factor esencial en toda obra escénica; de su cargo era el dar la instrucción, los consejos y avisos morales; se ponía de parte de la justicia alternando con los actores, y le estaba encomendada la parte más magnífica, profunda é intencionada de la composición dramática. Las máximas útiles y de interés para el pueblo, que no habría sido conveniente ni verosímil insertar en el diálogo, eran colocadas por el poeta en el coro. Lejos de ser un apéndice ó un mero adorno, arraigaba en la misma sustancia y fondo moral del drama. Llenaba los intermedios de un acto á otro, y representaba al pueblo, manifestando su juicio sobre el acto que acababa de pasar con reflexiones congruentes. Los coros servían para hacer más regular y más variada la tragedia, le daban brillantez y majestad y aumentaban la parte patética.

LECCIÓN XXXVIII.

Moralidad y enseñanza del arte dramático.—Opiniones acerca de la moralidad del teatro; juicio que formamos sobre este punto.—Error y daño de la escuela *realista* en relación con la moralidad de la representación dramática.—Importancia de la poesía dramática: motivos en que se funda.—Belleza del diálogo.—El monólogo.

El testimonio histórico basta para demostrar de un modo evidente el carácter popular del arte dramático; por lo mismo tampoco se le puede negar trascendencia é influencia social. Considerado desde este punto de vista, y antes de entrar en el estudio de su

organismo, conviene asentar principios fijos acerca de un punto, objeto de larga y empeñada controversia, la moralidad y enseñanza del teatro.

La cuestión que versa sobre la moralidad del teatro es muy digna de ser meditada y de oportunidad en todos tiempos, singularmente en los actuales. Los críticos, al tratar de este punto, se dividen en dos opiniones principales: unos aparentan no creer en la eficacia del teatro sobre la sociedad y las costumbres de los hombres, y dicen que su misión debe limitarse á deleitar y entretener: otros fían demasiado en el influjo moral de este género, al cual consideran como una verdadera escuela de costumbres grandemente utilizable en provecho del bien. Ambas opiniones, como extremas, adolecen de exageración y son desacertadas. Enseñanza y moralidad se desprende, á no dudarlo, del espectáculo teatral, pero de un modo indirecto. Son lecciones morales las que proporciona al público la representación dramática, pudiendo decirse por consiguiente ó que la enseñanza de este género es moral, ó que en él la enseñanza y la moralidad están íntimamente enlazadas.

La moralidad no resulta necesariamente de la esencia del género dramático; sin embargo, puede y debe dársele la moralidad. Este principio es común en todas las obras de belleza literaria, de todas las cuales puede afirmarse que su belleza verdadera y legítima está en íntima relación con su bondad moral; pero tiene una aplicación especial y de mayor necesidad a las piezas dramáticas, las cuales obran de un modo más activo y poderoso sobre la voluntad humana.

El teatro es un espejo fiel de los vicios y defectos de una sociedad. En la corrupción de costumbres más bien es efecto que causa; porque las obras moralmente malas no encontrarían aceptación ni aplauso, si no reflejasen la época y los espectadores no estuviesen ya viciados; pero también llega a ser causa, porque contribuye de todos modos á fomentar el mal, manteniendo y extendiendo la corrupción, una vez preparada.

La calificación de escuela de costumbres es, á nuestro juicio, algo vaga, y así será ó no aceptable con relación al teatro, según la aplicación que quiera dársele. No es el teatro escuela de costumbres en términos de obrar grande efecto moral en la mejora de los hombres, ni mucho menos, porque no es ciertamente este el camino ó el medio para moralizarlos, ni dispone la representación escénica de poder para tanto. En cambio, es muy poderoso seguramente para el mal; puede influir y mucho en la perversión y desmoralización, por la índole torcida del hombre y la facilidad con que se

deja seducir por el error ó el vicio, cuando uno u otro se le presenta decorado con una forma agradable y encantadora y excitan ó halagan nuestros apetitos y pasiones. Su influjo, pues, más generalmente cede en perjuicio que en provecho de las costumbres. En el mejor caso posible, el autor no puede prometerse considerables y eficaces resultados en la corrección ó enmienda de los hombres con la exposición de sus cuadros dramáticos, aun cuando estos busquen primariamente el bien, y se conformen con las prescripciones de la más sana y severa moral.

Esto no es decir que no haya de procurar la moralidad y encaminarse á ella por todos los medios y manejando todos los resortes que estén á su alcance. Debe presentar amable la virtud y aborrecible el vicio, admirable el heroísmo, y despreciable ú odioso el crimen, interesar por lo grande, noble y delicado, hacer simpático todo lo puro y honrado, favorecer é impulsar los buenos instintos del hombre, esgrimir las armas de la sátira y el ridículo contra las miserias, debilidades é imperfecciones de la humana naturaleza y contra todo lo que sea verdaderamente digno de ser satirizado, pero nunca contra objetos y sentimientos que merezcan estimación y respeto. Así lo reclama en primer lugar la ley general de Estética, á la que se subordinan todas las composiciones, y con especialidad la circunstancia de ser este un género popular, del que puede sacarse cierta enseñanza y utilidad indirecta; de este modo es dable al autor obtener alguna ventaja, aunque lenta, en favor de la verdad y la virtud, á cuya defensa ha de consagrarse, y por lo menos contrarestar los daños causados por otros.

Por tener aquí oportuna cabida, nos haremos cargo del error patrocinado por la escuela realista, que pretende á título de *realidad* y de copia exacta de la vida humana autorizar como asunto y objeto directo de la composición dramática la deformidad moral, la depravación y perversidad, la corrupción y el vicio, aun en su aspecto más repugnante. Olvidan los que defienden y practican esta teoría, que el mal, y mayormente en ese grado extremo de la depravación y corrupción repugnante, no puede ni debe entrar en el arte más que como las sombras en el cuadro y por vía de concurrir á la belleza del conjunto. Objeto del arte dramático es la realidad, pero la realidad bella, la imitación de la vida humana, pero no de lo que hay en ella de torpe é indecoroso, no de lo que rebaja, envilece y afea esta vida humana, sino de aquellas acciones que pueden servir para mejorar al hombre y elevar su alma. La causa del daño está en que no se busca lo bello, sino el efecto y la sensación en el público; y ciertamente por ese camino logran lo que

solicitan algunos autores, que es despertar impresiones malsanas, y producir efectos meramente fisiológicos, por la exhibición desnuda de la maldad refinada y del crimen idealizado con un colorido interesante; pero ni el efecto es lo bello, ni es tal el objeto del arte, ni la misión del artista.

La importancia de la poesía dramática procede de la variedad de goces que proporciona; estos dimanar de la parte escénica ó de representación, esencial al drama, el cual es además de una producción literaria, un espectáculo. Con esta obra de espectáculo ó poema escénico se conmueve el corazón, se recrea el entendimiento á la vez que la imaginación y los sentidos. Pone á su servicio el concurso de varias artes, que entre todas constituyen el arte escénico, sin el cual la dramática quedaría muda y sin vida, con el solo fin de causar en los espectadores la mayor ilusión posible y un engaño tan completo como delicioso. No se cifra solo su atractivo en el aparato y recursos exteriores, como las decoraciones y los trajes: depende también su valor y belleza del interés que excita, de la acción y personajes que presenta y de la fidelidad con que revela el interior de estos, sus intenciones, afectos y pasiones por medio del diálogo característico.

Belleza de gran precio es en el arte dramático el diálogo, pero al mismo tiempo parte de extrema dificultad en la composición de la obra. Caracteriza con exactitud á los personajes, poniéndolos al descubierto en su vida íntima, siendo una viva pintura de su manera de concebir y de sentir y traduciendo fielmente las impresiones que reciben.

El monólogo exige mucha naturalidad, y no ha de ser muy largo, porque se origina de un estado de agitación, de meditación ó de abstracción de ánimo, situaciones anormales del individuo, y estas son siempre pasajeras. Puede ser patético, en cuanto manifiesta la lucha interior de un personaje, el rigor de las pasiones ó de los sufrimientos que le atormentan, é interesante, cuando revela los planes y resoluciones que ha concebido, reflexionando sobre la marcha de los sucesos.

LECCIÓN XXXIX.

De la verdad en el poema dramático por la pintura del hombre y de los individuos.—Verosimilitud dramática.—Alianza de lo bello con lo verdadero.—Unidades.—Teoría de los antiguos preceptistas clásicos.—La acción.—Diferencias entre la acción dramática y la épica.—Unidad de acción.—Unidades de lugar y de tiempo.—Circunstancias en que con respecto á ellas se encontraba el drama antiguo.—Cambio efectuado en la disposición del drama.—Modo racional de entender las unidades de lugar y tiempo en relación con la verosimilitud dramática.

El fundamento y el mérito principal de la obra dramática consiste en la verdad, en la imitación más exacta posible del hombre y de las acciones humanas. Significa este principio que el autor no ha de trazar figuras y situaciones á capricho y que solo tengan realidad en su fantasía: sus tipos y sus cuadros estarán tomados del natural, siendo un traslado de la realidad viviente. Obtiénese de este modo perfecta unidad, y al mismo tiempo rica variedad, porque en esta imitación de lo real humano hay dos elementos, uno constante, que es el hombre, es decir, la naturaleza humana, y otro variable, que es el individuo, con los rasgos especiales que le da su modo de ser y el libre ejercicio de sus facultades. Ha de pintarse igualmente con toda la verdad posible el mal ó la deformidad moral, que también tiene su lugar correspondiente en la representación dramática, lo mismo que en la vida, para la lucha y la prueba, y para el triunfo y exaltación del bien.

Pero la verdad ha de aliarse y hacerse compatible con la novedad en las situaciones y en los caracteres ó en el modo de exponerlos, que es la idealización conveniente á este género, y de esta alianza nace la verosimilitud dramática.

La ficción escénica no goza de una libertad incondicional y absoluta: aunque ha de tomar sus materiales del mundo y de la vida real, no todo lo que en el mundo y en la vida real existe tiene digna cabida en el teatro. Hay que descartar por de pronto lo grosero, trivial y prosáico y aun con mayor motivo lo indecente y repugnante. Pero además, aquello que en la naturaleza humana, en los caracteres y en las pasiones, solo puede darse ó suponerse como raro, excepcional y monstruoso, y sobre todo, aquello que denigra y envilece la naturaleza humana, en vez de acercarla á su tipo ideal de perfección, debe proscribirse también de la escena. Al autor dramático le incumbe un trabajo de selección sobre las

figuras y hechos del mundo real, trabajo cuyo procedimiento consistirá en depurar la realidad, despojándola de todo lo imperfecto é inútil, y cuyo resultado final sera amalgamar felizmente lo bello con lo verdadero.

A la verosimilitud y belleza de esta composición contribuyen las unidades, que son tres; de acción, de lugar y de tiempo. Los preceptistas rigurosos siguiendo á Aristóteles, exigían en punto á unidad de tiempo que la duración total de la acción no excediese de veinticuatro horas, y en la de lugar que no se cambiase nada al de la escena. Aquellas reglas se observaron con toda puntualidad en lo antiguo, porque así lo requerian las condiciones de aquel arte y de aquella escena. Sin embargo, alguna excepción se encuentra aun en el mismo arte antiguo; por ejemplo, cambia el lugar de la escena en las *Euménides* de Esquilo y en el *Ajax* de Sófocles.

En el teatro moderno la escuela francesa es la que ha enseñado y practicado con más rigor y en sentido mas estrecho las unidades dramáticas.

La palabra *acción*, en cuanto denota una série de actos humanos enlazados entre sí de tal modo que concurren todos á un mismo fin, se aplica al drama en un concepto más estricto que a la epopeya. En la acción dramática resalta sobre todo la personalidad humana moviéndose y obrando libremente, sin ser oscurecida dentro de una colectividad, sin ser tampoco determinada ó modificada por fuerzas superiores, por el curso fatal de los sucesos, ni por circunstancias exteriores.

Fórmase y se desarrolla dicha acción dramática exclusivamente por los designios é intenciones de los personajes, por los movimientos y esfuerzos de su voluntad, y por la manifestación y desenvolvimiento de sus respectivos caracteres. La unidad de la acción dramática ha de ser más sensible ó perceptible que la de la epopeya, por ser menos extensa esta obra, por estar destinada á la representación, desarrollándose y actuándose á la vista del público en un breve espacio de tiempo y por la misma índole de los asuntos dramáticos. Siguese que no le convienen los episodios, tan propios y oportunos en el poema. También se deduce que la acción ha de ser más sencilla. Este punto ha sido diversamente entendido por las distintas escuelas dramáticas: la romántica ha permitido mayor número de incidentes, intrigas más complicadas y mayor variedad de caracteres.

Por otra parte, á semejanza del poema, la unidad de acción consiste en que domine en toda la fabula dramática una acción principal, que sirva de centro del cual dependen naturalmente y

alrededor del cual giran entrelazándose todas las partes é incidentes de la misma.

Manifiéstase también la unidad en la realización de un fin en lucha con fines opuestos de los diferentes personajes y á través de varios obstáculos y conflictos en el movimiento general de la acción. Esta misma unidad se completa por el plan de la obra, la disposición del asunto, combinación del enredo y distribución de la materia en los términos regulares de actos y escenas; en todo esto ha de haber orden, proporción, conveniencia y naturalidad. A la unidad de acción no se opone la variedad de acciones subalternas, que retardan y dificultan el desenlace, siempre que tengan con la principal la debida dependencia.

De todos modos, la unidad de acción es la más necesaria é independiente de las condiciones accidentales. Por lo tocante á las otras dos, hay que tener en cuenta la clase de asuntos. Los que eligieron los griegos reclamaban estrictamente las unidades; los que se desempeñan en los tiempos modernos permiten mayor amplitud. Los caracteres trazados por el teatro antiguo podían ser desenvueltos más rápidamente; había menos variedad y libertad y menos complicación de resortes. Cuando la declamación se suspendía, llenaba su lugar el coro, cuyo canto, formando parte integrante del juego escénico, hacía que la representación no cesara; no se podía variar el lugar de la acción y la duración ficticia de esta tenía que acomodarse al mismo tiempo real de su representación. Suprimidos los coros, cambió la disposición del drama y se le dividió en secciones ó actos en que se cubre la escena: apartando la atención el espectador, ábrese campo á su ilusión para prolongar la duración de la fábula y trasladarse de un lugar á otro.

Sin embargo, no debe abusarse de este recurso, porque la obra dramática no vá dirigida como el poema á la imaginación sola, sino que se ha de someter á los sentidos. Si la acción es sencilla, deberá ser también reducido el cuadro de tiempo y de lugares en que se concentre. Pocos preceptos fijos se pueden dar en esta materia. El autor atenderá á lo que la verosimilitud pida y su buen sentido le dicte. Pero téngase entendido que si las unidades de lugar y tiempo en principio responden á la observancia de la verosimilitud, el guardarlas con exagerado rigor y con nimia estrechez puede redundar en daño de la misma verosimilitud. En este escollo cayeron los dramaturgos franceses Corneille y Racine, preocupados por el empeño de conservar á todo trance la unidad de lugar. No hay que olvidar el carácter ideal del drama y que el público admite fácilmente mayores inverosimilitudes de las que pueden

resultar alguna vez de la infracción de dichas unidades, como también que las *decoraciones*, recurso de belleza y atractivo en el espectáculo, contribuyen á caracterizar mejor la época y la situación de la acción representada.

LECCIÓN XL.

Elementos fundamentales cuyo predominio caracteriza los principales géneros dramáticos.—División de las composiciones pertenecientes al arte dramático.—Tragedia, comedia y drama.—La tragedia, su índole y objeto; su carácter moral.—Fuentes de lo trágico en el teatro antiguo y en la sociedad cristiana.—Desenlace de la tragedia.—Cualidades correspondientes al héroe.—Estilo, lenguaje y versificación de la tragedia.

En la imitación de las acciones humanas los dos elementos opuestos que dan variedad esencial y carácter diverso á las obras son lo serio, y lo cómico, los dos aspectos que ofrece la vida humana cuya representación se propone la poesía dramática. Llevan consigo sentimientos opuestos también y corresponden respectivamente á grados diferentes de belleza; el primero es el generador de la tragedia, la cual escoge asuntos graves, elevados y de un interés imponente, provoca las fuertes emociones del corazón, los sentimientos profundos de la compasión, el terror y la ternura; su valor estético es la sublimidad, como que lo trágico y lo sublime son reputados por conceptos afines. El segundo, que da lugar á la comedia, desenvuelve acciones ordinarias de la vida comun, de mediana elevación y cuyo interés proviene de lo nuevo y chocante, de lo gracioso y risible que presentan los errores, caprichos y debilidades de los hombres, sus mismos defectos morales y vicios, llevando en esto una intención moral; promueve la expansión del buen humor y despierta una risa moderada, ó por lo menos una alegre curiosidad; excita impresiones placenteras y de suave entretenimiento; su significación estética es la belleza, la gracia y el placer del ridículo. Como una consecuencia natural de las diferencias mencionadas, suele agregarse que los personajes en el primer caso pertenecen á elevada posición social, mientras que en el segundo son de las clases media é inferior de la sociedad; pero esta nota diferencial no afecta de un modo necesario y constante á la tragedia en su esencia propia, sino al molde ó tipo especial de esta composición en el antiguo teatro clásico, que tomaba solamente para su argumento una acción histórico-heróica.

Entre estos dos términos se encuentra el drama propiamente dicho, el cual participa de algunas de las cualidades de ambos: en el drama permanece el carácter de la tragedia en punto á conmociones y sentimientos, si bien descendiendo de lo terrible y vehemente en las pasiones y catástrofes, á lo sério y patético, mezclando algunos otros afectos distintos, admite mayor extensión y también asuntos de menor elevación ó importancia, que son los más frecuentes en la vida humana, y permite que sea feliz el desenlace.

La tragedia es la representación de una acción grande, extraordinaria y de elevado interés moral, capaz de producir en su curso y en su desenlace el terror y la compasión, ó los tiernos efectos del patético. En la tragedia se pintan situaciones críticas y dolorosas de la vida, de aquellas que producen grandes sufrimientos y luchas morales, y se representan al vivo las desventuras humanas en su grado máximo, los graves trastornos, mudanzas y vicisitudes de la fortuna, que conmueven hondamente el ánimo; se infunde temor y compasión por los extravíos y enormes daños á que arrastran la violencia y desbordamiento de las pasiones; este es un recurso favorable indirectamente á la virtud, porque nos advierte del peligro que nos amenaza y de los tremendos casos en que podemos vernos envueltos; pero además de esta lección de escarmiento, la tragedia ofrece modelos de grandeza moral y de dignidad humana.

Comentando las palabras de Aristóteles sobre el objeto de la tragedia, se ha dicho que se propone purgar las pasiones por medio del terror y de la compasión, en el sentido de mejorar nuestro estado moral, purificando y ennobleciendo esos sentimientos.

El manantial más rico de la tragedia explotado en todos tiempos es la lucha moral del hombre. Todas las tragedias del mundo antiguo y del mundo moderno parten de este principio; en todas el hombre lucha, ora con el destino, ora con la suerte y la fatalidad, ya con el infortunio, los grandes peligros y los padecimientos, ya con sus propias pasiones; en todo caso la libertad humana es la que desempeña el principal papel, ostentando su grandeza y poderío por medio de dicha lucha. En la antigua tragedia griega el hombre lucha con el poder inexorable del destino, y se somete gustoso, impávido y sereno, á sus ineludibles disposiciones. El *Edipo* de Sófocles es el modelo que aquel arte nos dejó de los grandes sufrimientos inmerecidos y heroicamente soportados. El arte trágico pagano interesaba más por el dolor material que por el moral.

La idea cristiana y la civilización que brotó de ella reemplazaron aquellos resortes de arte trágico por otros más perfectos. La

tragedia moderna toma sus recursos del carácter y de las pasiones humanas, que conducen al hombre á profundos extravíos y espantosas caídas; reaparece el carácter genérico del sublime trágico, la fuerza moral del hombre, porque con esta fuerza el hombre lucha contra la desgracia acarreada por su propia culpa; la magnitud misma de las dificultades, de los pesares, trabajos y adversidades con que combate, patentizan el poder de aquella fuerza; pero este poder se agranda é idealiza con el reconocimiento de la Providencia y el auxilio de la virtud.

El autor ha de elegir un asunto verdaderamente poético é interesante: se ha recomendado que se saque de la historia, porque esta en las empresas y acciones heroicas y en muchos de sus episodios interesantes encierra notables ejemplos de choque de pasiones, de abnegación y de sacrificio, muy útiles y adecuados á este fin; pero bien puede ser fingido, siempre que los sucesos y los caracteres inventados por el poeta tengan semejanza con la naturaleza.

El éxito generalmente es desgraciado: no obstante, alguna vez puede ser feliz, bastando que el protagonista se vea muy contrariado, sufra en la acción terribles desgracias, ó sostenga trabajosos combates, todo lo cual conduce á mantener la agitación y la ansiedad, despertando fuertes conmociones. El error, la pasión y la imprudencia, orígenes verdaderamente humanos y que por lo mismo consideramos posibles en nosotros mismos también, suelen ser las causas de las desgracias y catástrofes soportadas por el héroe, produciendo el movimiento y el interés de la acción trágica.

Dicho héroe no conviene que sea, ni enteramente justo, ni del todo vicioso ó criminal, porque lo primero impediría ó dificultaría el juego de las grandes pasiones, y lo segundo causa repugnancia y horror, y es incapaz de conmover é interesar á nadie: ha de haber en él mezcla de bien y de mal, de honradez y de pasiones violentas, de energía ó entereza varonil y de flaqueza humana. Sin embargo, los mártires del Cristianismo son figuras verdaderamente trágicas; bástales para serlo su extraordinaria fortaleza, contrastando y resistiendo á la opresión y suplicios de los tiranos, sin doblegarse tampoco a los halagos y seducciones. Nunca los caracteres de la tragedia deben contener bajeza ni maldad, y si solo extravío; pero de todos modos grandeza, quiere decir, que sobresalgan por cima del nivel comun de los demás hombres.

El estilo de la tragedia será digno y elevado, severo y grandioso; el lenguaje noble, apasionado, enérgico, y en los casos oportunos, grandilocuente: ni en uno ni en otro se descubrirá la afectación ó el estudio, porque la expresión propia de las pasiones y de la

comoción verdadera es de suyo natural y sencilla. La versificación de la tragedia ha de ser variada, flexible y adaptable á la libertad y sucesión de tonos de este género poético.

LECCIÓN XLI.

Desarrollo histórico de la tragedia.—Su origen y primeros cultivadores en Grecia.—Esquilo, Sófocles y Eurípides: dotes que distinguen á estos trágicos, y obras que compusieron.—La tragedia en Roma.—Séneca.—Dramas de Hrotsvitha en el siglo X.—La tragedia moderna.—Trágicos franceses.—Corneille y Racine.—Teatro inglés.—Shakespeare.—Literatura italiana: sus autores trágicos.—Literatura alemana.—Goethe y Schiller.

En Grecia la tragedia llegó á una singular perfección por las felices circunstancias que para ello rodeaban al pueblo heleno. Su origen hay que buscarle en las mismas fiestas religiosas; ya fuese que se sacrificase un macho cabrío (*εργαρις*), ya que éste fuese el premio adjudicado al poeta, es lo cierto que de aquella voz se denominó este género de composiciones dramáticas, que comenzó á ensayarse en las fiestas de Baco. El primer rudimento que allí encontramos es la canción sagrada, himno ó ditirambo, que durante el sacrificio se entonaba al rededor del ara. Thespis fué el que introdujo una persona, que en los intermedios del canto, ó sea en las pausas del coro, recitaba en verso algun trozo alusivo á sucesos de la fábula, lo que por su origen, se llamó *episodio*. Es reputado por lo mismo Thespis como creador de la tragedia. Desterrado de Atenas, empezó á recorrer el Atica con algunos autores que llevaban por teatro un carro y untado el rostro con heces de vino. Discípulo de Thespis fué Phrynico, el cual, dando un paso más en la senda del arte tomó ya los asuntos de la historia, introdujo los personajes de mujer, é inventó un nuevo metro, adaptado á esta composición, el tetrametro ó trocáico. Citase despues á Pratinas y Choerilo, que contribuyeron á perfeccionar estos primeros ensayos de la tragedia.

A Esquilo se debió el que interviniesen más actores y se inaugurasen algunas formas dramáticas, exhibiéndose ya la escena, teatros de madera, la ropa talar, la máscara y el coturno, y quedando así constituida la representación, aunque en un estado imperfecto. Este origen de la tragedia la imprimió un carácter especial; fué religiosa y sagrada desde un principio, y se conservó siempre majestuosa y sublime; compartió sus asuntos entre los

dioses y los héroes y cuando mezcló á los simples mortales, los engrandeció sobremanera.

Presentaban los autores griegos á los certámenes una trilogia, esto es, tres tragedias enlazadas en el argumento, y un drama satírico, en que el coro era formado por los grotescos y licenciosos sátiros.

El teatro en Grecia era popular en toda la extensión y verdad de la palabra. Para el público de Atenas el espectáculo dramático era asunto de sumo interés, y los ciudadanos todos sin distinción de clases podían juzgar de sus bellezas. La tragedia era una especie de fiesta religiosa y la comedia un arma política.

Del coro y de los sátiros resultaron las tres distintas clases de composiciones dramáticas en Grecia: la tragedia, el drama satírico y la comedia. En la tragedia sobresalieron los griegos como ninguna otra nación del mundo antiguo. El genio griego y las condiciones de aquel pueblo se prestaban á ello admirablemente: las ideas, los sentimientos, los gustos, los asuntos, todo se reunía para favorecerla. Ensalzando con grande aparato á los dioses y á los héroes, era considerada como una solemne festividad religiosa y revestía un interés nacional; recorría el campo de la mitología y de la historia, y en el desempeño de los graves asuntos tomados de tales fuentes, ostentaba siempre elevación y majestad.

Los trágicos griegos de primer orden son Esquilo, Sófocles y Eurípides; Esquilo representa la forma lírica del canto sacerdotal y es el verdadero padre de la tragedia. Su carácter es la gravedad, la austeridad y la expresión del terror: es grandioso y elevado, pero incorrecto: se detiene mucho en lo maravilloso y produce sumo efecto con el empleo que hace del *destino*; los griegos veían en sus obras caracteres divinos: no tiene verdadero plan y abunda en palabras hinchadas y altisonantes. De las 70 ó 90 tragedias que compuso, han llegado á nosotros solo 7, de las que se citan *El Prometeo*, *Los Persas* y principalmente su trilogia *Oresteia*, compuesta del *Agamenon*, las *Coéforas* y las *Euménides*.

El segundo poeta trágico de la Grecia, primero en mérito, verdadero príncipe de la tragedia, Sófocles, es sublime en el fondo; representa la edad heroica, y caracteres heroicos son los que expone: apartándose ya del aspecto sacerdotal y divino, subordina el coro á la acción, pinta sus personajes participando de divino y de humano, luchando con la fatalidad, oponiéndose á ella y resistiéndola. Es más correcto que Esquilo, aventajándole incomparablemente en la perfección del ritmo y del estilo, tanto que mereció ser llamado la *abeja trágica*: es en la tragedia lo que Homero en el

poema, y descuella también por el mérito descriptivo. Su trilogía es *Edipo rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*: es autor además de *Ajax*, *Electra*, *Las Trachinianas* y *Filocletes*.

El tercero es Eurípides, que se distingue por el sentimiento, y por retratar á los personajes con más verdad y más aproximados á la realidad humana: se nota en él cierta mezcla de sublime y trivial. El coro casi desaparece ya en sus obras: es más incorrecto é inferior á Sófocles en los argumentos y en su disposición y manejo. Su estilo carece de la fuerza y dignidad del de Esquilo. Se le atribuyen 18 tragedias, entre ellas, las más célebres *Hécuba triste*, *Medea*, el *Hipólito* y *Alcesles*.

Los romanos en rigor carecen de tragedia: las disposiciones de carácter de los dominadores del universo, su dureza é insensibilidad, sus hábitos y costumbres les inclinaban á buscar sus goces en los espectáculos terribles de la realidad, como los combates de los gladiadores, y no en las ficciones del ideal trágico. Las llamadas tragedias de Séneca, son meros ejercicios literarios, sin aplicación á la escena. Se echa de menos en ellas el sentimiento, alma de la tragedia, y la originalidad, estando los caracteres lastimosamente desfigurados y falseados. En la frecuencia con que intercala máximas de filosofía y prolisos razonamientos y en el empleo excesivo de antítesis y agudezas se manifiesta el poeta de la decadencia, desconocedor de la conveniencia escénica y del verdadero arte trágico. Adolece en la forma de hinchazón y exageración, ó sea, falta de naturalidad. Las más celebradas de sus piezas dramáticas son las *Troadas*, el *Hipólito* y la *Medea*.

En el siglo X, la monja alemana Rrotsvitha, que vivió en la abadía de Gandershein, escribió dramas latinos, en que demostró su vasta erudición y sus raras prendas para el arte; son cuadros interesantes en elogio de la virginidad, de la fe y del heroísmo cristiano, y es casi seguro que no se representaron, como no fuera dentro de la misma abadía, donde moraba su piadosa autora.

La tragedia moderna comparada con la antigua, ó clásica, de los griegos ofrece varios y notables puntos de diferencia. La tragedia antigua reconocía por base el dominio absoluto de los poderes y de los principios morales, anulando el poder subjetivo ó la acción individual de los personajes; la moderna se funda en el principio de la personalidad, produciéndose los conflictos y preparándose el desenlace por el libre arbitrio del individuo; presenta á la actividad humana ejercitándose en un círculo más vasto y variado de motivos y sobre un nuevo é interesante orden de relaciones, como es el de la familia. Los caracteres en el drama antiguo se distinguen por

su sencillez é inmovilidad; en el moderno son de gran vitalidad y susceptibles de variedad suma.

De las literaturas modernas la francesa cuenta entre sus autores de tragedias á Corneille, cuyas cualidades son la complicación en los planes, la variedad y el movimiento de pasiones, la majestad y grandeza, pero con el defecto de ser declamador y de encerrarse en el estrecho círculo de las unidades aristotélicas, privando así de muchas bellezas y de verosimilitud á sus obras. Estas son *El Cid*, *Polieucto*, *Horacio* y *Cinna*. La primera es una refundición de la que había escrito nuestro Guillen de Castro, pero violentada su acción por la exigencia tiránica del precepto clásico.

Polieucto es muy notable por el vigor con que está pintado el heroísmo de aquel mártir. Es superior á Corneille Racine por la variedad de caracteres, por la mayor regularidad de sus dramas, por el arte en la expresión de lo tierno y patético, como tambien por el estilo poético, la corrección del lenguaje y la dulzura y sonoridad de la versificación: sus mejores tragedias son *Fedra*, *Ester*, *Atalia*, *Mitridates* y *Bayaceto*. En el siglo XVII, siglo nada poético, Voltaire descolló como poeta trágico en *Edipo*, *Tancredo*, *Zaira*, *Bruto*, *César* y otras, todas ellas escritas segun el molde classicista, con elegancia, facilidad y buen gusto, pero sin verdad ni naturalidad, y como un pretexto para exponer sus ideas filosóficas ó políticas.

En la tragedia inglesa se nota más animación que en la francesa, pero menos corrección y decoro. El primero y más eminente de todos los trágicos ingleses es Shakespeare, genio verdaderamente sublime en la poesía dramática, de concepciones vastas y asombrosas, de imaginación rica y abundante, y que conociendo todos los movimientos del corazón y sondeando sus secretos pliegues, sabía expresar las pasiones con extraordinaria energía y vigoroso colorido. Poseía el arte de sorprender al público haciendo salir las cosas más grandes del seno de los asuntos más triviales y frívolos. Sobresale por la gran variedad que da á los caracteres; describe al hombre en lucha con sus pasiones en situaciones distintas, todas interesantes, todas llenas de verdad y de vida, por el sello individual que la pasión dominante tiene en cada hombre; interpreta admirablemente las virtudes de un corazón recto, los delitos de una ambición desenfrenada, las congojas y combates interiores del alma despedazada á la vez por pasiones frenéticas, por los remordimientos y por la inconstancia de la fortuna. La crítica señala entre sus defectos el desaliño, la incorrección é irregularidad y la poca elegancia y claridad en las palabras. En sus tragedias

suele revelarse un excepticismo desconsolador y la falta de pensamiento moral. Las principales son *Othello*, *Macbeth*, *Hamlet* y *El rey Lear*. Después de Shakespeare, merecen citarse, Ben Jonson, contemporáneo suyo, Massinger, Dryden, Otway, y ya en nuestro siglo Sheridan y Byron.

En la literatura italiana figuran los trágicos Trissino y Rucce-lai en el siglo XVI; Maffei y Alfieri en el siglo XVIII: Maffei dejó en su *Merope* una de las obras más perfectas del género: Alfieri, aunque dotado de muy felices disposiciones, extremó el rigorismo clásico y pecó de aspereza, sequedad y monotonía.

De los alemanes, son dignos de preferente mención y los más eminentes de todos, Goethe y Schiller. Goethe escribió el drama romántico, de costumbres feudales, *Goetz de Berlichingen*, y la tragedia clásica, *Ifigenia*. Schiller compuso primeramente *Los bandidos*, en que hace simpáticos á los criminales, y después *Don Carlos*, donde falsea la historia y vierte doctrinas contrarias á la Iglesia; en su segundo período se perfeccionó por los consejos de Goethe y brilló á grande altura en su trilogía *Wallenstein*, y en su *Guillermo Tell*.

LECCIÓN XLII.

De la comedia: su naturaleza propia y su objeto.—La sátira cómica.—Preceptiva de la comedia.—Comedias de carácter y de enredo.—La vis cómica. Estilo, lenguaje y versificación de esta obra dramática.—El diálogo en la comedia.

La comedia es un género ligero y festivo entre los dramáticos: los asuntos que busca, los sentimientos que excita y los efectos que produce son enteramente opuestos á los de la tragedia. Su objeto por lo general, es presentar las acciones humanas bajo el lado gracioso y ridículo. El ridículo es el principal elemento del arte cómico: á su esfera pertenecen todos aquellos vicios y defectos comunes á la mayoría de los hombres, que despiertan interés por los variados y extraños lances á que se prestan, y originan el placer de la curiosidad y la novedad, promoviendo el buen humor, la alegría, la sonrisa culta y moderada y hasta la hilaridad del público.

La sátira cómica castiga y zahiere con sus burlas y gracias las flaquezas y miserias que son patrimonio de la condición humana, para lo cual elige ciertos tipos, ya comunes á todos tiempos, ya peculiares de una época determinada. Pero no es de esencia que en la comedia domine siempre y únicamente lo chistoso y risible, lo ridículo propiamente dicho, ni siquiera lo cómico; no es de absoluta

necesidad que haga reír; muchas veces entra en ella el elemento sério y patético, con el cual se mezcla alguna parte cómica para el contraste; basta que, presentada la vida por su lado ordinario, cause placer por la variedad de las situaciones y la novedad ó complicación de la intriga, siendo feliz el desenlace.

Los cuadros de la comedia están tomados de la vida real y común, en la que andan mezclados lo sério y lo cómico, y á veces ocurren sucesos extraños é interesantes, los cuales reproduce el poeta bajo un aspecto de mayor novedad, y los embellece ó idealiza. Mientras la tragedia se aparta del mundo real, porque los caracteres heroicos no abundan entre los hombres, y hay siempre algo de violento y extraordinario en sus acciones; la comedia, por el contrario, vive en una esfera más natural y sencilla, más real y verdadera, y sus acciones no son otra cosa que bosquejos de cuanto vemos y oímos en la sociedad humana, dentro de la vida familiar y privada.

Si esgrime el arma de la sátira, suministra el placer de la burla y el ridículo, y á la vez ataca indirectamente algun vicio, sin peligro de que el espectador se sienta ofendido ni molestado en su amor propio, porque el golpe descarga sobre individualidades ficticias. En último término se ríe de sí mismo, y á sí mismo se censura cuando identificado con el pensamiento del autor, aplaude la sátira y la intención moral de su pieza. Son nuestros semejantes los que, á nuestros ojos, aparecen ridiculizados en la comedia, no nosotros en nuestra propia persona; ó más bien, es nuestra especie, es la humanidad la que sufre el azote de la sátira cómica; y este espectáculo nos divierte, uniendo el provecho de cierta instrucción moralizadora.

Pueden aplicarse á la comedia las mismas reglas establecidas para la tragedia en lo que respecta á las unidades, debiéndose tener muy en cuenta de un modo especial la probabilidad y naturalidad en la acción, y la verdad en los caracteres y en los sentimientos.

Dos especies de comedias se conocen: *de carácter* y *de enredo*: la primera se dirige con particularidad á pintar caracteres variados é interesantes; la segunda á inventar sucesos raros complicando la trama de la acción. Estos dos objetos no son encontrados, antes bien pueden reunirse y aun deben entrar combinados para la mayor belleza y perfección de la comedia. Es cierto que en la acción cómica son de más importancia los caracteres que el enredo, y su desempeño requiere también más dotes en el autor; pero si los caracteres, sean los que quieran, tales como por ejemplo, el del embustero, el del avaro, el del celoso, el del vanidoso, se han de

manifestar y desenvolver completa y convenientemente, es preciso que se muevan dentro de situaciones variadas y complicadas, por lo cual no puede prescindirse por entero del enredo; este sirve además para animar y acelerar la marcha de la acción, aguzando la curiosidad de los espectadores y manteniendo el interés siempre creciente.

No se ha de abusar del enredo hasta el punto de convertirle en un enmarañado laberinto: en los caracteres debe evitarse la exageración: conviene que estén opuestos y formen contraste; pero es menester verificarlo con cierto artificio, de una manera encubierta y delicada. En la comedia de carácter se exige gran talento de parte del autor, para que la acción no desmaye y languidezca.

El amor y la galantería son recursos de la comedia muy útiles y fecundos, de los que el autor se vale para sostener el enredo y el interés, dando á las situaciones una novedad siempre grata. Estos elementos, de aplicación constante, han de ser manejados con dignidad y decoro.

La *vis cómica* es la cualidad de esta clase de piezas dramáticas que arranca á los espectadores la risa por la gracia natural y poderosa del chiste. La risa que debe solicitar el autor dramático es una risa culta y urbana, que es la propia de las personas ilustradas y de buen gusto, como tambien la única que prueba y reclama verdadero ingenio. Al vulgo ignorante, á la gente soez y sin educación, se la hace reir con cualquier chocarrería ó bufonada grosera.

El estilo de la comedia es animado y elegante, familiar y gracioso, pero noble y culto, algo más elevado que el de la conversación ordinaria entre personas bien educadas, y sin contener nada de bajeza ó indecencia: el lenguaje será correcto, llano y sencillo, pero sin degenerar en vulgar y prosáico; este último extremo equivaldría á salirse de la esfera del arte.

Muchas comedias se escriben en prosa, y hay quienes defienden se adopte esta única forma para tales composiciones, que necesitan una expresión muy aproximada á la realidad. No obstante, la versificación no se opone completamente á la verosimilitud, y bien puede admitirse, ya que se admiten otras impropiedades, contra lo real y verdadero, sobre todo tratándose de idiomas armoniosos y de oídos tan sensibles á este placer como los españoles. Con todo, ya que se emplee, propenderá á la soltura y fluidez; reinará en ella la sencillez, acercándose cuanto es posible al tono y á la forma familiar. En castellano el más conveniente es el romance octosílabo: tambien se usa con buen éxito la redondilla y otros análogos; por

el contrario, son poco apropiados para la forma de la comedia los versos mayores, y las combinaciones métricas artificiosas.

De árdua ejecución es el diálogo en la comedia. Debe ser fácil y suelto, animado, natural y delicado, sin afectación ni agudezas, interesante y agradable por su color, vida y realidad. Se tratará de evitar la pesadez y monotonía y no se insertarán largos monólogos, eruditos é importunos, que pecan contra la naturalidad, y en los que ordinariamente solo va buscando el autor ostentar ingenio.

LECCIÓN XLIII.

La comedia en Grecia: su origen: su objeto: sus asuntos.—Primeras formas y fases sucesivas de la comedia griega.—Aristófanes: sus cualidades características y sus comedias.—Otros autores del primer período.—Comedia media: sus caracteres.—Comedia nueva: poetas que la cultivaron.—El coro en la comedia griega.—El *drama satírico*.—La *hilarodia*.

El origen de la comedia en Grecia no está bien precisado. La raíz *κωμῶς*, de donde, según unos, trae su etimología la palabra comedia, significa orgía, licencia y también ronda de gentes alegres, todo lo cual corresponde á la primera aparición del elemento cómico en Grecia. En aquel pueblo, despues de las fiestas religiosas, solian ir los paisanos ó aldeanos en comparsa, cantando por las calles canciones mordaces y licenciosas. Otros hacen derivar la voz comedia de *κωμη*, aldea (canto de aldea), porque en un principio solo en las aldeas fué tolerada, y no recibía ninguna protección del magistrado. Con una ú otra explicación etimológica, su carácter primitivo resulta el mismo. Pareciores á los griegos que nada convenia mejor á las fiestas de Baco que una libertad desenfrenada y una alegría loca y descompuesta, con la cual creían honrarle. Se formó la comedia de las poesías yámbicas y de las fálicas; de las primeras tomó la sátira personal y de las segundas la obscena impudencia.

Pasó bastante tiempo hasta obtener la protección oficial. En tiempo de Pericles, se concedió el coro y se propusieron premios para los poetas y los cantores.

La comedia mostró desde luego una tendencia política. La inclinación á la burla, muy desarrollada en los griegos, por un lado, y por otro, la licencia democrática, fueron sus fundamentos.

La comedia primitiva sacó á la vergüenza pública á personajes distinguidos, satirizándolos y remedando hasta su mismo

semblante. Todo personaje elevado que cometía algún desacierto en público era objeto de ataques de este género.

Cleon el demagogo, fué pintado en la escena por Aristófanes como un ladrón y dilapidador de los bienes de la república.

La comedia griega pasó sucesivamente por tres distintas fases, que se han llamado antigua, media y moderna. En la primera se llevaba á la escena la censura clara y directa de los sujetos á quienes se quería atacar, señalándolos con sus mismos nombres, licencia que solo se autorizó en tiempos de revueltas políticas y de profunda agitación hasta el desenfreno. Los treinta tiranos dieron una ley para reprimir aquellos insultos personales, prohibiendo la designación de nombres. Moderose algo el abuso, pero se emplearon nombres fingidos, bajo los cuales se conocía fácilmente á las personas zaheridas en la acción cómica, conservó algo todavía de su carácter primero en los coros, y esta fué la media. Por último, prohibidos también los asuntos que se tomaban de sucesos políticos, viéronse obligados los autores á inventarlo todo, así cosas como personas, lo cual formó la índole de la comedia moderna ó nueva. Esta, que floreció en la época alejandrina, suprimió el coro y se consagró á deleitar á la multitud, retratando la vida común, y á la pintura delicada de caracteres, sirviéndose de un tono más decente y moral, aunque perdiendo parte de *vis cómica*.

El primer actor cómico de Grecia y el más eminente en la primera edad fué Aristófanes, de quien Platon dijo que las Gracias habrían adoptado su misma expresión. Sus comedias son sátiras políticas, en que ataca al gobierno y á los hombres más ilustres de su tiempo. Le distingue la mordacidad y la viveza y una sátira cruel y sangrienta: la grosería, y obscenidad manchan con frecuencia sus obras. Estas son *El Pluto*, *Las Nubes*, *Las Abispas*, *Las Ranas*, *Las Aves*, *La Paz*, *La Asamblea de las mujeres* y otras. Trató mal á Sócrates en la comedia *Las Nubes*, y se burló también de Eurípides en *Las Ranas*. Se propone trasportar á su auditorio á un mundo fantástico por las imitaciones burlescas de gritos de animales, las semejanzas cómicas en los sonidos individuales, los juegos de palabras y el uso de diferentes dialectos. Su lenguaje, sin embargo, es modelo de pureza ática. Además de Aristófanes, debe citarse de aquel primer período á Eupolis, Cratino, Phrinico, Platon y Pherecrates.

La comedia media fué menos atrevida que la antigua: superior á aquella por la verosimilitud y por el método, por lo ingeniosa y deleitable, le faltaba todavía la corrección y el esmero en la pintura de costumbres; en ella el coro siguió siendo de carácter satírico y

punzante. Los poetas; para eludir la ley que prohibía la exhibición de las personalidades, pintaban á los ciudadanos con nombres fingidos, pero con tal artificio que el pueblo no se engañaba en adivinarlos. De esta comedia, que duró más de 60 años, solo han quedado ligeros fragmentos pertenecientes á las que escribió el poeta Platon, contemporáneo de Aristófanes.

No hemos sido más afortunados con la tercera ó nueva, aunque se sabe que produjo muchas obras. Los autores señalados en esta última forma fueron Menandro, Filemon y Apolodoro, citándose como excelente modelo, iniciador y padre de la comedia que ha pasado á nuestros días, á Menandro, que trazó una nueva senda para este arte y corrigiendo el gusto, dió muestras de urbanidad y elegancia; lo que perdió en vivacidad y fuerza cómica suprimiendo las personalidades, lo ganó en moralidad y decencia. A falta de ejemplares de esta comedia, de la que nada se ha salvado, podemos juzgarla por las imitaciones de los latinos, en especial de Terencio.

El coro era de necesidad en la comedia griega lo mismo que en la tragedia, y servía para entrecortar la acción de tiempo en tiempo. Contenia tambien parte de canto y aun baile, exigiendo aparato bastante para ocasionar trajes, decoraciones y máquinas que adornaban mucho la escena. En la comedia antigua el coro pecaba de inverosimilitud, pero por lo mismo hacía reir al público. En los coros de ranas ó de nubes, por ejemplo, se personificaba á determinados personajes, para ridiculizarlos á ellos, ó á sus doctrinas.

Solía terminar la representación de las trilogias con un drama satírico, enderezado al fin de divertir y alegrar á los espectadores. El único que ha llegado hasta nosotros es *El Ciclope* de Eurípides: su asunto es la aventura de Ulises, con Polifemo; y en él se halla una mezcla de trágico, de pastoril y de grotesco.

Se conocía tambien entre los griegos una especie de drama llamada *hilarodia* ó *hilaro-tragedia*, cuyos personajes eran elevados como en la tragedia, pero cuyos argumentos eran alegres y movían á risa. Era como cierta especie de comedia de alguna mayor dignidad. Rhinton, de Siracusa, que vivía en Tarénto, bajo el primer Tolomeo, parodiaba las tragedias con mucho ingenio.

LECCIÓN XLIV.

El teatro y el arte cómico en Roma.—Las poesías *fesceninas* y las farsas *atelanas*.—Nevio.—Plauto.—Terencio.—Degeneración del arte.—*Mimos* y *phantomimas*.—Interrupción de la poesía dramática y su prosecución con carácter religioso en la Edad Media.—Literatura moderna.—Teatro cómico francés.—Molière.—Autores cómicos de las literaturas italiana, inglesa y alemana.—Aptitud superior de los españoles en este género de poesía.

El teatro en Roma fué pobre y limitado. Las primeras farsas gróseras y de escaso mérito gustaban solamente á la plebe. La gente instruida no participó del placer inherente á este género, hasta que los griegos se lo mostraron. El carácter duro y guerrero de los romanos, su insensibilidad estóica y su ferocidad acreditada en los combates de los gladiadores eran circunstancias nada favorables al desarrollo del arte dramático. Temian los legisladores que el espectáculo escénico enervase los ánimos; y la severidad de aquel pueblo en los primeros tiempos fué tal, que los espectadores asistían en pie á las representaciones, por no permitirse los asientos. Empero más tarde, llegó á perderse aquella rigidez primitiva, y relajadas las costumbres, con el engrandecimiento y las riquezas el lujo y la comodidad se manifestaron también en el teatro. Concediéronse recompensas y protección á los poetas, y estos por último fijaron su atención en el arte griego para imitarle, reproduciendo sus perfecciones.

Sin embargo, la mayor parte de los autores fueron ó de vil condición ó extranjeros, lo que contribuyó no poco á impedir el progreso del arte y á la inferioridad de la comedia latina con respecto á la griega. Tuvieron los romanos las *poesías fesceninas*, improvisaciones satíricas que recibieron de la Etruria, y las *farsas atelanas*, piezas de carácter gracioso, pero decente y severo, cuya lengua era el dialecto de los Oscos, y que habían de ser representadas por la juventud libre de Roma, con exclusión de los histriones esclavos. Cneo Nevio trató de trasladar al teatro romano la comedia antigua de la Grecia, y sus piezas cómicas fueron sátiras personales en que atacaba á personajes determinados, como Metelo Escipión el Africano; pero aquel atrevimiento era intolerable para el espíritu aristocrático de los romanos, y por la ley de las Doce Tablas estaban prohibidas estas burlas. Costole á Nevio su audacia ser preso y desterrado.

Ennio tradujo del griego tres comedias. Por fin la comedia tuvo vida propia con Plauto y Terencio. El primero es conocido

por sus sales y chistes, aunque de escasa delicadeza: de sus ciento treinta comedias conócense veinte, y entre ellas se citan *Anfitrión*, *Asmaria*, *Aulularia*, *Miles gloriosus* ó *soldado fanfarrón*. *Los cautivos* y *Los Menecmos*; estas dos últimas no ofenden al pudor ni á la moralidad, siendo por esto una excepción en el teatro de Plauto, que se distingue generalmente por su grosera licencia.

Terencio, imitador de Menandro, sobresale por la urbanidad y el decoro, así como por la regularidad del plan, la composición y el interés de las situaciones; sus asuntos son alguna vez más universales y humanos. Sus comedias son el *Eunuco*, *Adelfos*, *Andria*, *Formion*, *Hecira* y *Heautontimorumenos*, ó el que se castiga á si mismo. Es inferior á Plauto en la invención y en la *vis cómica*, pero le aventaja en la verosimilitud de la intriga, en la verdad de los caracteres, en el tono delicado de la versificación y en la elegancia y corrección de la forma.

Al buen gusto en la representación dramática sucedió luego en la decadencia, la bajeza y absurdo de los *mimos* y *pantomimas*, que el pueblo y los mismos emperadores aplaudían con frenesí en teatros de gran capacidad, suntuosos y magníficos. Los *mimos* griegos habían sido compuestos para ser leídos; los latinos para ser representados. Empleáronse primeramente como intermedios, y después formaron un espectáculo aparte. Pilades y Batilo sobresalieron por su habilidad en los gestos y pantomimas, aquel en las acciones trágicas y este en las cómicas.

La repugnante corrupción del paganismo que acompañó al imperio romano hasta su ruina, hizo que el arte se envileciese, degenerando en un espectáculo grosero y obsceno. Con la venida y establecimiento de los bárbaros queda interrumpida la poesía dramática durante un larguísimo período, hasta su renacimiento debido á la Iglesia.

Durante la Edad Media se representaron en ciertas festividades dramas religiosos, como el *misterio de la Pasión*, cuyas representaciones, en las cuales solían intervenir las cofradías especiales, se celebraban, á veces con grande aparato, en las plazas públicas.

Viniendo á las literaturas modernas, y empezando por la francesa, hallamos que en ella el principal de los poetas cómicos es Molière. Con el ejemplo de la representación de *El mentiroso* de Corneille y con ayuda de su espíritu observador, dió nuevo rumbo á la comedia. Sobresalió en el arte de elegir y dibujar caracteres ridículos propios de su época, pero se aprovechó también de los despojos del arte antiguo. Su talento le inclinaba más á la perfección en los caracteres que al enredo. Se le achaca el defecto de

hacer inverosímiles los desenlaces, adoleciendo también de monotonía y pesadez en algunos pasajes. Sus principales comedias son *El tartufo* ó *hipócrita*, *El avaro*, *El convidado de piedra*, *Las mujeres sabias*, *La escuela de los maridos* y *El misántropo*. El teatro español ejerció influencia sobre Molière, pero no aprendió de los españoles el contraste de lo ridículo con lo noble, lo cual le perjudica. A fuerza de trabajar sobre los caracteres de un modo exclusivo, también alguna vez se aparta de la realidad, y sus personajes son casi abstracciones ó entes de razón, como *El misántropo* y *El tartufo*. Han brillado además en la comedia francesa Montfleury, Regnard y Marivaux, entre otros.

Entre los cómicos italianos debe citarse á Ariosto, Aretino y Goldoni. El primero, que figura también entre los mejores épicos de aquella nación, se distinguió en la corte del duque de Ferrara por sus comedias: en ellas imitó á los latinos, pero aventajándoles en invención, introduciendo personajes nuevos y empleando un estilo gracioso y poético y á la vez familiar y elegante. El segundo, Pedro Bacci, llamado el Aretino, es más conocido como satírico, cuya osadía y desvergüenza le dieron triste celebridad. Goldoni, que vivió en época ya más avanzada, cuando Maffei acababa de brillar en la tragedia, escribió también dos comedias, se hizo notable por su fecundidad y por su fuerza de observación. Atribúyensele ciento cincuenta piezas cómicas, no exentas de gracia y naturalidad en la crítica de las diferentes clases del pueblo, pero con defectos en el manejo de la fábula, originados de la misma precipitación con que escribía; una de sus mejores comedias es *La locandiera*, la patrona.

Gozzi trató de crear un nuevo teatro de carácter fantástico, en que tomaban parte las hadas, los diablos y las transformaciones ejecutadas mágicamente, pero con arreglo á las creencias populares de su tiempo.

Uno de los personajes típicos más curiosos de la comedia italiana es el *gracioso*, que varía de nombre según los países, llamándose en Florencia *Stentarelo*, en Bérgamo *Arlequin*, en Venecia *Briquetela* y en Nápoles, donde más perfección alcanza la comedia, *Pulchinela*.

Entre los ingleses ocupa el primer lugar Shakespeare, de quien se ha dicho que abunda en defectos innumerables y en bellezas inimitables. Sus comedias más celebradas son *Las alegres comadres de Windsor* y *El Mercader de Venecia*. Menciónase además á Johnson, Dryden, Cibber, Congreve, llamado el Terencio inglés, y Sheridan, todos ellos notables por la vivacidad y el ingenio, pero de tendencia inmoral. En general la comedia inglesa peca por falta de urbanidad y delicadeza y por extremada licencia.

Los alemanes no tienen, puede decirse, teatro cómico, citándose solamente como autores de este género á Kruger, Romanus y Goethe.

Los españoles han sido admirados por el ingenio, gracia, variedad y demás perfecciones convenientes al arte dramático; pero su composición favorita y más en armonía con sus disposiciones, gusto y carácter ha sido la comedia y no la tragedia ó el drama. (1)

LECCIÓN XLV.

Preceptiva general de las obras dramáticas.—*Actos y escenas.*—*Diálogo, monólogo y aparte.*—El elemento lírico en el teatro antiguo.—Formas líricas en el drama moderno.—*Entremés ó sainete.*—Bailes y moji-gangas.—*La loa.*—Combinación de la poesía con la música.—*La ópera.*—*La zarzuela.*—Divisiones y subdivisiones del drama.—El drama histórico de ingleses y españoles.—El *realismo* en el drama contemporáneo.

A todas las obras dramáticas indistintamente y sean de la especie que quieran, acompaña una forma y mecanismo peculiar al género. Una parte de la preceptiva que á este punto se refiere, versa sobre lo que se llaman *actos y escenas*. *Acto* es una división principal de la acción en que esta queda interrumpida, dejando un intervalo de descanso al público; en este intermedio se supone que se verifican ciertos sucesos antes indicados, ó que constituyen el progreso ulterior de la acción misma. La acción debe dividirse de un modo natural, no violento, absurdo ó inverosímil. El enredo se complicará gradualmente hasta el fin, preparándose con habilidad el desenlace.

El número de actos no es enteramente arbitrario, y su limitación está fundada en la naturaleza de la acción, la cual debe tener tres momentos principales; principio, progreso y término, ó á lo sumo, cinco; principio, progreso, mayor complicación, declinación y término. Horacio prescribió la división en cinco actos, ni más ni menos, y los clásicos antiguos y modernos respetaron con

(1) Hegel hablando de las perfecciones de la comedia moderna, dice:

«La superioridad de este género se revela sobre todo por la finura y la habilidad en dibujar los caracteres ó en desarrollar una intriga bien imaginada.

En la invención y complicación de semejantes intrigas, los españoles son en particular los más hábiles modelos y han producido en este género muchas cosas excelentes y graciosas.—(*Sistema de las bellas artes*).

fidelidad esta regla; sin embargo, lo cierto y razonable y de aplicación á todos tiempos es que no puede preceptuarse de una manera absoluta é inflexible en esta materia, porque todo depende de la extensión de la acción y de la manera de concebirla.

Los dramáticos españoles, por lo general, han adoptado la división en tres actos; pero también se han representado con aplauso obras dramáticas de dos y cuatro actos, y aun de cinco y más cuadros.

Los actos deben tener una extensión regular y proporcionada á la extensión total de la obra, y su terminación ha de estar motivada, contribuyendo á despertar y avivar la curiosidad por las dificultades que dejan iniciadas para la ulterior complicación del enredo.

La *escena* es una porción del acto, que se determina por la entrada ó salida de alguno ó algunos personajes. Las escenas no han de ser inmotivadas, quiere decir, que deberán cortarse allí donde el asunto natural y legítimamente lo pida. No han de ser inútiles, en términos de parecer un ripio de la acción, que pudiera suprimirse; antes por el contrario, contribuirán de algún modo al movimiento de la acción, é influirán algo en la situación respectiva de los personajes, aumentando progresivamente el interés; deben además, estar bien enlazadas entre sí: acerca de su número y extensión no cabe dar regla fija. El ocupar la escena gran número de personas suele originar confusión, pero alguna vez, sobre todo en el desenlace, pudieran ser necesarias bastantes más de aquellas en que el interés principal está concentrado.

El diálogo convendrá que sea vivo y cortado, reflejando los varios cambios de situación y el estado de ánimo de los personajes. Los *monólogos* y los *apartes* se fundan en la necesidad de dar á conocer el interior de las personas que juegan en la acción: los monólogos se han de emplear con parsimonia, discreción y oportunidad. Los *apartes* demasiado largos, son inverosímiles.

En el teatro antiguo el elemento lírico se conservó no solo por el coro, que en los intermedios procuraba entretener y agradar al público por medio de la armonía del canto, sino también por el ditirambo, que vino á ser una forma ó aparte del mismo drama; introducíala el poeta cuando el ardor de la pasión le hacía prorrum-pir en imprecaciones y censuras vehementes; agitado entonces por el furor y la indignación, se expresaba de un modo irregular y nuevo, sin sujetarse á la ley fija del metro; olvidaba las reglas esenciales de la dramática y se remontaba á la esfera de la lírica sublime.

Los sátiros añadieron al drama los nuevos goces de la música y de la danza, y se dedicaron á distraer á los espectadores con la alegría de sus cantos báquicos y con sus gestos. Esta parte del espectáculo escénico se generalizó, con grande aplauso del pueblo, entre griegos y latinos.

El drama moderno admitió también en todas las naciones las formas líricas. Algo de este carácter habia en los *introitos* y las *loas*, que solían colocar nuestros poetas antes de la exposición formal del drama. En los intermedios se cantaban á veces *jácaras* y *romances*, viniendo más tarde la *tonadilla*.

Como un recuerdo del coro y del ditirambo podemos considerar el *entremés* y el *sánete*, representados ó bien en los entreactos, ó al final del drama y de la tragedia, para neutralizar las fuertes impresiones de esta dramática seria y alegrar al público con los chistes y burlas.

Los bailes, las mojígangas, las pantomimas y las jácaras han servido tambien para exornar y poner fin á las representaciones teatrales.

La *loa*, que solía recitarse al principio de la representación, era lírica ó épica, pero á veces tomaba forma dramática, y colocaba en la escena personajes alegóricos y fantásticos.

La combinación de la poesía con la música ha producido la *ópera* (*opera scenica per musica*) que es la más elevada y de mayores pretensiones de todas las composiciones mixtas de la dramática. Este espectáculo es invención de los italianos. La primera ópera fué *Dafne*, representada en Florencia en 1597 en el palacio Corsi; la música es de Peri y Caccini, y fué escrita para el drama pastoral así intitulado, de Rinuccini. Nació este drama lírico sério rodeado de grande aparato, ostentación y esplendidez, cualidades que conservaron los que le trasladaron á otras naciones, como se vió en la primera ópera francesa, *La pastoral en música*.

La escuela musical de Nápoles con los excelentes modelos que produjo, consiguió convertir todo el interés de estas composiciones hácia la música, quedando en ellas ya desde entonces y para lo sucesivo la poesía y la verdadera obra dramática pospuesta y eclipsada. El desarrollo y esplendor de la ópera comienza con Zeno, veneciano, y se aumenta con el abate Metastasio (Pietro Trappasso) el cual llevó á la escena grandes personajes de la historia, *Régulo*, *Tito*, *Temístocles* y sobresalió por la elegancia, sublimidad y armonía en el estilo.

En España el drama musical nació con el nombre de *zarzuela*, porque sus primeras representaciones se dieron en el real sitio así

llamado: la primera fué *La selva sin amor*, de Lope de Vega. Es de menor elevación y pretensiones que la ópera, y más se aproxima al tipo característico de la comedia. Verdaderas óperas, sin embargo, pueden reputarse las que escribió Calderon.

También se divide el drama en *sagrado* y *profano*, habiendo algunos sacro-profanos ó mixtos. Subdividese luego en *autos*, *pasos*, *tragicomedias*, *tragedias urbanas*, *dramas históricos de gran espectáculo*, y otras especies de menor importancia.

De todas estas variedades del drama, la más digna de recordarse es el drama histórico, en cuya composición se han distinguido mucho los ingleses y los españoles. Entre los primeros descuella Shakespeare, formando por sí solo época en el arte, é inaugurando una nueva escuela, que tuvo muchos imitadores. Tanto los de una como los de otra nación, separándose del carácter ideal de la tragedia clásica, se dedicaron á la imitación de la realidad humana, y siguieron el gusto del pueblo. Los ingleses han sobresalido de un modo especial por la originalidad y el carácter completamente humano de sus figuras, y los españoles por el ingenio en el plan y en la disposición de los argumentos, como también por el interés y variedad de las situaciones.

En nuestros días, los dramaturgos por una reacción contra todo idealismo, aun contra el legítimo y bien entendido, han levantado la bandera del *realismo*, pretendiendo hacer más interesante la representación dramática por la pintura de espantosos crímenes, depravaciones horribles y toda suerte de enormidades morales; á los ojos de todo hombre sensato y de gusto delicado, ante el tribunal de la verdadera y sana Estética, esta clase de realidad no es lícita ni admisible en el drama, como tampoco en ninguna obra artística digna de tal nombre. Ni el arte y la poesía en general, ni el arte dramático en particular pueden complacerse en lo repugnante é inmundo, aunque sea real; su misión es depurar lo real de sus imperfecciones, para elevar al hombre y mejorarle, en vez de producirle sensaciones fuertes propiamente bestiales, y dirigir sus bajos y malos instintos hacia el vicio y el crimen.

LECCION XLVI.

Poesía bucólica: carácter de esta poesía: su origen y fundamento.—Particularidades que ofrece la práctica de este género poético: sus dificultades y sus bellezas.—Pintura de caracteres en la poesía pastoril. Eglogas é idilios: diferencias que el uso y los autores han establecido entre estas dos composiciones.—Alguna muestra de esta clase de poesía en la literatura oriental.—Modelos del género en Grecia y en Roma.—Autores que han cultivado esta poesía en las literaturas modernas.

La palabra *bucólica* trae su origen de βουκόλος, pastor, de βοῦς, y ποιέω, por ποιεω, apacentar: en conformidad con tal etimología, la poesía designada con este nombre es aquella que describe las bellezas y escenas de la vida del campo y pinta las costumbres sencillas de los pastores, idealizando su vida y sentimientos. Es propiamente un género erudito y de ficción, que escoge un ideal de naturalidad y sencillez, como medio de agradar á los lectores; pero se apoya y tiene su fundamento en un fondo de poesía verdadero, legítimo y constante, y por lo mismo tan antiguo como el hombre; de esta última circunstancia proviene la universalidad y la vaguedad de sus manifestaciones, y el que muchas de ellas no se ajusten á moldes determinados de erudición, de ficción, de épocas ni de pueblos.

Se observa cultivado especialmente y con el determinado carácter de tal género en épocas de adelanto y apogeo intelectual y en aquellas que han seguido á un período de guerras y conquistas, lo cual se explica por una especie de reacción ó contraste. Despues de un gran refinamiento social acompañado por lo general de corrupción de costumbres, los hombres se han complacido en representarse la amable paz de la vida campestre: pasado el estruendo de los combates, los espíritus agitados y cansados por una larga época de conmociones y de guerras, han gustado de recordar el dulce sosiego y bienestar de los pastores y gentes sencillas del campo, así como cierta ternura y espontaneidad de sentimientos, que en ellos suele encontrarse. Se buscaron entre los pastores y personajes del campo escenas sencillas y pacíficas, cuadros de tranquilo bienestar y de inocencia, placeres puros y delicados, por oposición á los vicios y miserias, á las ambiciones é inquietudes de las ciudades.

La poesía bucólica refleja una bella objetividad sacada de la vida del campo y de sus pacíficos y sencillos habitantes. Toma su

origen de una pugna y reacción de sentimientos, por cuanto las delicias y venturas que pone á nuestra vista, pasan inadvertidas para los pastores mismos, y solamente son admiradas por los que de ellas carecen. La ficción artística tiene su base en la imitación de la naturaleza y de la vida humana, y no es del todo arbitraria; pues en la primera edad del mundo debió haber realmente un período de inocencia y bienandanza, algo aproximado en caracteres y sentimientos al ideal de que tratamos; pero el arte lo perpetúa y reproduce, como un medio poderoso de ilusión para seducir é interesar con el atractivo de aquellas imaginarias perfecciones.

El desempeño de esta poesía ofrece particularidades dignas de notarse. Supone una idealización demasiado violenta, porque la realidad de las escenas campestres y de la vida de los pastores dista mucho de ser lo que la imaginación finge; pero al mismo tiempo el conjunto no debe parecer absurdo á los lectores, antes bien natural y bello. Se aspira á producir una ilusión encantadora en el ánimo, no obstante saberse que los pastores son por su condición zafios y groseros, y su vida no poco incómoda y penosa. El poder de la imaginación es tan grande, que todo lo transforma y embellece; por otra parte, la naturaleza, el campo, las escenas y objetos que sirven de asunto al género bucólico, se prestan de suyo en gran manera á las creaciones poético-ideales.

No obstante sus inconvenientes y desventajas, preciso es confesar que á esta poesía acompañan bellezas propias y de gran estima. Recuerda ideas de paz, de sencillez y de inocencia; despierta sentimientos tiernos y delicados, y depara en la contemplación de la naturaleza multitud de objetos bellos, de los que el poeta puede sacar gran partido en sus descripciones.

En cambio, y por compensación á estas ventajas, también hay que reconocer que la poesía pastoril por su misma naturaleza tropieza con dificultades considerables. No puede pintarse á los pastores cuales son en realidad, ni la vida del campo como hoy la conocemos. Es preciso formarse un ideal y ajustarle acertadamente al asunto.

De dos modos podría describirse la vida campestre: primero; tal como pudo ser alguna vez, de inocencia y de puros deleites, reinando entre los hombres la igualdad, la comodidad y el sosiego; segundo; uniendo á semejantes delicias y bienandanzas el buen gusto, la instrucción y los finos modales de nuestros tiempos. Esto último desfiguraría la vida pastoril y sería ridículo; luego lo primero es lo que debe adoptarse en la medida aproximada que sea posible, para que resulte alguna belleza ideal y la ilusión se sostenga.

La dificultad mayor, que es piedra de toque para el poeta en este género, es la pintura de caracteres; se le pide que asocie en un solo personaje cualidades que son propias de clases y condiciones opuestas de individuos, como la sencillez de pastores con la nobleza de sentimientos de personas bien educadas, la rusticidad con la amabilidad, la ignorancia con el ingenio; y todo ello con naturalidad y abandono y con cierto colorido de verdad é ingenuidad, que interese dulcemente. Se requiere que en estos mismos caracteres haya llaneza sin afectación; ingenio y delicadeza, pero nada de racionismos abstractos, de metafísica amorosa ó galantería alambicada, defectos en que han caído muchos poetas. La vida doméstica con sus accidentes y vicisitudes puede suministrar medios para animar algo los cuadros.

Es también parte principal en las escenas de este género la descripción pintoresca y el desarrollo de agradables perspectivas; estas deben ser dibujadas no de un modo vago y general, sino particularizando todos los objetos. Por lo demás, es difícil manejar este género por la escasa variedad que presenta, de donde se sigue que, á pesar del talento de los autores, muy luego se hace monótono y cansado. Esta es la razón de que la poesía pastoril no haya conseguido prevalecer ni sostenerse por largas épocas en las diversas literaturas.

Las composiciones de este género han recibido los nombres específicos de *églogas* é *idilios*. La égloga, de *εἰλογη*, que significa primitivamente pieza escogida, poesía selecta, y después se aplicó á la poesía bucólica, suele ser dramática, y en ella aparecen hablando los personajes del campo. El idilio, *εἰδύλλιον*, poesía breve y fugitiva, pequeña imagen ó cuadro, es narrativo ó directo, y en él predominan los sentimientos, las narraciones y las imágenes. A estas diferencias, establecidas por el uso y en las que hay mucho de arbitrario, pues realmente en el fondo apenas se distinguen estas dos formas de poesía pastoril, han agregado algunos la de que el idilio goza de mayor libertad en la elección de asunto.

En la India algunas de las composiciones contienen muestras de cierta poesía campestre, en su más lato sentido; tal sucede en sus grandes epopeyas.

En la poesía hebrea el *Cantar de los cantares* de Salomón, es un bellísimo idilio.

Entre los griegos fueron poetas bucólicos Teócrito, Bion y Moscho. Teócrito, nacido en Siracusa el año 270 (antes de J. C.), es el verdadero modelo de la poesía bucólica. En sus idilios campea la vida y la acción, la ingenuidad, la frescura y la gracia; de ellos

unos están escritos en el tono prosáico de la vida real y otros en un tono más elevado, con gusto delicado, con más arte y cierto carácter de nobleza, variando también su forma, que es tan pronto épica, como lírica y dramática. Bion, contemporáneo de Teócrito y Moscho, discípulo de Bion, compusieron idilios, pero con menos naturalidad, é inclinándose á darles un carácter épico y pintoresco.

En Roma descolló por el cultivo de este género Virgilio: quiso imitar á Teócrito, pero faltó de su ingenuidad, formó en este género un tipo de poesía afectada y falsa, que otros exageraron más todavía. Virgilio no se limitó á idealizar la vida pastoril, sino que traspasando la esfera propia de esta poesía, fijó más principalmente su atención en los sucesos políticos de su tiempo y en los particulares de su vida, á los que se refiere con frecuentes alusiones. Las indisputables bellezas de sus églogas son todas de forma.

Dentro de la poesía de la Edad Media, la pastoril tiene alguna representación en las *pastorelas* y *vaqueiras* de los provenzales.

En Italia esta poesía obtuvo gran desarrollo. Sannazaro, que mereció el sobrenombre de *Virgilio cristiano*, trató de embellecer la vida de los pescadores y escribió cinco églogas *piscatorias*; también compuso una novela pastoril, con el título de *Arcadia*, cuyas escenas terminan en una égloga, é introdujo este nuevo género en la literatura. El Tasso en su *Aminta* y Guarini en su *Pastor-fido*, dieron á la poesía pastoril forma dramática con plan, enredo y caracteres, siendo los asuntos escenas patéticas de amores entre pastores y zagalas.

En Suiza, Gesner, autor del poema idílico *La muerte de Abel*, es notable por la ternura de sentimientos.

De los franceses cítase á Racan, Fontenelle y Mad. Deshoulières; de los ingleses á Spenser y Pope, de los alemanes á Voss, y de los portugueses á Riveiro, Saa de Miranda, Ferreira, Camoens y algunos otros.

LECCIÓN XLVII.

Géneros en prosa.—Naturaleza y origen de la forma literaria llamada prosa.—La novela; calificación y lugar que corresponde á esta obra.—Carácter complejo de la novela.—Importancia de la novela.—Parte y proporciones que en ella tiene el arte.—Idealización perteneciente á la novela.—Sujeción de lo ideal á lo real y pintura de la realidad en su composición.—Amplitud y flexibilidad de la novela.

Después de terminado el exámen teórico é histórico de los diferentes géneros literarios, poéticos y en verso, entramos en la materia correspondiente á los escritos en prosa, más ó menos poéticos por su fondo y en sus cualidades generales más ó menos artísticas. Pero ante todo, importa que señalemos cuál sea la naturaleza y origen de esta forma literaria llamada *prosa*.

La prosa es una forma artística del lenguaje, que sirve de un modo propio y particular al pensamiento y al raciocinio y que en conformidad con tal objeto, libre del aparato y efecto musical, busca solamente cierta coordinación de las palabras regular y periódica, y un ritmo vago y grave en la disposición armónica de las mismas. Es verdaderamente forma artística y de positivo valor estético, por ser fruto de la elaboración del ingenio con sujeción á un tipo determinado de belleza literaria, por distinguirla una estructura ó mecanismo especial y por depender de reglas con que se procuran y acrecientan sus bellezas y se evitan sus defectos.

El origen de la prosa no arranca, como pudiera creerse, de la misma poesía ó estilo poético por cambios sucesivos de este y transformación definitiva de una forma en otra. La prosa comenzó con un carácter nuevo é independiente, para satisfacer á necesidades intelectuales del hombre en un determinado estado social, posterior al en que prevaleció la poesía, y en correspondencia con la acción reflexiva del espíritu y con la dirección discursiva y científica del ingenio. Al perfeccionarse las lenguas, el estudio de su parte gramatical y lógica, del valor y propiedad de las palabras, y de su disposición hábil y armoniosa hizo que se reuniesen los elementos y se hallasen los medios de perfeccionar y embellecer también esta forma. La oratoria ha contribuido en gran manera á pulir y hermosear la prosa y la ha enriquecido con el número y armonía de los períodos, y con figuras y adornos, que después se han extendido también á otros géneros.

Entre estas composiciones de prosa, serán objeto de nuestro estudio sucesivamente la novela, la oratoria, el género didáctico y el epistolar.

Comenzando por el orden de las más poéticas, procede que tratemos primeramente de la novela, composición que muchos no vacilan en colocar entre las obras de poesía. Es difícil clasificarla por lo complejo de su carácter, pero aunque no cabe duda que su fondo es poético, también es cierto que su medio de expresión ó forma natural es la prosa. De narración poética en prosa se la ha calificado, pero bajo este concepto parece que solo se atiende á lo que este género tiene de épico ó narrativo, siendo así que abunda en él también lo dramático, si bien uno y otro elemento se mezclan y compenetran dentro de la novela. Lo vasto de sus asuntos ó del campo que abraza en sus objetos, la múltiple variedad de sus direcciones, es otra dificultad para definirla con exactitud y acierto.

La novela es la relación de una acción imaginaria, que ofrece novedad é interés, y expuesta comunmente en prosa. Participando algo del elemento dramático, deleita por la variedad y complicación de aventuras raras, á veces sorprendentes, que hace pasar ante nuestra imaginación, agrada también con la pintura de caracteres y complace al corazón con el juego de los afectos y pasiones. Recibe animación y movimiento del diálogo, con el que alterna la parte narrativa. Pero es de advertir que este diálogo difiere del de la dramática, no tan solo en cantidad sino en calidad; es decir, no solamente porque en la novela es una parte y en la pieza dramática es el todo, sino también porque el de la novela tiene un carácter más externo y superficial, sirviendo más para el progreso de la acción, que para la pintura de los personajes, y porque detrás de estos, cuando hablan, se ve ó se adivina el autor, lo cual no sucede en las obras escénicas.

Es este un género de ficción y de entretenimiento caracterizado por el predominio de la imaginación y las invenciones de la fantasía, con menos intervención de la reflexión intelectual y del trabajo severo del discurso. Nos trasladamos con la novela del orden real al mundo ideal y de las creaciones artísticas; por cuya circunstancia esta obra se halla naturalmente colocada entre los términos de la poesía y de la prosa, participando de las cualidades de una y de otra.

Su importancia, que es grande y notoria, se deduce de diferentes consideraciones. No se dirige á una sola clase de lectores, ni exige que estos sean eruditos ó instruidos; para todos, sin distinción de condiciones y de clases, posee gracias y bellezas; á todos

deleita, porque se funda en una propensión universal é ingénita á la naturaleza humana. El amor á las ficciones y el gusto por lo nuevo, variado y maravilloso ó sorprendente, son patrimonio comun de todos los hombres, descubriéndose desde que sus facultades empiezan á despertarse: se manifiesta en una ú otra forma en todos los pueblos, sea cualquiera el grado de su civilización y cultura. Es la lectura del vulgo, y en ella hallan interés y goce muchísimas personas que por la escasez de su entendimiento ó de su instrucción no estiman ni leen otras obras literarias más elevadas. Es por lo tanto, un género popular y ejerce sobre la sociedad verdadero influjo, desgraciadamente no bueno, por lo general, y en muchos casos activamente corruptor y funesto.

El campo del arte propiamente dicho comienza en la novela para las obras en prosa, puesto que el arte, expresión de lo ideal, se alimenta y vive de ficciones y la novela es composición eminentemente ficticia. Mientras que en los otros géneros de prosa, la verdad constituye la parte esencial y el fundamento indispensable, entrando la belleza solo por accidente, en la novela se verifica lo contrario: el arte y la belleza, junto con el recreo y deleite consiguientes, son el objetivo del autor, que no se cuida, al menos directa y primariamente de la verdad, de la utilidad ó la instrucción. Brilla también el arte en la elocuencia; pero es en cuanto á la expresión y la forma, permaneciendo lo real en el fondo: en la novela la idealidad se extiende a todo, abarcando igualmente el fondo y la forma.

El género novelesco se funda en una idealización de la vida real, de las situaciones y escenas de la sociedad, de los caracteres y pasiones de los hombres. Con todo, en la composición de la novela se advierte una sujeción de lo ideal á lo real. Aun las imaginaciones más independientes tienen que sujetarse á este yugo. Compruébase este hecho con los novelistas más originales y eminentes: la verdad y la realidad tomadas ya de la contemplación de sí mismos, ya de los objetos que los rodean, es la primera fuente de sus invenciones. La vida privada del novelista, sus aventuras y sus viajes, su observación y experiencia propia en las relaciones del mundo ó de la sociedad que frecuentan, y por último, hasta sus mismas lecturas influyen mucho en el giro y carácter de las ficciones que introducen en sus obras novelescas. Sin embargo, en la observación y conocimiento de la vida real y de los tipos y caracteres sociales no copian servilmente la realidad; la depuran y perfeccionan, si es que están dotados de verdadero talento y gusto para esta producción literaria, como se patentiza en los grandes maestros del género.

LECCIÓN XLVIII.

Origen y desarrollo histórico de la novela.—Antigüedad de la narración ficticia.—Pueblos orientales: sus colecciones de apólogos.—Novelas de los chinos.—Cuentos de los árabes y de los persas.—Historia de esta composición literaria en Grecia.—Luciano: sus obras novelescas.—Historias de amor compuestas por varios autores.—Pobreza de esta clase de producciones en la literatura latina.—Apuleyo.

La novela, si se mira á su esencia ó naturaleza íntima, entendiéndose bajo tal nombre cualquier narración imaginaria ó ficticia, es de una antigüedad remotísima; pero en su sentido propio y estricto, considerada en su forma especial y tendencias y con esta denominación recibida de la lengua italiana, representa una de las evoluciones últimas y constituye una especie determinada de composición ficticia, la más generalizada actualmente en todas las naciones cultas.

En los pueblos orientales es donde hay que buscar la manifestación primitiva de la novela, la más relacionada también con su origen natural y filosófico. Esta manifestación forma la más antigua de las narraciones ficticias, es el cuento.

En efecto, es un hecho de todos reconocido que el carácter de los orientales fué inclinado á la ficción: sus doctrinas filosóficas y morales se enseñaban envueltas en parábolas. Las fábulas y los cuentos se empleaban con frecuencia entre los árabes, los persas y los indios, habiéndose hecho célebres y extendiéndose después á los pueblos de Europa.

En la India se conoció la colección de fábulas intitulada *Pantcha-tantra* (cinco capítulos), cuyo compendio se llama *Hitopadesa* (instrucción saludable). Atribuyose al brahman Vichnousarman, pero fué arreglada y retocada en diversas épocas. El califa Almanzor encargó á un sabio médico, Barzouyeh, que la tradujera del pehlvi al árabe y lo hizo con el título de *Calila y Dimna*; estos nombres son los de dos personajes de esta acción ficticia, dos lobos cervales, favoritos de un león, rey de una isla. En Asia la versión árabe fué designada vulgarmente con el nombre de *Fábulas de Bidpay*. No hay seguridad completa de la existencia del tal Bidpay; su noticia redúcese á que en la introducción de dicho libro, imitación de la del *Pantcha-tantra*, se dice que el autor es el sabio Bidpay, el cual, visitado en su carrera por el rey de las Indias negras, le dió conocimiento de esta obra para adoctrinarle en el

arte de reinar. Una traducción latina se debió á Juan de Capua en el siglo XIII, y la castellana se hizo por mandado de Don Alfonso el Sabio.

Los chinos cultivaron la novela en dos de sus formas, *histórica* y de *costumbres*. Entre las traducidas por Remusat, se citan *La unión afortunada* y *Las dos primas*, resaltando en ellas las descripciones de las costumbres y recuerdos de familia, en un estilo que abunda en sutilezas y retruécanos.

Los árabes tuvieron ya en el siglo XI el *Makamat* (sesiones literarias) de Hariri, escrito parte en verso y parte en prosa rimada; refiere cincuenta episodios de la vida de Abu-Zeyd, su héroe, al cual pinta ejerciendo varias profesiones, y descendiendo luego á mendigo, en cuyas condiciones se finge cojo y ciego, hasta que por fin se convierte. De mayor celebridad goza la colección conocida con el nombre de *Las mil y una noches*, así llamada, porque se supone que durante igual número de noches la sultana Scherezada refirió esos cuentos á su marido el sultán, con objeto de entreternerle, y así librarse de la pena de muerte, á que estaba condenada. Son una prueba de la fecundidad inagotable de la imaginación oriental, y los cuadros que contiene, en extremo voluptuosos, abundan en los recursos fantásticos de génius, hadas y encantamientos.

También los persas poseen una colección de cuentos, que lleva el nombre de *Los mil y un dias*, pero que es muy inferior á *Las mil y una noches*.

En Grecia existieron en época muy remota los cuentos milesios, sibaríticos y cipricos, por lo regular muy obscenos. Un tal Aristides de Mileto pasa por autor de los cuentos milesios. Cuentos y anécdotas registranse en el contenido de varias obras de historiadores y de filósofos griegos. En otros escritores que trataron de viajes se encuentran relaciones de aventuras fantásticas en países imaginarios; pero el primer autor, calificado verdaderamente como novelista, es Luciano de Samosata, que escribió *Lucio* ó *El asno*, para burlarse de Lucio de Patras en sus *Metamorfosis*, ó transformación del hombre en asno. También pertenece á Luciano la *Historia verdadera*, relación burlesca, en la cual satiriza las fábulas admitidas por los historiadores, y otros varios cuentos, entre ellos el *Icaro Menipo*. Siguen luego las historias de amor. Jámblico, el sirio, compuso *Las babilónicas*, cuento que versa sobre los amores de Rhodanes y de Sinonis, y que solo conocemos por los extractos de Focio; habla de espectros y sortilegios, citando entre estos los ventrílocuos que llama *engastrimithes*. Aquiles Tacio compuso la historia de los amores de *Clitofonte* y de *Leucipo*; Heliodoro es autor de

Teágenes y Cariclea; Longo, de la novela pastoral *Dafne* y Jenofonte de Efeso, de la *Historia de Abrocome y de Antia*.

En Roma este género de las ficciones aún fué menos cultivado. Los cuentos sibaríticos fueron introducidos algo antes de Augusto en una colección intitulada *Sibaritida*. *El Satiricón*, de Petronio, obra que se ha conservado en fragmentos, contiene cuadros de una desnudez escandalosa de costumbres romanas de tiempo del imperio; uno de sus episodios más curiosos es el banquete de Trimalción. Apuleyo, africano, de Madaura, es autor de *Las Metamorfosis*, vulgarmente *El asno de oro*, tomando por modelo los cuentos de Lucio de Patras. Esta obra es una pintura alegórica de las costumbres depravadas de su época, en el siglo II, y contiene algunos episodios notables, entre ellos, la fábula de *Psiquis y Cupido*; refiere las ceremonias religiosas de la diosa Isis, en cuyos misterios aparece iniciado Apuleyo, por más que hace blanco de su sátira la magia y las supersticiones.

LECCIÓN XLIX.

Aplicación de las lenguas vulgares al género novelesco.—Circunstancias que dieron vida á la novela caballeresca.—Sistema mitológico de los libros de caballería.—Las *fablas*.—Bocaccio y su *Decameron*.—La novela *heróica*.—La *pastoril*.—La novela *picaresca*.—Desarrollo histórico de la novela moderna.—Literatura francesa; autores más nombrados en este género.—Novelistas ingleses.—La novela en Alemania.—Novelistas italianos y portugueses.

Al formarse las lenguas vulgares en los nuevos pueblos que se establecieron sobre los restos del romano, una de sus primeras aplicaciones debió de ser al género ligero y ficticio, mientras que los asuntos graves todavía se trataban en la lengua latina. Los cantos populares, que originariamente fueron relaciones de hechos fabulosos, ó históricos mezclados con fábulas, se llamaron *romances* en nuestra lengua, y el nombre de *romans* en la francesa y *romanzi* en la italiana, correspondió al de composiciones novelescas.

La religión cristiana civilizó á los bárbaros, suavizó sus costumbres, les inspiró nobles y generosos sentimientos en el empleo del valor y de la fuerza, é imprimió á la institución de la caballería un carácter idealista, que trascendió muy pronto al arte y á los gustos literarios. Estas circunstancias, y otras que obraron de un modo más inmediato y concreto, como fueron las Cruzadas, y juntamente también la sed de aventuras, el espíritu guerrero de la Edad Media y el sistema feudal, fueron parte á constituir una especie de

novela, que prevaleció por mucho tiempo y se introdujo en todos los países, llegando á obtener desmesurada boga y celebridad; tal fué la novela caballeresca, ó libros de caballería.

El apoyo de los débiles oprimidos por los señores que abusaban de su poder, exigía en el caballero andante, defensor de todos los desgraciados, un brazo extraordinariamente fuerte, ante el cual se rindiesen todos los obstáculos; la imaginación del pueblo, que gusta de todo lo fantástico, extraordinario y maravilloso, mayormente en tiempos de general sencillez é ignorancia, le atribuyó un poder singular para todas sus empresas, virtudes raras y prendas sobrenaturales, viendo en su intervención una influencia mágica, que la poesía pintó con brillantes colores: la elevación y grandeza, los nobles sentimientos de valor, la fidelidad y la cortesía se exageraron fuera de los términos de la realidad, y pasando por medio de aquella exaltación á un nuevo mundo de absurdos y quimeras, se adoptaron por la fantasía todos cuantos seres y objetos aparecen en semejante sistema mitológico, como hadas y magos, gigantes y endriagos, dragones y vestiglos, castillos encantados, etcétera. Con tales elementos se forjaron y aderezaron aventuras inverosímiles y hasta disparatadas, pero que ofrecían sabroso pasto de lectura en aquella época.

Una crónica fabulosa es el ejemplar más antiguo de estas producciones; la Crónica latina de Carlo-Magno atribuida falsamente á Turpin ó Tilpin, arzobispo de Reims. Otros aseguran que quien la escribió fué un canónigo de Barcelona, á principios del siglo XII. Descúbrese en ella alguna semejanza con las leyendas de los santos, pero todavía no manifiesta el romanticismo, y la máquina que más adelante se ostentó en el *Amadis de Gaula*, los *Palmerines* y otros libros analogos. En la Provenza estas ficciones tomaron la forma y el nombre de romance, y preponderaron los de asuntos amorosos demasiado libres, que se denominaron *fabliaux* (fablas).

De los romances y fablas de la Provenza tomó el italiano Boccaccio asunto para su *Decameron*, primera obra en que una prosa culta y elegante sirve de forma á la novela. Por desgracia, en esta colección de cien cuentos Boccaccio, que puso algo de su propia invención, peca de inmoralidad y de impiedad y sobre todo de una descaradísima obscenidad, que ha infamado su memoria.

Los romances y libros caballerescos se desprendieron más tarde de lo maravilloso, y haciéndose algun tanto verosímiles, quedaron en simplemente heróicos, de los que es ejemplo la *Clelia*, de Mme. Scudery. Escribiéronse obras caballerescas sentimentales, y otras religiosas, ó á lo divino.

Pasado el período feudal-caballeresco, con su predominio del valor y de la fuerza, y después de la vida agitada de los combates, vino, como una reacción del gusto, una nueva especie de novela enteramente opuesta, que fué la pastoril: en ella se retrataba con los colores más bellos la quietud y el bienestar disfrutado en los campos y la sencillez y ternura de sentimientos de sus moradores. Además del primer ejemplar de este género, que fué la *Arcadia*, del italiano Sannazaro, se escribieron en Portugal la de Ribeiro *Menina é Moça*, y después las *Dianas*, la del portugués Montemayor, y sus continuaciones, entre ellas las de Gil Polo. Su misma índole de puro idealismo la inclinaba á separarse de la verdad, y disgustando por la afectación, haciéndose lánguida y pesada, no llegó á conservarse mucho tiempo en boga.

Sucedió á este género el picaresco, en que figuraba por lo general gente truhanesca y de la clase más baja de la sociedad, refiriendo sus aventuras bajo un aspecto cómico. En esta novela lucieron sus facultades con especialidad los ingenios españoles y fué imitada por el francés Lesage.

En Francia se ha escrito la novela con diversas tendencias según las distintas épocas. Rabelais, en el siglo XVI, compuso una novela satírica, *Gargantua y Pantagruel*. Margarita de Valois, hermana de Francisco I, fué autora de el *Heptameron*, colección de cuentos, imitados de Bocaccio. En el siglo XVII, la condesa Lafayette, se apartó de los abusos y exageraciones en que había caído la novela, y sustituyó á la falsedad de sentimientos y al estilo ampuloso el lenguaje del corazón y de la pasión verdadera; sus mejores obras son *Zaida* y *La princesa de Cleves*. Lesage, autor de *Gil Blas*, imitó la novela picaresca española.

Otros trataron de obtener con la novela el efecto de instruir, además de agradar, y á este grupo pertenece *Las aventuras de Télémaco*, de Fenelon, considerado por algunos como poema, y *Los viajes de Anacarsis*, de Barthelemy. También se ejercitaron en la novela Bernardino de Saint-Pierre, autor de *Pablo y Virginia*, Beaumarchais, de *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*, y más tarde algunas distinguidas escritoras como Mme. de Genlis, Mlle. Cottin y Mlle. Stael. Chateaubriand, compuso dos novelas que fueron muy celebradas, *Atala* y *Renato*.

Desde la segunda mitad del presente siglo la novela francesa, en medio de una fecundidad extraordinaria, ha tomado un giro hartamente desfavorable para las sanas ideas y las buenas costumbres con Victor Hugo, Vigny, Dumas, padre é hijo, Balzac, Sué, Soulié, Jorge Sand, pseudónimo de la baronesa Dudevant, Alfonso Karr,

Sandeau, Musset y otros, hasta Zola, que es el representante del llamado *realismo* en su aspecto más crudo, desvergonzado y repugnante. Julio Verne, figura como cultivador de la novela científica.

En Inglaterra, Daniel de Foe, adquirió gran celebridad con su *Robinson Crusoe*, novela en que con un plan sencillo se cuentan las aventuras de un joven, arrojado á una isla desierta; la diversidad de sucesos y el colorido de verdad con que estan referidas, contribuyeron al agrado que inspiró esta obra, la cual fué pronto traducida á todas las lenguas.

Swift, escribió *Los viajes de Gulliver*, bajo cuyas ficciones se oculta una sátira contra la sociedad en general y en particular contra algunos personajes de su tiempo.

Richardson, dió un nuevo giro á la novela, escribiéndola principalmente con el objeto de moralizar, y bosquejando las costumbres de la sociedad, puso de relieve los contrastes del vicio y la virtud: obras notables de aquel autor son la *Pamela*, *Clarisa Harlowe* y *Cárlos Grandisson*, en las que adopta la forma epistolar; son dignas de aprecio por el enredo é interés, por la perfección de los planes y la pintura de caracteres. Fielding, retrató fielmente la sociedad inglesa de su tiempo, y la más célebre de sus novelas es *Tom Jones*. Goldsmith merece elogio por su novela *El Vicario de Wakefield*.

En la novela humorística, se distinguieron Arbuthnot con su *Jhon Bull*, cuyo nombre ha llegado á ser la denominación proverbial del pueblo inglés, y Sterne, autor del *Viaje sentimental*, en que mezcla las escenas serias con las frívolas y lo patético con lo trivial y ridículo.

Walter Scott, es el creador de la novela histórica y nadie le aventaja en el arte de idealizar épocas y personajes, conservando la más exacta conformidad con la realidad histórica, hasta el punto de haberse dicho que sus novelas son más verdaderas que la misma historia: su génio y originalidad, su prodigioso talento descriptivo y la riqueza de su fantasía brillan principalmente en *Waverley*, *La cárcel de Edimburgo*, *Los puritanos de Escocia*, *Ivanhoe* y *Rob-Roy*. En la novela de costumbres se ha distinguido Cárlos Dickens, observador minucioso y satírico. El cardenal Wiseman, es digno de elogio por su novela histórico-religiosa, *Fabiola*.

De los norte-americanos merecen mención Fenimore Cooper y Washington Irving, imitadores de Walter Scott; y Edgar Poe, autor de cuentos fantásticos.

De la literatura alemana, pocos novelistas pueden citarse, Wieland, Novalis, Hoffmann, creador del género fantástico, en el

cual frecuentemente se entrega á los extravíos de una imaginación delirante; Richter, el humorista, y Goethe; este es autor de una novela muy conocida, *Werther*, cuyo pensamiento en el desarrollo de la acción resulta favorable al suicidio.

La literatura italiana ha contado pocos novelistas en la Edad moderna; en el siglo presente Hugo Fóscolo escribió *El Proscrito*, novela inspirada en el pesimismo escéptico de *Werther*. Opuesta tendencia se manifiesta en Manzoni, á quien cupo la gloria de haber producido una obra modelo en el género, *Los novios*; en ella al interés no interrumpido, la naturalidad y verdad de los cuadros y la belleza de la forma se une la moralidad del fondo.

En Portugal figuran como novelistas Herculano, Castelo Branco y Almeida Garret, todos de este siglo.

LECCIÓN L.

División de la novela con reducción á sus principales categorías.—Dotes del novelista y circunstancias que le favorecen.—Preceptiva de la novela.—Límites del elemento ficticio.—Reglas concernientes á los personajes, enredo, desenlace y acción de la novela.—El estilo, lenguaje y diálogo en la novela.—Moralidad de la novela.—El llamado *realismo* en la obra novelesca.

Siendo la novela, tanto como el drama, el reflejo fiel de una época, segun el grado y carácter de la civilización, ha variado el espíritu y tendencias de esta obra. Cada época ha tenido sus gustos respecto á la novela. En la actualidad se conocen y cultivan de muchas especies; pero, sin embargo, las principales pueden reducirse á las tres categorías siguientes, que son en realidad de todos los tiempos: 1.^a de pura imaginación; 2.^a históricas, y 3.^a de costumbres. La histórica ha sido y es desempeñada bajo diversas formas y aspectos. Con ella pueden describirse los usos y costumbres de un pueblo: los viajes y descubrimientos sirven tambien para darla amenidad y hacerla más variada, más grata y deleitable.

Las facultades y disposiciones más propias del novelista son una imaginación rica y feliz, buena instrucción general, conocimiento del hombre y de la sociedad, sensibilidad exquisita, y posesión del lenguaje, que deberá ser manejado con elegancia, fluidez y soltura.

Las dotes de imaginación son las más importantes para la novela, por ser género ficticio y de solaz ó deleite. Tambien la delicada sensibilidad forma buenos novelistas, por lo cual en todos

los países la han cultivado con éxito no pocas escritoras. La instrucción es necesaria, y conviene que sea todo lo extensa posible, porque en la novela pueden ser ingeridos oportunamente y con provecho toda clase de conocimientos. Requiérense perfecciones del lenguaje, porque, como escrito de puro entretenimiento, y que aspira á deleitar, la belleza de la forma, instrumento para cautivar á los lectores, le es muy precisa. Además, el conocimiento del hombre y de la sociedad proporciona al novelista resortes de gran efecto y medios abundantes para pintar caracteres verosímiles é interesantes y trazar situaciones nuevas y animadas. Los viajes, la experiencia del mundo, el trato de los hombres, completan la educación literaria del novelista. El espíritu observador, que estudia atentamente, examina de cerca y escudriña las costumbres de las diferentes clases sociales, como de las diversas localidades, obtiene recursos del mayor interés y atractivo para la composición de la novela.

La primera regla y condición de la novela es que despierte algún interés, si no por lo sorprendente y maravilloso, al menos por lo nuevo: en esto consiste su esencia y no puede faltar en mayor ó menor grado. A veces lo maravilloso constituye el objeto único y exclusivo de la novela; pero de la novedad, ya en la acción, ya en las situaciones, y aun en los mismos caracteres, nunca se ha de prescindir, porque es el aliciente principal y propio de semejantes producciones y la virtud con que más generalmente seduce á los lectores. Este elemento de lo nuevo, si llega á lo extraordinario y sorprendente, ha de subordinarse á la verdad relativa, lo cual quiere decir que no se abuse de lo posible: suele combinarse también con algún otro fin indirecto de instrucción, utilidad ó bondad, que el autor se propone.

En la novela, lo mismo que en el poema, debe descollar algún personaje protagonista, que interese por sus cualidades y al mismo tiempo sirva de centro de unidad con respecto á los demás. Los caracteres todos han de ser propios, bien dibujados, contrastados con habilidad y moderación y sostenidos hasta el fin. Las escenas se presentarán de tal modo, y se irán enlazando con tal arte, que mantengan viva la atención, é inspiren un interés siempre creciente. Es preciso que haya viveza y animación en todas las situaciones y singularmente en las pinturas de afectos y sentimientos (1). El

(1) Uno de los secretos del mágico poder que sobre nosotros ejerce la novela, es la pintura de sentimientos. A esta cualidad se deben los efectos frecuentemente perniciosos de semejantes lecturas en el bello sexo, cuya sensibilidad fácilmente se excita y acalora.

enredo ha de estar bien conducido, para que los lectores le sigan con gusto durante el curso de toda la obra. El desenlace, ya sea alegre y feliz, ó desgraciado y triste, deberá venir bien preparado, y será conveniente además que no se adivine, antes bien sorprenda á los lectores. El autor no debe terminar la novela de un modo brusco ó violento, sino allí donde el asunto naturalmente lo exija.

Los preceptos acerca de la unidad y variedad de la acción rigen tambien para la novela, como para el poema, con la sola advertencia de que en la parte de episodios, goza de mayor amplitud que ninguna otra composición de indole poética.

El estilo de la novela ha de ser elegante, animado y poético; correcto y esmerado, fácil y suelto; el lenguaje propio y digno. El diálogo, cuando se intercale, tendrá las cualidades de propiedad, naturalidad, verdad y animación, que constituyen sus perfecciones naturales.

Por último, consignaremos una dote de la novela, que algunos omiten por error de escuela ó de sistema, y es la moralidad. Por lo mismo que es un género popular, de universal aceptación, y en el día muy especialmente de verdadera y poderosa influencia social, en atención á lo mucho que se lee, los autores deben procurar que de sus obras puedan recogerse frutos benéficos y saludables, y no perjudiciales y funestos; puede pedirseles que presenten con un colorido agradable y simpático la honradez, la bondad y los sentimientos puros y nobles; que muestren siempre en sus cuadros la virtud realzada y amable, y el vicio deforme, condenado y odioso. La novela posee medios para conseguir con gran ventaja que se falsee la historia, y se admitan ideas superficiales ó erróneas; el vulgo de los lectores, un número considerable de personas apenas conoce la historia más que por las novelas. Logra tambien esta composición extraviar y pervertir los entendimientos, mancillar y corromper los corazones; el veneno del error y del vicio se bebe insensiblemente en la copa dorada de la obra novelesca; la flaca naturaleza humana llega por este medio á familiarizarse con el crimen, y hasta á mirarle con simpatía; muévase asimismo con cierta maligna complacencia á la burla y desprecio de cosas respetables, dignas y santas, si en la novela se le ofrecen bajo un aspecto ridículo. Todo esto ha de evitarlo el novelista, para no ser responsable de semejantes males, que á la sociedad entera alcanzan.

Ni vale querer ampararse con los fueros del llamado *realismo*, sistema novísimo que, á título de *realidad*, autoriza la exhibición de todas las torpezas y de todas las depravaciones de que es capaz el hombre, si es que no va aún más allá de lo que es real y posible,

y en esa exhibición se detiene y deleita, colocando en ella el objeto principal de la obra novelesca.

Este sistema, que en nuestros días pretende hacer de la novela como del drama, una escuela de corrupción, carece de razón y de legítimo fundamento en la Estética. El artista ó el literato, digamos aquí el novelista, en vano intenta sustraerse al imperio de la moral en nombre de una independencia que no existe y que jamás podrá demostrarse. Lo torpe, lo inmoral y repugnante nunca será bello, por mucho que se cubra de flores y de galas, ó se adorne con primores retóricos. La causa del bien moral y de la verdadera belleza no pueden divorciarse, ni en la novela ni en ninguna otra obra literaria, antes se hallan estrecha é inseparablemente unidas, á despecho de todas las maquinaciones del error y del sofisma, y á pesar de los eclipses pasajeros, bien que tristes y lamentables, que sufre el sentido moral en ciertas épocas.

LECCIÓN LI.

La elocuencia: significación de esta palabra en sus varias acepciones: su sentido más estricto.—El agrado propio de la belleza en la elocuencia.—Objeto de la elocuencia; su extravío y abuso de su poder.—La naturaleza y el arte en la elocuencia.—La oratoria; sus grados.—Cualidades del orador.—Influjo del público en la oratoria.—La improvisación y sus ventajas.

Sobre el valor del término elocuencia se han sostenido diversas opiniones. En un sentido muy lato, se ha dicho que existe la elocuencia allí donde se manifiesta un secreto poder ó virtud de conmover y persuadir á nuestros semejantes, lo cual puede verificarse con medios que no son la palabra, como la mirada, el gesto, las lágrimas, los suspiros, hasta el silencio mismo.

Dando todavía mucha amplitud al significado de la voz elocuencia, si bien exigiendo el concurso de la palabra, quieren algunos que se declare y califique tal, siempre que el hombre consigue el fin que se propone con la palabra en todos los asuntos; se comprenderían así dentro de ella la filosofía, la historia y todos los conocimientos humanos, sobre los cuales hablando y aun escribiendo, el hombre puede ser elocuente.

Pero la opinión general y el comun lenguaje han dado á la voz elocuencia otra significación más limitada y estricta. La palabra en el arte puede tener un fin de utilidad y de bondad; esta especial aplicación es la que determina y caracteriza á la elocuencia. El

verdadero poder de la elocuencia, su esfera propia consiste en influir sobre las acciones de los hombres. Para lograrlo, la palabra se dirige unas veces al entendimiento, ilustrándole è inclinándole en pró de una verdad ó doctrina, otras à la voluntad, determinándola à una acción, ó línea de conducta. De aquí el que se hayan asignado à la elocuencia dos fines, en razón de los dos oficios más importantes y trascendentales de la palabra. Por esto se ha dicho que la elocuencia propiamente tal se reduce à convencer y à persuadir. Algunos, simplificando más todavía su naturaleza, creen que es y debe llamarse el arte de la persuasión. Por el contrario, tampoco faltan autores que juzgan debe agregarse à los fines mencionados de la elocuencia otro distinto, que es el agradar.

Es cierto que en buen número de discursos el fin manifiesto del orador no es realmente convencer ni persuadir, y sí solo complacer ó interesar à un auditorio ilustrado y escogido; pero aun entonces el fondo ó el asunto ha de ser aceptable al entendimiento, conteniendo verdad y solidez de doctrina, ó al menos, novedad y elegancia en su exposición. En la generalidad de los casos el agrado propio de la belleza se busca, no como un fin, sino como un medio accesorio, para insinuarse en el ánimo de los oyentes, para cautivarlos con el atractivo de la forma, y así obtener mejor la aprobación y los resultados, que se pretenden por la oratoria. Aparte de la convicción y persuasión como fines primarios, importa mucho, y conviene siempre, unir el agrado, para cautivar al hombre por su naturaleza compleja y por la acción armónica y combinada de todas sus facultades, tanto inferiores como superiores.

La elocuencia ha nacido para defender la verdad y la justicia; pero los hombres, pervirtiendo ó desnaturalizando su objeto y abusando de su fuerza, la ponen muy à menudo al servicio del error y del mal. Se valen de la preferencia que el oyente suele dar à lo accesorio sobre lo esencial, y le extravían, deslumbrándole y fascinándole con el brillo y ornato externo del discurso.

La riqueza y brillantez de las imágenes, la belleza y galanura de las expresiones y la frase, la rotundidad ó armonía de los periodos, la facilidad y gracia de la locución, junto con la elegancia en maneras y demás cualidades exteriores, seducen y arrebatan muchas veces al auditorio, trastornándole hasta el punto de aprobar el error ó el sofisma envuelto en las ideas, y no advertir ni conocer la falsedad ó la malicia del fondo que irreflexivamente admite y aplaude. Todos los días vemos repetido este hecho, de funestas consecuencias cuando los oyentes son personas de escasa instrucción, ó de una falsa ilustración superficial y ligera, peor que la

misma ignorancia. Aun sobre los instruidos é ilustrados no cabe duda que suele obrar poderosa fascinación la oratoria de relumbrón y de hojarasca, cuyo mérito estriba únicamente en los primores de la forma, siquiera el fondo encierre un alimento indigno de la inteligencia.

En la elocuencia hay naturaleza y arte. Es natural á todo hombre que se halle apasionado ó conmovido vivamente por hechos graves, ó circunstancias extraordinarias que le tocan de cerca, ya sea á él mismo directa ó personalmente, ya á los seres ú objetos para él más queridos. El fuego y energía con que entonces se expresa, llevan consigo una gran fuerza persuasiva, admiran y atraen de un modo irresistible á los que le escuchan, aunque no hable con formas retóricas, ni sea orador, ni aun tal vez persona culta ó de letras. A estas disposiciones naturales, y cuando ellas no existen, por lo menos á la de estar el que habla fuertemente impresionado y bien poseído del asunto, agrega sus recursos el ingenio, estudiando una táctica especial para persuadir, multiplicando y asegurando sus efectos, para obtener el éxito en todos los varios casos, y entonces aparece el arte, que es la oratoria.

En la elocuencia, como arte, pueden considerarse tres grados. 1.º Aquel en que el orador tan solo trata de agradar á los oyentes: esta es la elocuencia de ornato, á la que pertenecen los panegíricos, oraciones inaugurales y ciertos discursos y arengas. Su ejecución es difícil y requiere un talento nada vulgar, pues que por su misma naturaleza fácilmente decaen, haciéndose lánguidos y pesados. 2.º Cuando se propone convencer ó instruir, exponiendo ó rectificando hechos, esclareciendo verdades y desvaneciendo errores ó preocupaciones; en este grupo se encuentra la oratoria del foro. El 3.º es el que más influye sobre el alma, y tiene lugar cuando los oyentes son arrastrados por el orador, llegando á participar de sus mismos sentimientos, y moviéndose á obrar en el sentido que les propone; entonces surge la elocuencia sublime, que nace de la pasión ó inflamación del ánimo; es la que posee mayor fuerza y penetra más perfectamente en el corazón de los oyentes: la sagrada y la popular son ejemplos de esta oratoria, que reclama precisa y esencialmente la persuasión.

El ejercicio de la elocuencia en general, ó sea la oratoria, requiere varias condiciones, de las que unas son naturales y otras adquiridas. Supone talento, pero exige además en cierto grado el arte y el estudio. Es preciso que el orador posea un entendimiento claro, ardor y viveza de imaginación, juicio maduro y correcto, una memoria firme y pronta, conocimientos vastos y exactos en la

materia de que trata y el mayor número posible de otros relacionados con ella: le servirá también de poderoso auxiliar el conocer á fondo el corazón y la naturaleza humana. Por otra parte, debe acompañarle el dominio de la locución y reunir las gracias de la recitación y pronunciación.

Todas las facultades del hombre, cada cual segun su naturaleza y objeto, concurren para ejercer por medio de la palabra una acción completa: la imaginación reclama colores, la sensibilidad emociones, la inteligencia ansía alimentarse con la verdad, y la voluntad unirse con el bien: pero han de funcionar equilibradas, guardando el orden y la gerarquía esencial que les pertenece; quiere decir, que se dé el primer lugar á las espirituales sobre las mixtas, y estas se antepongan á las orgánicas. Además, la palabra tiene proporción con los asuntos; unos ofrecen mayor materia y campo á la imaginación, otros favorecen de un modo más particular los movimientos y arranques de la sensibilidad, otros se acercan más á los dominios de la razón severa; por lo tanto, las potencias humanas se aplicarán diversamente, para adaptarse á la indole de las cosas tratadas.

Entre las cualidades morales del orador, figuran la probidad, el desinterés y la buena reputación, (y á ellas se refería la primera calificación con que le definían los antiguos, al llamarle *vir bonus dicendi peritus*) como también la prudencia, la serenidad y el dominio de sí mismo: de las físicas tienen importancia la presencia, la voz y el gesto ó la acción.

El público ejerce grande influjo en la oratoria; como que esta circunstancia de pronunciarse los discursos ante un auditorio más ó menos numeroso y de diversas condiciones, contribuye principalmente á dar á este genero el carácter distintivo que le separa de todos los demás. El orador habla de diferente manera, segun sea grande ó reducido el concurso, y segun que se componga de gentes rudas y sencillas, ó de hombres ilustrados. Establécese una corriente de relaciones entre el que habla y las personas á quienes se dirige; el orador se anima é inflama con la presencia del auditorio que recibe su palabra; las impresiones de los oyentes, la atención que prestan, y hasta su entusiasmo en ocasiones, refluyen á su vez sobre el orador mismo, inspirándole y enardeciéndole.

Este hecho se verifica principalmente con la improvisación, que es el alma de la verdadera elocuencia en la plenitud de su poder. A la improvisación se deben las bellezas de más efecto, los arranques más atrevidos y patéticos, los toques más felices y oportunos y los acentos más conmovedores de la oratoria. Hay gran

diferencia, por lo tocante á los efectos sobre el público, entre un discurso leído y uno pronunciado; pero también la hay entre un discurso recitado de memoria y uno pronunciado con esa improvisación preparada, que consiste en llevar meditada la materia y prevenidas las ideas y el orden en que han de exponerse, dejando el modo de desenvolverlas y expresarlas á la inspiración del momento, que á veces sugiere al orador recursos imprevistos, y siempre da mayor vida, nervio y espontaneidad á la palabra, expresión del pensamiento.

LECCIÓN LII.

Consideraciones generales acerca del desarrollo de la elocuencia como arte.—Causas de no existir en los pueblos orientales.—Su nacimiento en Grecia y sus vicisitudes.—La oratoria entre los romanos.—División de los géneros oratorios en la historia antigua: división moderna.—Oratoria política: su preceptiva en lo relativo al fondo y composición, como en lo concerniente á la forma.—Subdivisión de la oratoria política.—Historia de la oratoria política en Grecia y en Roma.—Principales oradores políticos en Inglaterra, en Francia y en España.

La elocuencia no ha vivido ni se ha desarrollado en todas las naciones. A diferencia de la poesía, que acompaña y se amolda á todos los estados del hombre y de la vida de los pueblos, la elocuencia necesita de un determinado estado social y de una organización política adecuada. En los pueblos orientales no hubo propiamente elocuencia, como arte de persuasión, porque carecían de todas las circunstancias y condiciones, que tanto en la esfera social como en la política, contribuyen al desarrollo de este arte. La poesía más que el razonamiento y la discusión ocupaba y estimulaba á aquellos hombres, de genio ardiente y de imaginación entusiasta: la comunicación y el trato eran poco frecuentes; las castas establecían una profunda división entre las diferentes clases de individuos, é imposibilitaban la vida común y social de los habitantes; estos no gozaban todavía de la calidad de ciudadanos. La palabra no tenía aplicación ni influjo en la dirección de los negocios públicos, y la fuerza era el único medio de dirimir las controversias. En el orden religioso, igualmente que en todos los demás, faltaban los elementos que dan vida á la elocuencia. La oratoria, finalmente, es impropia de aquellos pueblos, porque supone una cultura social que no habían alcanzado.

La Grecia da la primera muestra de la verdadera elocuencia y también la eleva á su mayor altura. El carácter nacional y la índole

de gobierno se unieron allí en oportuno y favorable consorcio para el florecimiento del arte oratoria (1). En las repúblicas griegas los negocios se resolvían por concurso público, en un pueblo igualmente ilustrado, de sensibilidad exquisita, de gusto recto y atildado: la elocuencia, además, comenzó á ser un medio de obtener poder, influencia y distinciones; con el tiempo fué camino expedito para llegar á ocupar las primeras dignidades y magistraturas de la república. Pericles, eminente orador y político, señala un alto grado de esplendor en la oratoria griega.

La excesiva importancia que se dió posteriormente al ejercicio de la elocuencia, y la misma exuberancia de su vida, originaron el abuso y extravío de este género, viniendo entonces los retóricos y sofistas. En aquella época de artificio y de sutilezas se distinguió Gorgias (2). Sócrates, impugnador acérrimo de los sofistas, se opuso á aquella marcha de la oratoria, que la falseaba, y fué digno modelo por su sencillez y profundidad. Distinguiéronse como oradores, entre otros, Lisias, Isócrates é Iseo. Por último, en los días más críticos para la nacionalidad griega, apareció Demóstenes, que por sus altas y originales cualidades es considerado como príncipe en la oratoria, sobresaliendo por su entusiasmo y fuego patriótico, y por su elocuencia enérgica y varonil.

En Roma alcanzó menos valor é importancia la elocuencia, y fué más breve su imperio. Un pueblo esencialmente guerrero y conquistador no podía hallarse en condiciones muy felices para el ejercicio de este arte. La oratoria política no tuvo tanta aplicación como en Grecia, ni su vida se extendió más allá del tiempo en que estuvo en vigor la forma republicana; pero legisladores y amantes de la rectitud y de la justicia los romanos, no es de extrañar cultivasen con preferencia la del foro. Despertose el amor á la oratoria y el deseo de perfeccionarla con arreglo á principios filosóficos por el contacto con los retóricos y filósofos griegos, especialmente de la escuela académica. Los oradores se hicieron notar más por el arte y la forma que por el ingenio y el entusiasmo. Aunque su número

(1) De un uso establecido por Solon tuvo principio en Atenas el arte de la elocuencia. Cuando el pueblo estaba reunido para algun asunto importante, un heraldo preguntaba en alta voz: «¿Hay algun hombre de más de 50 años que quiera tomar la palabra?» De tales ciudadanos oradores se exigía que hubiesen profundizado todos los conocimientos de la política; ellos se constituían en censores de los jefes de la república, vigilando sus actos para prevenir los peligros que pudieran sobrevenir por su conducta ó sus desaciertos.

(2) Gorgias, Thrasimaco y Protágoras fueron sofistas que llamaron la atención por el lujo de sus discursos. Hablaban por lo regular en asambleas particulares, y los asuntos de sus peroraciones no solían ser de política.

fué crecido, son pocos los discursos que han llegado hasta nosotros, si se exceptúan los de Cicerón, en quien la posteridad ha reconocido un mérito extraordinario, reputándole como el modelo más acabado en tan difícil arte y la gloria de la elocuencia romana. Antes de él se habían distinguido Cornelio Cétego, M. Emilio Lépidio, Catón el Censor, los dos Gracos, Craso, Antonio, Escévola y Hortensio, rival de Cicerón. El mismo Julio César poseía grandes y rarísimas facultades para la oratoria.

Oscureciéndose despues la elocuencia, empezó á degenerar y decaer, á lo que contribuyeron causas políticas que cambiaron el estado de aquel pueblo: tambien precipitaron esta decadencia las escuelas de declamación que corrompieron el gusto. Al vigor, solidez y elevación, á la noble y fecunda sencillez de los buenos tiempos de la oratoria romana, sucedió la superfluidad, el uso de los pequeños adornos, las metáforas rebuscadas, los pensamientos ingeniosos, y cuando Quintiliano trató de contener el contagio con sus lecciones, el mal había echado fuertes raíces, y la restauración de la elocuencia era imposible. Plinio fué el último orador de Roma en aquel período de la decadencia.

Entre los antiguos, los géneros oratorios eran tres, conocidos con los nombres de *demonstrativo*, *deliberativo* y *judicial*. En el primero, se comprendían los discursos cuyo objeto era alabar ó vituperar; en el segundo, aquellos con que se discutían asuntos de interés público en las asambleas políticas, y en el tercero, los que se destinaban á la acusación ó defensa de un reo y litigios de intereses privados. En la actualidad se cuentan la oratoria *política*, *parlamentaria* ó de *tribuna*, equivalente al género deliberativo; la oratoria *sagrada*, que en la antigüedad no pudo ser conocida, y la oratoria *forense*, correspondiente á la judicial. Algunos añaden la *académica*, que ocupa un lugar subalterno.

El género político ó de tribuna se llama tambien *popular*; sin embargo, esta segunda denominación corresponde á un sentido lato de esta oratoria; en el más estricto toma el nombre de *parlamentaria*, como quiera que los intereses del pueblo se ventilan por sus representantes en los parlamentos modernos, y son objeto de sus tareas legislativas.

Esta oratoria exige razones poderosas y sólidas; y el orador no debe apresurarse á inflamar las pasiones de sus oyentes con los recursos de la peroración y los movimientos patéticos, hasta despues de haber llevado la convicción á los ánimos. La magnificencia exterior suele deslumbrar al auditorio. Evitando este escollo en que puede estrellarse la vanidad, el orador político ha de procurar

que no se sobreponga lo declamatorio y brillante á lo verdadero y sólido.

Los discursos de este género se fian mucho á la improvisacion; ni puede menos de ser así, á causa de la índole especial de esta oratoria y de las circunstancias que la acompañan; por los múltiples y diferentes aspectos del asunto, y por las várias situaciones que ofrece la marcha de la discusion, por los diferentes giros y peripecias que presenta la lucha de las opiniones y las pasiones políticas, que suele serlo tambien de intereses y pasiones personales, y por la necesidad de replicar al adversario, el orador se vé precisado á dejar gran parte á la oportunidad, y á lo que las circunstancias del momento le sugieran: las alusiones inesperadas y en otros casos aun las interrupciones de que puede ser objeto, le obligan á estar prevenido para todos los cambios que originen las eventualidades de cada instante. Por todos estos motivos, la preparación no puede ser concreta y minuciosa, sino general del asunto, que esté muy meditado y conocido por todos lados. El orador, además de poseer perfectamente la materia, y de haber reunido el mayor número de pruebas, debe prevenirse para las objeciones que se le hagan y las opiniones encontradas ú opuestas que se manifiesten. Apuntados ó preparados los pensamientos principales, y abarcando todo el asunto con claridad de método, el calor de la oración le suministrará palabras suficientes y adecuadas. La oratoria política, por su naturaleza propia, y sobre todo en los tiempos presentes, requiere conocimientos muy vastos y profundos, con particularidad de las ciencias administrativas y sociales, de historia, de política general, y de las necesidades del país en que se trata de legislar.

En este género de oratoria, acaso más que en ningun otro, importa que el orador manifieste sentir lo que dice por la viveza y energía de su expresión. El estilo y el lenguaje son más animados. El tono fuerte y apasionado habrá de estar en relación con la ocasión y el asunto. El fuego oratorio deberá ser natural y espontáneo, no fingido; y el movimiento patético gradual, sin que el orador se anticipe en entusiasmo á los oyentes. Aunque las galas de la imaginación acompañen con su belleza al discurso, es menester que lo florido no destruya nunca lo varonil. Conviene huir de la difusión y divagación en los discursos políticos, pero no caer en una concisión tal, que deje medianamente ilustrado el asunto. La pronunciación deberá ser firme y resuelta.

Suele dividirse la oratoria política en *parlamentaria* y *popular*, añadiendo algunos la *militar*; á la primera especie pertenecen los

discursos pronunciados en las Cámaras legislativas, ya en el Senado, ya en el Congreso de diputados; la segunda comprende los que se pronuncian en reuniones políticas, como ateneos, casinos, clubs, etc. Las breves arengas, que los generales dirigen algunas veces á sus soldados, no entran legítimamente bajo las condiciones de arte, ni de género literario.

En Grecia nació esta oratoria con la misma constitución política, y los caudillos que gobernaron al pueblo influyeron sobre él con la palabra, como fueron Temístocles, Aristides y Pericles: este último debió en gran parte á su elocuencia su elevación y la conservación de su poder y prestigio en Atenas. Después del período de los sofistas, como Gorgias, Thrasímaco y Protágoras, que por el abuso de los recursos retóricos y dialécticos comprometieron el perfeccionamiento de la verdadera elocuencia sobresalieron Antifón, Andócidas, Lysias, Isócrates, Iseo, Hipérides, Démades y Foción; pero los nombres que se han inmortalizado en este género y que se pronuncian unidos son los de Demóstenes y Esquines, rivales en política y en las lides de la tribuna. Demóstenes, impetuoso y vehemente, é inspirado en un acendrado patriotismo, ha dejado en sus *Filípicas* y en las *Olintiacas*, modelos admirables de una elocuencia enérgica y robusta, en la cual es tan notable la elevación de pensamientos y de estilo, como la sencillez y propiedad, y el arte de dar á cada asunto en la exposición lo que le conviene. Esquines, que no era partidario de hacer la guerra á Filipo, sino de un sistema de contemporalización, se distinguió en el discurso de la *Embajada* y en otros sobre la *Corona*; refiérese el primero á la embajada á Filipo, de que formó parte en unión con Demóstenes, quien le acusó de prevaricación política, y los segundos á la acusación contra Ctesifonte, que había propuesto se decretase una corona de oro á Demóstenes, en premio de sus servicios. El ingenio, la delicadeza y la gracia son las cualidades más características de Esquines.

En Roma, el primero que se distinguió por el gusto de la elocuencia, fué Cornelio Cétego. Catón el Censor recibió de sus contemporáneos el sobrenombre de *Demóstenes romano*. Cultivaron luego la oratoria Cn. Scipión y Scipión Emiliano, M. Emilio Lepido, los dos Gracos, especialmente Cayo, Q. Lutacio Cátulo, Craso, Antonio, y Hortensio, rival de Cicerón. Aunque este brilló más en la oratoria judicial, que fué la cultivada principalmente por los romanos, merecen gran estima las cuatro oraciones contra Catilina, las catorce *Filípicas* contra Antonio, tres sobre la *Ley agraria* y uno por la ley *Manilia*. Es peculiar á Cicerón, como orador

político, el arte de mover las pasiones y de sondear individualmente el corazón humano, así como también el ingenio y la ironía, y la abundancia y hábil efecto de la dicción, en lo cual aventaja á Demóstenes, su modelo.

En las literaturas modernas, Inglaterra ofrece un buen número de oradores políticos de gran mérito; entre ellos son los más renombrados Cromwell, Pitt, Fox, Burke y O'Connell, el libertador de Irlanda.

Francia, en la época de la Revolución, vió surgir muchos oradores, entre ellos Mirabeau, Barnave y Vergniaud; despues han brillado en aquella tribuna Decazes, Martignac, Perier, Benjamín Constant, Royer-Collard, Lamartine, Thiers y otros.

En España han sobresalido el Conde de Toreno, Muñoz Torrero, Lopez, Argüelles, Calatrava, Alcalá Galiano, Donoso Cortés y otros muchos, más cercanos á nuestros días.

LECCIÓN LIII.

Oratoria forense: su carácter peculiar.—Especiales condiciones de la oratoria del foro en Grecia y en Roma.—Oradores griegos y romanos en el género judicial.—Oradores forenses modernos.—Cualidades que hoy se exigen al orador forense.—División de las cuestiones del orden judicial.—Distintos cargos del orador en este género.—Preceptiva de las principales partes del discurso forense.—Refutación de pruebas.—Estilo y tono de la oratoria forense.—Cualidades morales del abogado.

La oratoria forense tiene su carácter propio que la distingue de la política, por el objeto que el orador se propone, por los asuntos de que trata y por el auditorio al que se dirige; ese carácter es severo, templado y eminentemente razonador, á causa de dominar en ella la convicción, no la persuasión ó movimiento de pasiones. El orador no pretende inclinar á lo bueno y conveniente, ni determinar en favor de lo útil é interesante, sino mostrar lo justo, ilustrando sobre una causa determinada el entendimiento de los jueces, para la recta aplicación de la ley. Los asuntos son de interés privado, los litigios y causas de los particulares. El auditorio es un corto número de personas graves é instruidas, que constituyen un tribunal autorizado para fallar en asuntos judiciales.

La oratoria del foro en Grecia y Roma se acercaba mucho á la popular ó política, en la cual se hallaban entonces contenidos y mezclados todos los géneros de elocuencia.

Los negocios forenses eran sometidos al fallo y resolución de una verdadera asamblea de ciudadanos, y sobre el ánimo de estos

podía obrar el orador, empleando el patético. El mismo pueblo solía ser el juez que sentenciaba la causa, y cuando no, al menos influía grandemente con su presencia en la sentencia que debía darse. Sucedió también muy á menudo que las causas particulares se rozaban con la política, ó trascendían luego al orden político, convirtiéndose en asunto de interés general y público. La causa principal que diferencia el foro antiguo del moderno es la legislación.

Las leyes en aquellos pueblos eran pocas en número; siendo además muy generales y sencillas, dejaban ancho campo á la equidad y á la prudencia. La discreción, y muchas veces el sentimiento de los magistrados, decidían en los casos particulares, según las circunstancias; por esto los oradores podían y debían echar mano de cuantos medios y resortes moviesen el corazón de aquellos jueces y les interesasen en favor de su causa: el ser elocuente valía más que el ser conocedor de las leyes; al estudio especial de la jurisprudencia superaba en importancia el aplicarse á poseer el arte de persuadir y de componer un discurso con habilidad, pompa y elegancia: de aquí la necesidad de aquellas escuelas de declamación y retórica, en que se ejercitaban los dedicados á la carrera del foro. Estaban admitidas también ciertas prácticas que indujesen á compasión á los jueces y ablandasen su ánimo, como, por ejemplo, la presencia de los hijos del reo.

De los oradores de este género que sobresalieron en Grecia, citase á Antifón, Andócidas, Lysias, Isócrates é Iseo.

El dominio y la supremacía del foro en el mundo antiguo corresponde á Roma, pueblo connaturalizado con el estudio y la práctica de las leyes. Con el cultivo de la filosofía y la jurisprudencia, el espíritu de los romanos se hallaba perfectamente dispuesto para la oratoria forense. En aquel pueblo dicha oratoria era considerada con mucha mayor amplitud que en los tiempos modernos (1). Fueron notables como oradores forenses Catón el Censor, Craso, Antonio, Cotta, Rufo y Hortensio.

Cicerón fué un excelente modelo en este género. De sus perfecciones oratorias pueden ser imitadas la recta coordinación de los hechos, la narración delicada y elegante, como también la exposición hábil y artística de las pruebas. Sus mejores oraciones judiciales son las defensas de Roscio, de Arquias, de Milón, de Ligario

(1) Cicerón, en el libro *de Oratore*, dice que «el ejercicio de su profesión pide perfecta facilidad de hablar con igual abundancia que precisión y amenidad de cualquier asunto que se ofrezca, de donde se infiere que el arte de orador comprende en sí todas las demás artes liberales, y que nadie le poseerá en su perfección, si no conoce todo cuanto hay de grande y de laudable en el universo.»

y de Marco Marcelo. Las *Verrinas* son siete acusaciones dirigidas contra Verres, por las escandalosas rapiñas, violencias y crueldades cometidas siendo pretor en Sicilia.

De los tiempos modernos cítese á Dupin y Berryer en Francia. En España, donde la abogacía estaba instituida en oficio público desde Don Alfonso el Sabio, que en la ley de Partida llama á los abogados *voceros*, no floreció esta oratoria hasta el siglo XVIII, en que brillaron Melendez Valdés, Campomanes y Jovellanos, además de muchos de los oradores políticos, que tambien lo fueron forenses.

En nuestros días las condiciones del foro exigen dotes y cualidades especiales. La primera cualidad del orador forense es el perfecto y profundo conocimiento de las leyes, sin lo cual poco le sirve ser afluente y rico en las bellezas de expresión: despues, ha de consagrar grande atención al estudio de la causa ó del asunto. Todas las cuestiones del orden judicial ó forense pueden reducirse á dos clases; cuestiones de *hecho* y cuestiones de *derecho*, incluyendo entre las primeras las de *nombres*, en las que se discute no ya sobre la existencia del hecho, sino sobre su cualidad y circunstancias: en las de *derecho* se trata de la aplicación ó interpretación de la ley. Siendo por lo general estos negocios áridos y escasos de interés, conviene solicitar la atención por la novedad y emplear alguno de los adornos de la elocuencia; pero hay que distinguir ante todo las dos especies de asuntos que hacen diversas las condiciones de la oratoria forense; los civiles y los criminales; en los segundos ya cabe mayor participación de la imaginación y la sensibilidad, más frecuencia de imágenes y figuras y mayor viveza y vehemencia. Otra distinción previa hay que tener en cuenta, y es la del cargo que desempeñan los oradores, porque diferentes han de ser las formas y el tono del abogado que defiende y las del fiscal, representante de la ley, que acusa en nombre de la justicia y de la sociedad,

El orador forense presentará la cuestión con el mayor orden y claridad posible, colocándola en su verdadero terreno y deslindando el del adversario. El plan ó disposición arreglada de todas las partes es de suma importancia. La narración se reducirá á su expresión más precisa, porque el abuso en esta parte cansa la memoria, debilita la impresión y hace oscura la idea. Se dará toda la extensión y fuerza posible á las pruebas, procurando sacar de ellas el mejor partido; en algunos casos será necesario presentarlas bajo diferentes aspectos. La refutación de las pruebas del contrario pide habilidad especial en el abogado.

Uno de los recursos permitidos al orador forense antiguo era el lanzar invectivas é insultos contra sus adversarios. Hoy no solo

está prohibido en absoluto acudir á tales armas, sino que precisamente este es uno de los puntos en que el orador necesita proceder con la mayor discreción, prudencia y delicadeza.

Deben reproducirse las pruebas, sin desfigurarlas ni alterarlas, porque de otro modo se haría sospechoso á los jueces: manifiestándolas con exactitud é ingenuidad, se capta todas las simpatías y demuestra que tiene seguridad y confianza completa en la causa que defiende.

El estilo de la oratoria forense debe ser claro, propio y puro; no le pertenece el florido y brillante, que suele revelar pobreza de datos en la parte esencial del discurso. No se ha de mostrar pedantería en la abundancia de términos legales, ni ha de haber prolijidad en las palabras ó en los períodos. El abogado ha de mostrar siempre algún calor é interés en la defensa de su cliente: no cumpliría con los deberes de su profesión, ni desempeñaría de un modo digno y conveniente su cometido, si apareciese frío, indiferente ó insensible, sobre todo en aquellos casos y asuntos, que de suyo suponen algún enardecimiento y exaltación de pasiones, y reclaman naturalmente mayor fuego y vehemencia.

Por último, otra de las cualidades del abogado es la probidad y delicadeza en la elección de las causas y en la manera de conducirlas. Debe colocarse siempre del lado de la justicia, no prostituyendo la dignidad de su carácter por mezquinos intereses ó pasiones. El buen concepto en esta materia dará mayor eficacia á su palabra, y será una garantía en el buen resultado de los negocios.

Para concluir, advertiremos que las reformas jurídicas, sobre todo, la organización de los tribunales y la forma del procedimiento, que de medio siglo acá han variado mucho, contribuyen á introducir algunas novedades en la oratoria forense, modificando en parte, por el cambio de circunstancias, sus condiciones especiales.

LECCIÓN LIV.

Oratoria sagrada: su objeto.—Causas de no aparecer en las falsas religiones del mundo antiguo.—Obstáculo radical que á esta oratoria opone el principio protestante.—División de los discursos sagrados.—Ventajas é inconvenientes del orador sagrado.—Preceptiva correspondiente á la oratoria del púlpito.—Carácter de lo que se llama *unción*.—Estilo, adornos, formas de elocución y acción en la oratoria sagrada.—Breve noticia de los grandes modelos en esta especie de discursos.

El objeto de la oratoria sagrada es enseñar ó recordar al hombre las verdades de la Religión y sus deberes morales, inclinándole á la virtud y apartándole del vicio, para de este modo ayudarle en la empresa de la salvación de su alma. Este género, el más importante y el más difícil entre nosotros, por lo mismo que es también el más sublime, fué desconocido de los pueblos que no profesaron la religión verdadera. Nació con el Cristianismo que, por medio del apostolado de la predicación, y haciendo uso de la palabra, fecundada por la gracia de la virtud sobrenatural de esta religión divina, arma poderosa para conquistar las inteligencias y los corazones de los hombres todos sin distinción ni excepción alguna, extendió la verdad evangélica por todo el mundo y emprendió la reforma de las costumbres. La idolatría, el politeísmo y las teorías paganas no se propagaron por la elocuencia.

Entre las causas que imposibilitaban la oratoria en todas aquellas religiones hay que contar el ser todas ellas religiones de raza y de casta, y el tener la casta sacerdotal monopolizado el conocimiento de la verdad religiosa, conservada de un modo recóndito y misterioso, nunca puesta al alcance del pueblo y aun menos del pobre y del esclavo, con aplicación á sus necesidades morales; tampoco poseían medios de influir sobre las acciones de los hombres, haciéndolos virtuosos. El boudhismo y el islamismo permitieron la predicación; pero el boudhismo basado en el ateísmo, con una moral meramente negativa y humana y falto del espíritu de proselitismo fuera de la raza india, tampoco reunía las condiciones necesarias para la oratoria. El islamismo, inferior y más pobre todavía, por su moral sensual y grosera, se propagó no por la palabra, sino por la fuerza de las armas. En cuanto á las sectas derivadas de la Reforma luterana, estas suprimen virtualmente la elocuencia, por cuanto que destruyen el principio de autoridad en materias de fe y de costumbres. El libre examen erigido en único

criterio y norma de conducta esteriliza y deja sin efecto las predicciones; de aquí el que la elocuencia sagrada apenas tenga vida entre los protestantes.

Los discursos sagrados se dividen en *dogmáticos*, *morales* y *panegíricos*: en los primeros se desenvuelve é ilustra alguna verdad perteneciente al dogma; en los morales se combate algún vicio ó se recomienda alguna virtud, y también se atiende á la mejora de las costumbres, ó á la perfección cristiana; en los panegíricos se relatan y ensalzan virtudes determinadas de los santos, señalándolas como un modelo á los fieles; en este último grupo se incluyen las *oraciones fúnebres*, discursos pronunciados en elogio de personas ilustres que han fallecido. Discurso *catequístico* es el que consiste en la simple y clara exposición de la doctrina cristiana. *Homilía*, voz derivada del griego, que significa conversación familiar, es una oración sagrada en que se expone un pasaje de la Escritura, acomodándole á la comprensión del pueblo cristiano.

Al orador sagrado le asisten algunas ventajas, como es, aparte de la misma especial grandeza é interés del asunto, la de que no se le hacen objeciones y encuentra un auditorio que, por lo regular, admite de buen grado y recibe sin contradicción la doctrina que le anuncia; pero, en cambio, lucha con dificultades considerables, que requieren gran cuidado y dotes muy relevantes.

Los asuntos religiosos suelen ser muy conocidos de todos, porque se están tratando de continuo, hallándose oportunamente dispuestos para escucharlos la mayoría de los oyentes por la fé, la educación é instrucción religiosa. El orador necesita darles alguna novedad, para que por el modo de presentarla, ó por la forma de la exposición resulten más interesantes. El público á quien se dirige puede contener cierto número relativamente corto de personas ilustradas; pero la mayor parte es de gentes sencillas y poco instruidas, de todas edades y de ambos sexos, por lo cual precisa el orador hacerse inteligible á todos, hermanando la sencillez y claridad con la novedad y la belleza.

La persuasión es el objeto que comunmente domina más y resalta en este género de oratoria; pero sin embargo y de todos modos, siempre será menester iluminar antes los entendimientos, aunque se les suponga ya preparados por la enseñanza religiosa. En los dogmáticos se dá mas parte á la convicción: en ellos el orador se propone que los fieles se afiancen en sus creencias y se prevengan contra las sugerencias del error ó los ataques de la incredulidad; por lo tanto, se dirige más al entendimiento que al corazón. En los morales, por el contrario, trata de ganar la voluntad,

de rectificar las acciones y las costumbres, elevando al hombre sobre lo terreno á la contemplación de las verdades eternas, y mostrándole en la observancia de las leyes y consejos divinos el camino de su felicidad verdadera. Pertenece asimismo á esta especie de discursos la severa reprensión de los pecadores y el consuelo para los tímidos y afligidos.

En esta oratoria entra por mucho lo patético, la exhortación ó moción de afectos; para el desempeño de esta interesante parte la primera condición es que el orador sienta viva y profundamente lo que dice. Hay un mérito superior en los oradores sagrados, que constituye lo que se llama *unción*, y consiste en tocar las llagas del corazón y hablar al alma de un modo insinuante y suave, al par que fuerte é irresistible, asociando el atractivo, la dulzura y el afecto con la dignidad y el fervor religioso; el predicador dotado de esta cualidad obra con su palabra una impresión enérgica, logrando saludables resultados en las almas.

La *unción* del orador sagrado es en una esfera más elevada algo parecido á la inspiración del artista ó del poeta; consiste en un don verdaderamente sobrenatural recibido del cielo, que inunda de luz sus pensamientos y por la viveza del amor le inflama, comunicando á sus palabras el fuego y la virtud persuasiva para conseguir sorprendentes efectos en el auditorio, efectos tanto más admirables, cuanto son de carácter práctico, la conquista de las voluntades y la mudanza de los espíritus. En particular, los oradores de gran virtud y fervor, los varones apostólicos, los misioneros muy favorecidos por los auxilios celestiales, descuellan por esta dote importantísima.

Una vez bien elegido el asunto, se ha de dar unidad al plan, procurando hacer sobresalir un punto principal, al cual pueda referirse cuanto se dice en el discurso. La división ha de ser regular y no llevada al exceso; el texto acomodado hábilmente al asunto, sin violentarle; las citas, oportunas y no amontonadas con demasía.

El estilo de esta oratoria debe ser, por regla general, grave, noble, agradable, no árido, ni poco adecuado á la clase de auditorio. El lenguaje no será intrincado y metafísico, sino sencillo, propio y correcto, con alguna elegancia, pero salvando siempre la claridad y la dignidad. Las figuras están en su lugar, dictadas por el ardor y animación natural de todo discurso de persuasión.

Los adornos de la oratoria religiosa han de ser todos graves, por lo cual se excluye la chocarrería, la sátira, las gracias ó expresiones chistosas, la agudeza de ingenio y demás recursos análogos de carácter profano. En la parte de ornato, como en la de

pronunciación, declamación y acción no ha de olvidar el orador sagrado que toda afectación y manera exagerada, que trascienda á efecto dramático, es impropia del púlpito, por más que agrade y obtenga preferencias en épocas de frivolidad y mal gusto.

El orador sagrado necesita reunir conocimientos no solo de las Sagradas Escrituras y de los Santos Padres, de la Teología y la Moral, sino además de la Filosofía y de la Historia; y no debe ignorar los errores y falsos sistemas, para refutarlos. El estudio del hombre y de la vida humana son para él también elementos auxiliares necesarios, que podrán sugerirle en muchos casos abundante materia de reflexiones sábias y acertadas.

La elocuencia sagrada, que tiene su punto de partida en la predicación de los Apóstoles, llegó á un alto grado de esplendor en el siglo IV con los Santos Padres; los de la Iglesia griega San Atanasio, San Gregorio Nacianceno, San Basilio y San Juan Crisóstomo, y los de la Iglesia latina San Hilario, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín. A fines del siglo XI y principios del XII brilló San Bernardo; en el XIII Santo Domingo de Guzman, y en el XIV San Vicente Ferrer.

En la época moderna, ya en el siglo XVII, sobresalieron los oradores católicos franceses Bossuet, Flechier, Bourdaloue y Massillon. Bossuet es el gran modelo en *Oraciones fúnebres*. Bourdaloue, á quien los franceses llaman el rey de los predicadores, se distingue por el orden y la claridad con que desenvuelve el plan de sus discursos y por la elección y aplicación acertada de los textos, y Massillon por el estudio del corazón humano y por la elegancia del estilo. En nuestro siglo han sido admirados el P. Lacordaire, dominico, y el P. Félix, jesuita.

En España no se escribieron los discursos sagrados con tanto esmero y corrección, siendo menos artísticos y perfectos en las formas; hubo muchos predicadores eminentes, pero sus sermones eran las más de las veces improvisados; no se cuidaban tanto de la composición limada y bella, como del efecto moral y práctico que trataban de conseguir entre los fieles que les escuchaban. El Maestro Juan de Avila, Fr. Luis de Granada y Malon de Chaide, son muy celebrados por la elocuencia que entrañan sus escritos; pero hay que tener en cuenta que no predicaron ante un auditorio tan escogido é ilustrado, como el de la corte de Luis XIV.

LECCIÓN LV.

La llamada oratoria *académica*.—Concepto de esta clase de discursos y sus condiciones.—Estructura del discurso en general.—Partes del discurso.—Del exordio: sus fines: sus distintas clases.—Reglas del exordio.—Proposición y división: sus cualidades.—De la narración en los discursos en que entra.

Aunque sin bastante motivo han querido algunos preceptistas formar un género aparte de oratoria para la llamada *académica*, acomodando en él aquellos discursos de carácter científico ó didáctico que se pronuncian en Academias, Ateneos y reuniones científicas ó literarias; pero el ejercicio de la palabra con tal objeto y en semejantes condiciones, se aparta ya del carácter propio de la oratoria, que es la realización de un fin práctico, convenciendo ó persuadiendo á los oyentes é influyendo sobre su ánimo, y por lo mismo real y propiamente pasa al dominio de la didáctica.

A lo sumo, podrá considerarse como un género de transición entre la oratoria verdaderamente dicha y la didáctica; ciertamente los debates científicos y las polémicas sobre determinadas teorías ó sistemas en las mencionadas reuniones, suelen participar algo del ardor y animación de la oratoria, admitiendo sus recursos y sus galas, y aun su brillantez y elegancia, sin desatender el fin principal, que es la exposición de la doctrina apoyada en el razonamiento y en el lógico encadenamiento de las ideas. Las cualidades peculiares de estos discursos varían según la clase de auditorio y las circunstancias en que se pronuncian; muchos de ellos son leídos, no recitados de memoria ó por improvisación y han sido preparados ó trabajados detenidamente por sus autores.

Viniendo ahora á examinar el aparato de composición y el mecanismo general de la oratoria, diremos que todo discurso, sea cualquiera el género á que pertenezca y el fin á que tienda, obedece á una estructura particular, en conformidad con ciertas reglas aplicables á todos y que es conveniente estudiar, por ser de algun provecho su conocimiento y observancia. Estas reglas son muy antiguas, y desde que los primeros retóricos las formularon, se han conservado sin alteración y han sido universalmente respetadas, por estar fundadas en la razón y el recto juicio.

Con respecto al número de partes del discurso, no andan de acuerdo todos los preceptistas, señalando unos más y otros menos. Lo cierto es que varían según los géneros; pero hay algunas

que parecen naturales á todo discurso; estas son el exordio, la confirmación y la peroración ó el epilogo, que equivalen respectivamente á la introducción, la parte sustancial y la terminación; además, puede haber proposición, división, narración y refutación. Todo discurso se encamina casi siempre á convencer ó á ilustrar á un auditorio; por manera que la parte de pruebas ó de fondo constituye lo esencial y que no puede faltar en ninguno; pero el exordio es tambien importante y generalmente le hay en todos, porque antes de entrar en materia, es natural que haya un preámbulo, donde se disponga el ánimo de los oyentes á lo que se les va á decir: aunque la peroración ó el epilogo suelen tambien faltar alguna vez, al menos se requiere alguna forma de conclusión, para redondear la obra oratoria.

Exordio, que literalmente significa *principio*, es aquella parte primera ó introducción del discurso, en que se solicita la atención del auditorio, para que escuche con docilidad y benevolencia. Esta definición denota cuál es el fin común y ordinario del exordio. Hay ocasiones en que el orador, colocado en situación desventajosa, se ve en la necesidad de combatir y desvanecer ante todo prevenciones que existan ó contra el asunto, ó contra su persona misma; entonces el exordio mira á este fin especial, logrando así tambien el que habla ganarse las simpatías y poner de su parte á los oyentes.

De tres clases puede ser el exordio: de *principio* ó *legítimo*, de *insinuación* y *exabrupto*: el primero, que es el más comun, suele adoptarse para la mayoría de los discursos, por lo regular y en las circunstancias ordinarias, tomándole del fondo mismo ó de las entrañas del asunto: el segundo se reduce á preparar hábil ó cautelosamente y por medio de rodeos el ánimo prevenido de los que escuchan, entrando en el campo de su asunto por marchas oblicuas, y no de frente, ó por el camino derecho. En este exordio luce el orador su ingenio, venciendo las dificultades que se le oponen: el tercero, *exabrupto* ó *vehemente*, es propio tan solo de una situación extraordinaria de ánimo en el orador, ó de las circunstancias anormales ó excepcionales que le rodean: en el arrebató de una pasión, conmovido vivamente por algun suceso, ó por graves é inesperadas circunstancias, prorrumpe el que diserta en exclamaciones, apóstrofes, ó imprecaciones y en un tono vehemente impropio del principio del discurso. Es siempre citado como un modelo de esta clase el de Cicerón en la famosa Catilinaria. A veces tambien la solemnidad del lugar, del asunto ó de las circunstancias piden un exordio *pomposo*, denominación que por sí sola basta para comprender lo que sea tal manera de exordio.

El exordio, generalmente hablando, debe ser natural, propio, fácil y tomado del mismo asunto, correcto y elegante sin afectación: ha de empezar á despertar los sentimientos que hayan de dominar luego en el discurso, y conviene dar también alguna vez ciertas pinceladas del asunto que se va á desenvolver; ha de ser, además, no muy extenso, y sí proporcionado en magnitud al resto de la oración. Por último, en el exordio será muy conveniente y oportuno que se muestre el orador hábil y modesto, pero con modestia natural y verdadera, no fingida ni artificiosa.

En la proposición se enuncia la materia sobre que va á versar el discurso: ha de ser clara, sucinta y completa. Algunos llaman á la proposición narración, pero pueden ser dos partes distintas. En la oratoria del púlpito hay muchos casos en que aparecen con bastante distinción y separación la una de la otra, aquella en que el orador indica simplemente el asunto, y aquella otra en que entra á desenvolver los hechos, el capítulo ó parte del Evangelio correspondiente.

A la proposición suele seguir la división, que no en todos halla lugar: los discursos forenses y sagrados contienen división, especialmente estos últimos. El uso ha establecido la división de los sermones en puntos, y es muy conveniente, porque ayudan la memoria, fijan la atención y proporcionan algún descanso al oyente, dándole conocimiento de la extensión de su trabajo. Dentro de la división en puntos ó partes principales, cabe y se requiere en ocasiones otra división en partes inferiores, ó sea, subdivisión. Las partes deben ser claramente distintas unas de otras para el orden y más fácil comprensión. La división será natural, esto es, de aquellas partes en que el mismo asunto naturalmente se resuelva, y también completa, quiere decir, que no falte alguno de los términos que verdaderamente incluya: no ha de ser prolija, ni complicada y debe haber concisión en las palabras con que se formule.

La narración, ó exposición de los hechos tiene cabida en los discursos forenses y también en los panegíricos y en las oraciones fúnebres.

La narración, en el foro es parte importante, con especialidad en las causas criminales. Ha de ser verdadera y al mismo tiempo favorable á su causa: el orador tratará de dar un colorido más vivo y fuerte á las circunstancias que le sean ventajosas, y oscuro y débil á las contrarias, pero con ingenuidad y sencillez. Son, además, cualidades que le pertenecen la probabilidad, la concisión, la distinción y la claridad. Es un excelente modelo la narración de la muerte de Clodio en la oración *pro Milone*, de Ciceron.

En los sermones la narración es la explicación del asunto, parte didáctica, en que el orador se dedica á exponer é ilustrar las verdades religiosas: para ello debe meditar antes con detenimiento la materia: suelen ingerirse con oportunidad y buen efecto los ejemplos y comparaciones, para hacer más sensible la doctrina, más accesible á todos los entendimientos, ya que muchos son rudos entre los concurrentes, y á la vez más atractiva y agradable.

LECCIÓN LVI.

La confirmación en los discursos oratorios.—Las pruebas.—Teoría de los antiguos retóricos en punto á la invención de los argumentos.— Elección de las pruebas.—Refutación de las pruebas del contrario.— Disposición de las pruebas.—La peroración y lo patético.—El epílogo.—La pronunciación y la recitación en la oratoria.—Gradación y modulación de la voz.—El énfasis, las pausas y los tonos.—De la acción y medios para perfeccionarla.

La confirmación es la parte esencial y más interesante del discurso; en ella se demuestra la verdad de la proposición enunciada: contiene las pruebas y razones, que son el fundamento necesario de todos ellos. Con respecto á las pruebas, hay que estudiar su invención, su disposición y su expresión: para la primera el arte por sí solo no basta; para las dos segundas, ayuda y sirve mucho.

Los antiguos retóricos consagraron suma atención y cuidado á esta parte, la desmenuzaron prolijamente y señalaron para ella multiplicadas reglas. No contentos con reglamentar la disposición y expresión de los argumentos, asignaron preceptos aun sobre la misma invención de ellos. Tratábase de reforzar el ingenio del orador para encontrar las pruebas, y hasta se pretendía por algunos idear medios de reemplazar con el trabajo y artificio lo que al orador faltase de fuerzas naturales, ó de penetración en la materia. Aquellas miras de los antiguos, en su especial sistema de oratoria, dieron lugar á los llamados *tópicos* ó *lugares comunes*, divididos en intrínsecos y extrínsecos.

El sujeto, el objeto, los adjuntos, el lugar, el tiempo, el modo, etcétera, son segun los preceptistas, los puntos capitales sobre los cuales en todo caso debe ejercitar su atención el que habla, y la naturaleza misma de las cosas le indica este camino: sobre ellos se empleaban frecuentemente muchas palabras y se proponían multitud de reglas y ejemplos en las antiguas escuelas de retóricos; pero cuando faltaban las pruebas, resultaba una oratoria superficial y vana. Este sistema, no obstante, nada tenía de absurdo; y

observado con discreción, servía para dar regularidad al método, claridad y precisión á las ideas, ayudando además al orador en la división de su trabajo. De todos modos, lo cierto y seguro es que la verdadera invención se ha de tomar del estudio profundo, del conocimiento exacto y completo del asunto, supuestos de antemano en el orador los recursos naturales de inteligencia y sensibilidad. La elección de las pruebas pide también por parte del orador gran cuidado y tino. Las que se elijan han de ser sólidas, propias y adaptadas ó convenientes al auditorio.

Es parte integrante de la confirmación la *refutación* de las pruebas del contrario: en ella el orador, asociando á la defensa el ataque, procurará destruir los argumentos que se han hecho, ó que pudieran hacerse, y atenderá también á disipar las dudas y á desvanecer las preocupaciones, que dañan á la verdad por él defendida. Son medios de refutación el hacer resaltar las contradicciones en que ha incurrido el adversario, el deducir de sus principios ó de sus palabras consecuencias favorables á nuestra causa y el redargüirle con sus propias razones. En la oratoria forense y en la política es donde tiene mayor importancia la refutación, por ser oratorias de lucha entre adversarios que se combaten frente á frente, y por ser materias cuestionables ú opinables las que en ellas se admiten.

En la disposición se cuidará de que las pruebas no se estorben unas á otras, antes bien se auxilien y apoyen: las de una misma naturaleza y procedentes de una misma raíz deben ir juntas. Según el asunto y la confianza que al orador anime, así colocará delante las más débiles ó las más fuertes.

El orden natural reclama que se dé principio por las pruebas más débiles, poniendo en último lugar las más fuertes, porque lo último que se oye es lo que deja en el ánimo una impresión más eficaz, profunda y duradera. A pesar de esto, Quintiliano recomienda que el primero y el último lugar sean para los argumentos firmes.

Siendo poderosas y decisivas las pruebas, convendrá que el orador las presente con la mayor distinción y separación posible; si por el contrario son débiles ó dudosas, las insertará mezcladas y en globo. Han de tener propiedad, es decir, que no sean extrañas al asunto ó poco relacionadas con él: si el orador incurre en este defecto y divaga, ó se entretiene en inútiles rodeos, cuando debiera probar, manifiesta flojedad y pobreza en la parte esencial del discurso. Al exponerlas, procúrese revestirlas de formas nuevas, aunque naturales. Los ejemplos y comparaciones son muy conducentes

para ofrecer descanso á la atención fatigada del raciocinio y algun fundamento á la imaginación, que gusta se le muestre todo bajo una forma sensible.

Lo patético ó moción de afectos suele ir incluido comunmente en la parte llamada peroración; no todos los asuntos lo requieren, ni es aplicable en absoluto y por igual á todo género de discursos.

Allí donde sea conveniente y propio, es menester que antes de emplearlo preceda la ilustración y convicción del entendimiento, y tenga oportunidad. Ha de surgir de un modo indirecto y gradual, sin que se dé cuenta el auditorio del punto donde principia, ni se le advierta que se le va á conmovér. Su lenguaje será natural y sencillo, aunque con figuras que le den sublimidad. Lo patético no ha de ser muy extenso, ni contener digresiones que lo debiliten.

La peroración y el epílogo pueden ser partes distintas, ó refundirse en una sola; hay discursos que terminan con peroración, otros con epílogo y muchos que contienen ambas separadas. El objeto del epílogo es inculcar por última vez el tema ó pensamiento capital, para que así quede más impreso en el ánimo; es propiamente la recopilación de los hechos y un resumen de lo principal del asunto, resumen que será más necesario en las causas complicadas. En todo caso, la conclusión debe ser breve y dotada de alguna novedad, insistiéndose al final en aquello que da más fuerza á la causa.

Uno de los puntos más atendibles en la elocuencia es el tratado de la pronunciación y recitación. La voz y el gesto, ó la acción, son de grande importancia por la fuerza expresiva que les acompaña, y en su consecuencia, por el íntimo enlace que tienen con la persuasión, fin principal de la oratoria. En esta parte diremos que el orador debe proponerse hablar de modo que todos le entiendan, y expresarse con tal energía y gracia, que alcance á conmovér y agradar á los oyentes. Ha de estudiar con esmero la gradación y modulación de la voz: la sonoridad y buen timbre de esta es un elemento de especial atractivo y poder sobre el auditorio. No debe confundirse la fuerza del sonido con el tono; la primera será proporcionada al local y al concurso; el tono generalmente á las situaciones. No se ha de empezar con tono elevado, sino ordinario, ni se dará más cuerpo y extensión de voz, que lo que se pueda sostener sin fatiga. Importa mucho para la expresión el que se articulen con claridad y distinción sílabas y letras. En cuanto á la modulación de la voz, ha de estar presidida por las leyes del ritmo y de la melodía, no incurriendo el orador en discordancias chocantes por falta de unidad, ni tampoco en una monotonía empalagosa, por falta de variedad en los tiempos y en los sonidos. En la pronunciación hay

que evitar dos extremos, la articulación demasiado lenta y la excesivamente precipitada. Debe observarse, por último, la buena y correcta acentuación de las palabras.

Para dar mayor fuerza y aseveración, como también gracia y elegancia al recitado, están, primero, el *énfasis*, acerca del cual no pueden fijarse reglas; su empleo propio y oportuno es efecto de la delicadeza de sentimiento y del buen sentido; segundo, las *pausas*, que pueden ser enfáticas y de sentido, y tercero los *tonos*. A los diferentes sentimientos y conmociones del ánimo corresponden distintos tonos. Algunas veces el asunto pide un tono más musical. En el manejo de ellos el orador no ha de apartarse de la naturaleza.

Las maneras y la acción deben ser naturales y las propias de cada individuo, sin afectación ni exageración alguna. La acción distinguida, noble y elegante es del mayor efecto; fué siempre muy apreciada, y lo es todavía entre los oradores. Es una dote natural, si bien el arte y el estudio pueden salvar muchos descuidos, fealdades é imperfecciones. Todo habla en el hombre, la mirada, los ademanes, los movimientos de los brazos; y con este lenguaje, compuesto y resultado de diferentes partes, y revelador del estado interior del alma, el orador ha de traducir fielmente las diferentes pasiones que le agitan en cada momento, y dar á las ideas que emite un matiz de expresión especial, que á veces dice más que las palabras mismas.

El ejercicio es un gran maestro en todo lo que á declamación y acción se refiere: si bien es cierto que el arte de la declamación no puede sustituir ó suplir á las facultades naturales, también lo es que las desarrolla y fortifica en sumo grado. Es conveniente y de gran provecho la frecuente observación é imitación de aquellos oradores más prácticos y sobresalientes en esta parte. De todos modos, procurará no hacerse notar el orador ni por una timidez excesiva, ni tampoco por una arrogante desenvoltura, extremos ambos censurables. La declamación es un arte de gran fuerza expresiva; pero entiéndase que su expresión no es material, directa é inmediata de los objetos, lo cual conduciría á una mímica pueril y grotesca, sino más bien de las impresiones del alma á propósito de tales objetos, ó de los sentimientos que inspiran al que habla.

En materia de declamación hay diferencias de gusto entre los diferentes pueblos. En el Norte, la acción oratoria es más sóbria y contenida; en el Mediodía, por el contrario, se desea y gusta más abundante, más pintoresca y apasionada.

LECCIÓN LVII.

Género histórico: sus caracteres propios y distintivos: su valor artístico y lugar que ocupa en la escala de los géneros literarios.—Fuentes históricas.—Cualidades del historiador.—Explicación de las morales y de las intelectuales.—La *unidad* en la ejecución de la obra histórica: *unidad extrínseca é intrínseca*.—Diversos métodos empleados en la composición de la historia.

En el género histórico entran como caracteres constitutivos la instrucción y la belleza asociadas. La historia, además de que encierra verdad, é instruye directamente por la materia que expone y desenvuelve, que son los mismos hechos, lleva en sí un espíritu didáctico y una intención moral que todos conocen; su objeto al narrar los sucesos memorables acaecidos entre los hombres, las vicisitudes, progresos y decadencia de los pueblos, es hacer amable la virtud y el heroísmo y abominable la maldad y el vicio, dando lecciones saludables para la vida; pero no puede conseguirlo adecuadamente, sin valerse de las bellezas del pensamiento y de la locución, por lo cual este género es con toda propiedad literario. En la materia de la historia entran caracteres, pasiones y acción, como en el drama, en la epopeya y en la novela; pero con la notable diferencia de que aquí todo ello está supeditado á la realidad, sin que al autor de la composición histórica le sea permitido inventar ni idealizar nada en esta parte del fondo de su obra; tan solo le compete una belleza de forma, que consiste en presentar y componer sus materiales de un modo artístico. El fin primario del historiador no es la manifestación de la belleza, pero esta belleza es para él y para su principal objeto un medio eficaz y un auxilia-poderoso. Por su elevación ocupa la composición histórica un lugar intermedio entre la oratoria y la didáctica.

Este género comprende *crónicas* ó *historias*, y estas subdivididas en *particulares* y *generales*: tambien son especies suyas inferiores los *anales*, las *memorias*, las *efemérides*, las *biografías* y las *monografías*.

Las fuentes históricas pueden reducirse á dos: la tradición y la escritura. La tradición es ya divina, ya humana: la primera comprende aquellas verdades que el hombre recibió inmediatamente de Dios, y que despues se transmitieron de una á otra generación: los hechos que refiere la segunda suelen ser ciertos en el fondo, aunque decorados en la forma con circunstancias extraordinarias.

Las cualidades que deben acompañar al historiador son unas del orden moral y otras del intelectual: al primer grupo pertenecen la *moralidad* y la *fidelidad*; al segundo, el *espíritu de investigación*, la *instrucción* ó *conocimientos*, el *talento acomodado al género* y el *discernimiento*.

La *moralidad* es necesaria al historiador, porque la historia siendo la maestra de la vida, debe inspirarse siempre en un espíritu de rectitud y justicia y aspirar á lo bueno y honesto, para dar sana enseñanza al género humano. El juicio y sentimiento de lo bueno ha de acompañar al que escribe historia, evitándose así el peligro de que falte á la verdad, ó padezca extravío de juicio por perversión natural, por apasionamiento de sistema ó de escuela, ó por seducción de las apariencias en los actos humanos.

La *fidelidad*, cualidad también del historiador, significa la verdad ó exactitud en los hechos: es parte de la fidelidad la imparcialidad, que consiste en la independencia de ánimo, en la frialdad ó ausencia de pasión ó preocupación de cualquier género para narrar y juzgar los sucesos y dar á conocer tales como fueron los personajes, haciendo justicia á todos, aun contra los intereses de la causa que se defiende. La imparcialidad no excluye ni el entusiasmo por todo lo bueno, ni la energía en condenar todo lo malo y verdaderamente odioso, como tampoco supone carencia de convicciones propias y de sentimientos personales de religión, de patria y de partido.

En lo tocante á cualidades intelectuales, por *espíritu de investigación* se entiende el vivo y sincero deseo y el decidido empeño de conocer bien los hechos, averiguando su verdadera naturaleza, aun á costa del trabajo, paciencia y constancia, que exige su averiguación completa con todos sus pormenores.

La *instrucción* ha de comprender las ciencias auxiliares importantes y de inmediata aplicación á la Historia, empezando por la Geografía y la Cronología, y extendiéndose á todas las que ilustran el conocimiento de la antigüedad, como son la Arqueología, la Epigrafía, la Lingüística, la Heráldica, la Numismática; ni han de ser extraños al historiador los estudios de legislación y de política, como ciencia de gobierno. Sus conocimientos serán especiales y más aventajados con respecto al punto en que ha de ocuparse, al país ó pueblo cuya historia escribe.

Un talento sagaz, profundo y reflexivo, un espíritu generalizador y crítico son dotes que convienen al historiador, sea el que quiera el método que adopte en la composición de la historia; pero esas cualidades serán necesarias en más alto grado y preponderantes

dentro del método filosófico, mientras que para el narrativo ó descriptivo deberán agregarse las de imaginación, sentimiento y estilo.

El *discernimiento* se refiere así á la importancia y oportunidad de los hechos, como á la verdad y exactitud de los mismos. No todos merecen entrar en el cuerpo de la historia, sino únicamente aquellos cuya narración pueda ser interesante y provechosa. Además, se pide al historiador que descarte cuidadosamente todo lo apócrifo y separe á un lado todas las fábulas é invenciones, con que haya podido oscurecerse y desfigurarse la realidad por la mala fe ó por la ignorancia de los hombres.

Entre las condiciones de ejecución de la obra histórica figura la *unidad*: conviene que haya un punto central y capital, con el que se comparen los diferentes sucesos, enlazando todas las partes entre sí bajo un plan regular determinado. Es difícil conservarla en las historias generales, y aun más en la universal, por la multitud y diversidad de sucesos que comprenden. Polibio, entre los antiguos, es modelo en este concepto. La dificultad está en seguir el orden cronológico; pero tampoco se ha de interrumpir una determinada narración, para referir los hechos ocurridos en otros pueblos ó países por aquel mismo tiempo. En Tucídides se censura la economía general de la obra y la división de la narración por veranos é inviernos. Será objeto del arte del historiador dar á cada época su unidad parcial, y enlazar íntimamente una época con otra. La unidad intrínseca, ó sea, el enlace interior de los hechos y la relación con sus causas, unidad que siempre será incompleta, no se ha de buscar de una manera artificial, forzando los hechos para sujetarlos violentamente á un sistema.

Son diversos los métodos que se han seguido para escribir la historia: el narrativo y el filosófico, con otra denominación, *ad narrandum* y *ad probandum*, y el *pragmático*, que investiga las causas en la narración de los hechos. Este espíritu investigador y filosófico fué ya aplicado por Polibio. La historia narrativa, mirando los hechos en su parte externa y en sus pormenores, y consagrando todo el cuidado á relatarlos de una manera bella, animada é interesante, deja que el lector por sí mismo deduzca su significación y consecuencias; la filosófica, poniendo en ejercicio la razón más que la imaginación, se cuida principalmente de los hechos principales, sometiéndolos á grandes síntesis y generalizaciones de las ideas y de las instituciones, buscando su explicación por medio de leyes y principios capitales. Hay además el método que podría llamarse *mixto*, un término medio entre los dos, y es el que pertenece á la historia propiamente dicha, la cual á la vez que interesa y conmueve

por el carácter pintoresco, enseña también por el científico y crítico. El método filosófico ha dado margen á dos distintas escuelas; la una generaliza y obtiene consecuencias *á posteriori*, después del estudio de los hechos; la otra establece principios *á priori*, y por ellos trata de explicar los hechos; de esta última llamada *sistemática* han brotado multitud de fórmulas y teorías tan pretenciosas y arbitrarias, como opuestas á la realidad y á la experiencia.

La escuela descriptiva francesa, cuyo autor más caracterizado es Barante (1782-1866), que escribió la *Historia de los duques de Borgoña*, se dirige á la imaginación y al sentimiento, é introduce gran número de episodios: de esta escuela se ha dicho que hace que desaparezca de la historia del individuo la historia de la especie. Los representantes de la escuela filosófica en la literatura clásica, son Tucídides y Tácito, y en la moderna Bossuet, Guizot, Thiers y Hegel.

LECCIÓN LVIII.

Cualidades de la narración histórica.—Estilo y lenguaje convenientes á la historia.—Arengas.—Retratos.—Reflexiones y sentencias.—Orígenes y primeras manifestaciones de la composición histórica.—Sus caracteres generales en la antigüedad clásica.—Historiadores griegos.—Autores que en Roma sobresalieron escribiendo la historia.—La composición histórica en los siglos medios y en la edad moderna.—Autores más conocidos en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y Portugal.

Las principales cualidades de la narración histórica son la *claridad*, *elegancia* y *dignidad*. La *claridad* pide que se coloque cada hecho en su lugar propio, que se establezca orden y conexión entre ellos y que las transiciones sean fáciles, pasando de una parte á otra de un modo natural y agradable. También conduce á la claridad la *brevedad*, en atención á la cual se recomienda que el historiador omita los sucesos menos interesantes, sus pormenores más complicados y circunstancias inútiles, pues de esta suerte no fatigará la atención de los lectores y ofrecerá á su vista un conjunto fácilmente comprensible. La divagación se opone á la claridad, y es por consiguiente un defecto que debe evitarse en las composiciones históricas.

La elegancia en los escritos de historia sirve para que esta resulte interesante: es muy apreciable cierta bella manera de narrar con animación y viveza; pero no han de prodigarse los adornos. La propiedad y concisión son de buen efecto: se elegirán las

circunstancias y particularidades que puedan obrar más impresión en el ánimo.

Correspondiendo á la historia un lugar muy próximo á la elocuencia en elevación y categoría, es menester que nada la rebaje: su dignidad exige que se eviten las burlas y chanzonetas, las bajezas y trivialidades. No deben emplearse las agudezas, ni los chistes de ingenio picantes y burlescos. El estilo, que varía segun las diversas clases y maneras de composición histórica, ha de ser por regla general noble, aunque sencillo, pero nunca vulgar; igual y sostenido, severo y grave, pero á la vez animado y pintoresco; el lenguaje, escogido, puro y correcto.

Las arengas, si es que se introducen, han de reunir condiciones de verosimilitud y bella composición, para ser aceptables. Mucho se ha debatido la cuestión de si deben ó no admitirse en la historia estos discursos, puestos en boca de los personajes históricos. Siendo la verosimilitud cualidad general indispensable de la narración histórica, conforme á ella se regula todo. Las arengas con las debidas cualidades, no la contrarían en absoluto; pero es tan raro usarlas con tino y prudencia, tan difícil salvar la veracidad, y tan fácil el que se conviertan en artificio retórico, que justamente ha sido censurado su empleo en muchos casos. En la antigüedad se abusó mucho de este recurso; verdad es que á su introducción se prestaba de un modo especialísimo, y entonces más que nunca, la manera pintoresca y aun oratoria de exponer los sucesos, que prevalecía entre los escritores de historia.

Los retratos serán sencillos, pintando á los personajes con los rasgos más vivos y que mejor les caractericen de un modo individual y distintivo.

Las reflexiones y sentencias morales ó políticas producen gran efecto, intercaladas con discreción y oportunidad.

La historia en lo antiguo y en todos los pueblos sale de la poesía, y con ella aparece envuelta y confundida en un principio; las primeras y más interesantes narraciones presentan en todas partes un carácter y tono poético. La sencillez de los anales, leyendas y crónicas primitivas es el primer paso en el desarrollo del género histórico.

La antigüedad clásica solicitó con preferencia las bellezas de narración y de estilo, complaciéndose en cierta disposición oratoria y en el buen gusto y exquisito pulimento de la forma: en los tiempos modernos, por el contrario, se ha buscado como mérito mayor la crítica de los hechos y de sus causas, siendo la forma y disposición más científica, con sobriedad en el ornato y aparato externo.

Los historiadores griegos brillan en general por la gracia y elegancia; los romanos sobresalen por la dignidad y la grandeza.

En Grecia después del período de los *logógrafos*, analistas y colectores de tradiciones populares, entre ellos, Cadmo de Mileto, Acusilao de Argos y Ferécides de Syros, aparece Herodoto, padre de la historia, que escribió sobre las guerras médicas, entre griegos y persas, hablando también de otros pueblos y distribuyendo su narración en nueve libros. Se distingue por la sencillez y amenidad del estilo y cierto candor interesante. Manifiesta buena fe, en medio de admitir relaciones poco probables y se eleva á la consideración de la Divinidad, que obra con providencia y justicia sobre los sucesos humanos.

Tucidides, caracterizado por la fuerza, nervio y energía y por un espíritu reflexivo y filosófico, escribió la *Historia de la guerra del Peloponeso*, en ocho libros, comprendiendo solamente veintiun años de la guerra y dividiendo el relato por estaciones; emplea las arengas, más que como adorno oratorio, como lecciones de moral y de política y como medios de pintar los caracteres.

Jenofonte, modelo de corrección, elegancia y buen gusto, es autor de las *Helénicas*, continuación de la historia de Tucídides hasta la batalla de Mantinea; de la *Ciropeedia*, especie de novela histórica sobre los hechos de Ciro, y la *Anabasis ó retirada de los diez mil*, dirigida por el mismo Jenofonte.

Polibio en su *Historia general* dió á la composición histórica el carácter de *pragmática*, por la investigación de las causas de los sucesos, pero el lenguaje es inferior al de los anteriores.

Cultivaron el género histórico Dionisio Halicarnaso y Diodoro de Sicilia. Plutarco escribió las *Vidas paralelas*, en que compara personajes griegos con romanos, y realiza este pensamiento con naturalidad, verdad y atractivo. Arriano y Dion Casio son los últimos historiadores que merecen citarse.

Entre los romanos, Fabio Pictor empleó antes que ningun otro la lengua latina en la composición de historias. Caton el Censor escribió sobre los *Orígenes de Roma*; pero el primero que se distinguió como historiador de los más eminentes fué Cesar con sus *Comentarios de la guerra de las Galias y de la guerra civil*, obra en que campean la claridad, la pureza y la elegancia juntamente con las bellezas descriptivas.

Salustio en la *Conjuración de Catilina* y en la *Guerra Jugurtina* es notable por la verdad de las descripciones y la pintura de los caracteres.

Tito Livio, en su historia antigua de Roma, es el historiador romano por excelencia, y merece el título de *Príncipe de los*

historiadores; ninguno le aventaja en el mérito de la narración, en la viveza y colorido para describir los sucesos y los lugares y en la majestad del estilo. En su manera de escribir la historia se acerca a Herodoto, pero agrega el elemento oratorio.

Cornelio Nepote escribió sus *Vidas de los ilustres capitanes de Grecia* y las de *Caton* y *Alico*.

Trogo Pompeyo es autor de una *Historia de Macedonia*.

Veleyo Patérculo es modelo en la composición de compendios cronológicos.

A grande altura sobresale Tácito por la concisión profunda y sentenciosa, por lo acertado y vigoroso de las pinturas, por la expresión de los sentimientos y la originalidad del estilo: su obras son la *Vida de Agricola*, la *Descripción de la Germania* y los *Anales*; escribió además las *Historias* que abarcan el periodo de la historia romana desde el emperador Galba hasta Domiciano.

Quinto Curcio, Floro, y otros autores de historias, como Suetonio y Valerio Máximo ocupan un lugar subalterno en el grupo de los historiadores romanos.

Entre los historiadores cristianos figuran San Agustín con su admirable *Ciudad de Dios* y Paulo Orosio, español, con sus *Historias*.

Durante la oscuridad y turbación de los siglos medios solamente se escribieron anales y cronicones desnudos de toda forma literaria, como la Crónica de Idacio en España: algo más tarde aparecen ya verdaderas historias, como la de los godos, ostrogodos y vándalos por San Isidoro, la de los francos, por San Gregorio de Tours y la de los godos por Jornandez. Despues se distinguieron en Francia Villehardouin, Joinville, Froissart y Commines. Este último que vivió en tiempo de Luis XI, es muy notable y se le ha llamado el *Tacito* francés, si bien como cristiano reconoce la acción de la Providencia; revela un profundo conocimiento de los hombres y de las cosas, fría observación y juicio recto y sano; su lenguaje es natural y flexible. Desde el siglo XVI la historia empezó á remontarse á su propia esfera tomando un carácter bello al par que científico. En aquella centuria y en las posteriores sobresalen De Thou, Brantome, Mezeray, Saint-Réal, Rollin, Voltaire y Anquetil. De Bossuet ya hemos dicho que se distingue en la *Filosofía de la Historia*.

En Italia gozan de renombre literario Maquiavelo, Guicciardini, Muratori, y Vico, este último, autor de una teoría de filosofía de la historia con su *Scienza nuova*.

En Inglaterra se distinguen Raleigh, Hume, Gibbon y Robertson.

En los Estados Unidos merecen mencionarse Prescott y Washington Irving.

En Alemania se citan Schmidt, Juan de Muller, Eichorn, Herder, Niebuhr y Ranke.

En Portugal, Herculano es uno de los más notables.

LECCIÓN LIX.

Género didáctico: su objeto: sus condiciones de literario. — Distinción entre las obras puramente científicas y las didáctico-literarias propiamente dichas. — Especies que se contienen dentro de este género. — Preceptiva común á todas las obras didácticas y particular de las distintas especies. — Obras didácticas sobre asuntos filosóficos, morales y políticos. — El diálogo en la didáctica: sus ventajas y sus dificultades. — Autores modelos en la composición de diálogos didácticos.

El objeto del género didáctico es, como la misma palabra indica, dar alguna enseñanza sobre cualquier materia de ciencias, artes ó letras. Es literario, porque las composiciones que comprende están sujetas, como todas, á las leyes generales del escrito, y además porque las obras didácticas son susceptibles de amenidad y belleza, merced á una disposición y forma que hacen su estudio más grato, eficaz y provechoso.

Aunque bajo el título de *didácticas*, si se toma en su acepción más amplia, caben todas las obras destinadas á la enseñanza y de cualquier asunto, juzgamos que debe distinguirse entre las *científicas* y las propiamente didáctico-literarias, siendo las primeras aquellas que, escritas sin otra mira que la de la ciencia, y versando sobre materias poco aptas para recibir formas y galas artísticas, se limitan á la simple exposición de la doctrina, como por ejemplo, un tratado de Medicina ó de Matemáticas. Por el contrario, la intención, la forma artística y el asunto concurren á colocar á otras en la categoría de didácticas en un sentido más estricto, ó de didáctico-literarias.

Este género sigue al histórico por una gradación natural, siendo su elemento predominante la verdad, y cuidándose menos de la belleza: por lo mismo presenta menos condiciones de literario. Sin embargo, cuanto es más indirecta y encubierta ó disimulada la aplicación de enseñanza que se le quiere dar, tanto más se aproxima al arte: tal sucede en los diálogos didácticos, de los que todas las literaturas ofrecen ejemplos.

Las obras de esta clase se dividen en *elementales*, *magistrales*, *memorias* y *disertaciones*. Son elementales las que enseñan las

primeras nociones y principios, los elementos y generalidades de una ciencia ó arte, con claridad y sencillez de método; magistrales, las que tratan la materia con mayor amplitud y profundidad, siguiendo el desarrollo de los principios hasta en sus aplicaciones más difíciles; por las primeras se adquieren los conocimientos principales é indispensables; por las segundas, los especiales y más perfectos. Las magistrales suelen llamarse también fundamentales.

Las memorias y las disertaciones, con diverso carácter, reciben otro destino: el objeto de las memorias es dilucidar algún punto concreto: son trabajos aislados y parciales, que resultan de la aplicación determinada á un ramo cualquiera de la ciencia ó del arte: sirven para ilustrar la opinión de los sábios y satisfacer la curiosidad científica de los eruditos, siguiendo paso á paso el progresivo desarrollo ó ensanche de la ciencia. Las disertaciones se distinguen de las memorias, porque se dirigen, por lo regular, á una academia ó cuerpo científico, ante cuyas corporaciones se procede á su lectura, y de consiguiente, suelen participar de las condiciones del género oratorio.

Difieren las obras *elementales* de las llamadas *populares*. Estas últimas, cuya composición es frecuente en la época moderna, son las que tienden á vulgarizar y popularizar la ciencia, poniéndola al alcance de toda clase de lectores; suelen limitarse á conocimientos más ligeros y superficiales, dispuestos sin riguroso método, y buscan directamente el halago y el atractivo de la imaginación, para que se infiltre mejor la doctrina científica, haciéndose más amena y agradable, ó para que sea accesible aun á personas indotas del vulgo y del pueblo.

El género didáctico toca algunas veces en los confines de la elocuencia, puesto que las disertaciones, como ya dejamos asentado, se aproximan y casi se confunden con la oratoria académica.

Las monografías toman por objeto de su estudio y detenido exámen una parte de la ciencia, ó una cuestión sola; contribuyen á preparar y abrir el camino á las obras magistrales.

Hay reglas comunes á todas las especies de composiciones didácticas, y otras que son peculiares de cada una de ellas. En todas el estilo ha de ser, y lo mismo el lenguaje, claro, sencillo, puro y correcto, limpio de toda superfluidad y exento de figuras, á no ser las de raciocinio. En las disertaciones caben algunas galas de estilo y de lenguaje.

En las elementales se han de observar rigurosamente las reglas de la lógica concernientes á la definición y división: en ellas se exige un método claro y sencillo, que haga comprensivas las ideas.

pasando de lo fácil á lo difícil, de lo conocido á lo desconocido. El autor no puede omitir las ideas intermedias, que sirven de enlace á las conclusiones. En la parte tecnológica ó de términos propios de la ciencia, conviene que sea parco y moderado, porque aumentaría la aridez y dificultad del estudio; y debe conformarse con lo establecido por el uso y los buenos autores que le han precedido, no adoptando tampoco ligeramente y sin necesidad nuevas clasificaciones y teorías. En las obras dedicadas á la infancia, además de la brevedad, deberá reunirse, si es posible, la amenidad y el ingenio, para hacerlas agradables é interesantes, y á fin de que su contenido se grabe mejor en la memoria.

Las obras magistrales suponen para su composición largos y profundos estudios, conocimientos vastos y de ampliación sobre una materia, ya que esta ha de ser explicada ó desenvuelta con la mayor extensión y profundidad. Reclaman también claridad en el plan; orden y perfecto encadenamiento de ideas, pero no desechan la belleza ni aun cierto aparato oratorio en ocasiones, y su estilo puede ser adornado y elegante. Será lícito al autor en semejantes tratados, emplear con más frecuencia los términos técnicos; pero no se dejará arrastrar del deseo de ostentar una vana erudición, y menos á costa de la sencillez y de la solidez científica.

Muy varios son los asuntos del género didáctico; entre ellos ofrecen singular importancia los filosóficos. Estos escritos, si se exponen de un modo árido y frío, hacen muy débil impresión en la inteligencia: por eso, acudiendo á la elocuencia y á la poesía, se han buscado formas adecuadas, que envuelvan la doctrina con bello aparato de variedad y novedad, revistiéndola de cierto atractivo.

Debe haber en ellos claridad y precisión, y las palabras no han de ser vagas ó indeterminadas. Muchas veces se les da un adorno conveniente con las ilustraciones, que se toman de los hechos y de los caracteres de los hombres. Se admiten algunas figuras, siendo modestas, no de elevación y pretensiones.

Dichos asuntos, como asimismo los políticos, y aun los científicos, han sido expuestos muchas veces en la forma dialogada, y también en la epistolar. El diálogo en la didáctica, si bien presta gran beneficio al objeto del autor, es difícil, porque es menester caracterizar á los interlocutores: se requiere que entre estos haya variedad, y que no aparezca solo la forma exterior de conversación, sino en toda su verdad, remedada ó figurada con alguna novedad é ingenio. El diálogo para la didáctica ofrece la ventaja de que por el oficio de los interlocutores se puede pasar revista á la multiplicidad

de opiniones y contestar á todos los cargos y argumentos. Hállase oportuna ocasión para desenvolver toda la materia en sus varios aspectos por la manera ingeniosa, hábil y delicada, con que los actores la van presentando, segun sus distintos caracteres, impresiones, instrucción y tendencias. En los diálogos alguna vez cabe que se manifiesten sucesivamente tres partes; exordio, exposición y conclusión.

Las relaciones en que por lo general se coloca á los interlocutores son, ó de un maestro con sus discípulos, ó de un anciano entre jóvenes, ó de varios amigos que, conversando y discutiendo sobre cualquier materia, disienten en ideas y sostienen cada uno la suya. Es punto árduo y que reclama especial talento, la descripción de costumbres de los interlocutores, porque ha de resultar natural é indirectamente del mismo coloquio. No menor dificultad lleva consigo la conclusión, la cual se verifica ó quedando conformes en una doctrina, ó conservando cada uno la suya, ó cortando la conversación bruscamente.

De diálogos didácticos son modelos en Grecia Jenofonte y Platón, y en lo satírico-burlesco Luciano. En Roma Cicerón los empleó de un modo admirable en sus *Tusculanas*, en el tratado *De natura deorum*, en los *De amicitia* y *De senectute*, y en algunos de retórica ú oratoria, como el *De oratore*.

LECCIÓN LX.

Género epistolar: su naturaleza propia y su valor literario.—Preceptiva de las epístolas.—Cartas confidenciales y eruditas.—La epístola entre los romanos.—Mérito de las de Cicerón.—Cualidades que presentan las de Plinio.—Escritores de epístolas en las literaturas inglesa y francesa.—Literatura periodística: sus especiales condiciones.

La *epístola* en algunos casos es una forma del género didáctico; pues por este medio indirecto suele comunicarse también la enseñanza; pero tomado como un género especial, su verdadera esencia consiste en una correspondencia familiar entre dos personas distantes. Diferentes son los objetos y aplicaciones que pueden darse á las epístolas, pero es apartándose de aquel su primitivo y genuino carácter.

Merece ser calificado como género literario el epistolar, porque descubre y patentiza los sentimientos del que escribe, y porque lo hace en una forma agradable y natural, con la mayor expresión de verdad, sinceridad y espontaneidad, y prestándose á recibir las

gracias del ingenio: todos estos rasgos convienen más propiamente al grupo de las que suelen llamarse *cartas familiares*.

En este sentido el mayor mérito de las epístolas estriba en que ponen de manifiesto algo de lo que son las personas, por la expansión de sentimientos é íntima comunicación de afectos y de ideas, que naturalmente suponen; por lo mismo, su perfección principal depende de la mayor exactitud y fidelidad con que revelan las cualidades y la fisonomía moral de aquel que las escribe.

No toda carta merece contarse en el número de las que componen este género; es preciso, en primer lugar, que ofrezcan algún interés, y en segundo, que contengan algún mérito en orden á las bellezas del pensamiento y del ingenio, ya sea que se hayan escrito sin intención de publicarlas, ya que esta intención se trasluzca con alguna probabilidad. Lo que las hace agradables es la animación y viveza, la libertad y desahogo que denotan en el autor, y el tono fácil y ligero, como cierto natural desenfado que las asemeja á la conversación familiar.

Determinada así su índole propia, es ya fácil fijar las perfecciones que corresponden al género. El estilo ha de ser completamente natural y sencillo. Toda afectación repugna á las cartas, como lo que más se les opone: por lo mismo, cabe afirmar en absoluto que todas las bellezas que pueden reunir, las mejores y más adecuadas á su naturaleza, proceden de la espontaneidad, de la sencillez y facilidad. En ellas hallan lugar también el ingenio y la agudeza; pero estos elementos, de especial gracia y atractivo, han de introducirse con grande oportunidad y discreción, como si fluyesen espontáneamente al correr de la pluma, y con tal naturalidad, que nada aparezca rebuscado, ni se note en parte alguna el estudio ó el trabajo del arte. No ha de haber nada de preparación en los pensamientos ni en la forma; como una consecuencia de esto último, se rechaza la coordinación armónica de los períodos y el tono acompasado y musical, que es grato y conveniente en otros géneros.

Podrían dividirse todas las cartas en *confidenciales* y *eruditas*, siendo las primeras las verdaderas *cartas*, y las segundas imitaciones hechas con algún fin determinado. De las primeras, muchas, á pesar de su carácter privado, pasan luego al dominio de la publicidad, y se dan á la estampa coleccionadas, mayormente si son de personas notables, y de aquellas que en la sociedad ó en la política han desempeñado un papel importante. Por este medio se ha conseguido ilustrar, rectificar y poner en claro muchos sucesos históricos, como también se han dado á conocer las ideas y las costumbres de otras épocas. Las eruditas pueden versar sobre toda clase

de asuntos; de historia, de artes, de crítica, de política, de moral, etcétera, y en todas estas materias frecuentemente han servido de forma muy adecuada para la polémica.

Entre los romanos fué excelente escritor de cartas Ciceron. Este autor sobresale por la sencilla pureza y buen gusto, por la facilidad, la animación y la gracia. Sus *Cartas familiares*, escritas sin intención de publicarlas, ponen de manifiesto de un modo exacto y con vivo colorido de actualidad los interesantes sucesos ocurridos en su tiempo, principalmente aquellos en que él tomó una parte activa, y dan á conocer con bastante exactitud la vida tanto privada como pública de algunos personajes.

No merecen tanta estima las de Plinio el joven, que son demasiado elegantes, cultas y artificiosas, y dejan adivinar que escribía para el público por el esmero y lima de su producción, por su estilo afectado, simétrico y acompasado; como documentos históricos, sin embargo, para el conocimiento de aquella época es su valor innegable.

En las literaturas modernas Inglaterra cuenta entre sus escritores de epístolas á Swift y Pope, que se resienten de afectación y artificio. Fueron célebres las cartas políticas publicadas bajo el pseudónimo de Junius (1769-1772), y cuyo verdadero autor no ha sido averiguado.

Francia tiene á Guez de Balzac y Voiture; estos vivieron en épocas de mal gusto, en que privaban la hinchazón y los adornos exagerados, y sus cartas adolecen de estos defectos. También escribieron algunas composiciones de este género Lafontaine, Pascal, Racine, Fenelon y Courier.

Mucho más perfectas son las cartas de la marquesa de Sevigné, escritas á su hija y á varias personas distinguidas. Aparte de su valor para la historia de las costumbres y de los hechos de su tiempo, son un modelo de buen gusto, de gracia y de ingenio, y uno de los escritos en que la lengua francesa se ostenta con más primor y exquisito estilo.

La literatura española posee colecciones preciosas de cartas pertenecientes así á hombres políticos ilustres, como á personas de otras distintas clases; y todavía una buena parte de nuestro tesoro epistolar permanece inédito, á causa de vergonzosa incuria ó indiferencia, lo cual es harto de lamentar por nuestras letras y aun por nuestra historia.

En la época moderna ha surgido un nuevo linaje de producciones, que ni pueden clasificarse dentro de los géneros conocidos, ni merecen muchas de ellas el título de literarias; son las composiciones

periodísticas. A la prensa periódica, en efecto, cuya importancia en los actuales tiempos es imposible desconocer, pertenece una literatura especial, *sui generis*, de vago carácter, de formas amplias libres é indeterminadas, por más que en definitiva sus trabajos, cualquiera que sea su objeto, intención y forma, hayan de someterse á las leyes generales y fundamentales de todo escrito.

El nacimiento de la literatura periodística puede colocarse en 1665, con la publicación en París de *El Diario de los sabios*; pero los papeles impresos, con noticias para el público y juicios de sucesos coetáneos no empezaron á generalizarse hasta el siglo XVIII. En el presente, esta clase de literatura se ha propagado de un modo extraordinario en todas las naciones, incluso la nuestra. Esta prodigiosa fecundidad de la literatura periodística, aparte de otras consideraciones y consecuencias que, por graves que sean, aquí no nos atañen, ha redundado en detrimento de la lengua, por la precipitación y medianas disposiciones con que se escriben tales hojas, para satisfacer en el día la voraz curiosidad del público. De este peligro suelen estar más libres las Revistas, arma ordinaria de polémicas, mayormente las científicas, las cuales trabajadas con más serenidad y sosiego, redactadas comunmente por hombres de algún mérito y preparación literaria, dignos ya del título de escritores, producen no pocas veces composiciones de innegable valor artístico.

FIN DEL TOMO 1.º



ÍNDICE
DE LA PRIMERA PARTE.



LITERATURA GENERAL.



PROGRAMA ÍNDICE

DE

LITERATURA GENERAL.

LECCION I.

Literatura: acepciones de la voz *literatura*: doble concepto bajo el cual suele ser definida.—Objetos respectivos de la Literatura en su significación subjetiva y en su valor objetivo ó histórico.—La Literatura como ciencia.—Partes que abraza el estudio de la Literatura.—Origen de la Literatura en su concepto histórico.—La Literatura como arte.—Ramos del saber con los que se relaciona la Literatura.—*Buenas letras y bellas letras*: origen de estas calificaciones.—Importancia de la Literatura y utilidad de su estudio.—Recta dirección que exigen las aficiones y lecturas literarias.—Necesidad de cultivar la Literatura como un estudio serio y científico.—*Pág. 3.*

LECCION II.

Estética: etimología de esta voz; impropiedad con que fué aplicada para designar la ciencia de la belleza: origen de su introducción.—Antigüedad de las doctrinas que sirven de fundamento científico á la Estética.—Estudio especial de la ciencia de la belleza en los tiempos modernos.—Utilidad que la Literatura reporta de las sanas enseñanzas de la Estética.—Relación subjetiva de lo bello.—Condiciones naturales del hombre con respecto á la belleza.—Distinción entre lo bello y la belleza en los seres creados.—Facilidad en objetivar la belleza y dificultad en explicarla.—*Pág. 7.*

LECCION III.

Universalidad de la belleza: sus principios constitutivos.—Carácter absoluto y constante de lo bello verdadero y propiamente dicho.—Lo bello arbitrario, de época, de moda ó de nación.—Divisiones de la belleza.—Génesis del concepto de la belleza.—Deleite de lo bello.—El amor de lo bello y sus motivos.—Superioridad de la belleza del orden espiritual.—Distinción entre lo agradable y lo bello.—Manifestaciones de belleza en las cosas corpóreas.—Sentidos estéticos.—Elementos fundamentales de belleza para diversos órdenes.—*Pág. 10.*

LECCION IV.

Belleza corpórea en cuanto á la regularidad: fundamento de esta belleza.—La simetría.—Belleza de las líneas rectas y de las curvas.—Belleza de los cuerpos por su masa, por su movimiento.—Belleza de la luz: razones en que se funda.—Superioridad y primacía de esta belleza.—La luz como principio manifestativo de la forma.—Verdadero oficio de la luz en orden á los objetos materiales.—Los colores: belleza que les corresponde: principios de que depende.—División de los colores: su variedad.—Simbolismo de los colores.—Pág. 15.

LECCION V.

Belleza de los sonidos: su motivo y especialidad.—Relación de los sonidos con los objetos y las pasiones.—Elementos constitutivos de belleza acústica.—Ventajas del sonido.—Fuentes de belleza acústica.—El ritmo.—La armonía.—La voz humana.—Lenguaje natural de los sonidos.—Gerarquía de bellezas en la naturaleza física.—La vida: su concepto relacionado con la Estética.—La vida en el hombre.—Belleza del cuerpo.—Belleza del alma humana.—Belleza íntegra del hombre.—Modificaciones de su belleza física.—Los sexos y las razas en punto á belleza.—Pág. 20.

LECCION VI.

Conceptos afines y relacionados con la belleza.—Lo agradable.—Diferencia entre lo bello y lo útil.—Relaciones entre la verdad y la belleza.—Conexión y vínculos entre el bien y la belleza y diferencias que separan á uno de otro concepto.—Distinción característica de la belleza por su relación con el hombre.—Concepto más aproximado á la belleza: ensayo de una definición de la misma.—La gracia: sus caracteres y manifestaciones.—La expresión.—La simpatía.—Pág. 26.

LECCION VII.

Gradación de la belleza.—Belleza increada y creada, ó absoluta y relativa.—Variabilidad del conocimiento de la belleza creada.—Belleza de cualidades sensibles: lo *bonito* y lo *lindo*: acepción propia y usual de estos nombres.—La *fealdad*: determinación de este concepto.—Razones por las que suelen denominarse *feos* algunos objetos y determinados seres.—Carencia ó privación en que consiste la fealdad.—La fealdad en el hombre.—Distinto sentido de las palabras *fealdad* y *belleza* en el lenguaje filosófico y en el vulgar.—La fealdad moral.—Página 31.

LECCION VIII.

Belleza ideal y artística.—Formación del concepto de lo *ideal*.—Lo que se entiende por *idealizar*.—Ventajas de lo *ideal*.—El arte: su definición en Estética: acepción vulgar de la palabra *arte*.—División genérica

de las artes.—Relaciones entre la naturaleza y el arte.—Imitación de la naturaleza que ha de intentar el arte.—Libertad y naturalidad, autonomía y originalidad del artista.—El *estilo* y la *manera* en el arte.—Pág. 35.

LECCION IX.

Sistemas en el arte.—El *idealismo* y el *realismo*: extremos por los que pecan uno y otro.—Exámen de la teoría *realista* ó *naturalista*.—Interpretaciones de la fórmula *el arte por el arte*.—Argumentos de la escuela *realista* sacados del objeto y fin del arte.—Teoría verdadera acerca de este punto.—El *realismo* y el *naturalismo* en lo que tienen de legítimo.—Falsedad de las razones y pretextos del *realismo naturalista*.—Relaciones entre el arte y el fin del hombre.—Educación del artista.—Importancia de la moralidad en el artista.—El *utilitarismo* en el arte.—Pág. 39.

LECCION X.

División y clasificación de las bellas artes.—Caractéres, medios de expresión y poder estético de la *Arquitectura*, de la *Escultura*, de la *Pintura*, de la *Música* y de la *Poesía*.—Límites de las artes.—Otras artes menos propiamente llamadas bellas.—Pretendida sucesión histórico-evolutiva de las artes.—Pág. 44.

LECCION XI.

Belleza del arte literario.—Distinción entre *Literatura* y *Poesía*.—Ventajas que sobre las demás bellas artes asisten al arte literario.—Particular excelencia de la *Poesía*.—Nota especial que determina y califica como *literarias* á las producciones del hombre.—Carácter absoluto de lo bello literario.—Cualidades ó elementos esenciales de belleza en las obras literarias.—Pág. 49.

LECCION XII.

Condiciones accidentales de belleza literaria; su origen.—Belleza conveniente á las imágenes, á los sentimientos y á los movimientos patéticos.—De la forma en el arte literario: su valor relativo.—Refutación de la teoría *realista* en este punto.—De la ficción: su fundamento y valor estético.—Objeto de la ficción y utilidad de su empleo.—Pág. 52.

LECCION XIII.

Belleza literaria en la forma: su fundamento: partes que comprende.—De la claridad de las expresiones en las obras literarias.—El lenguaje figurado: su origen y sus ventajas en el arte.—La novedad y originalidad.—La frase.—El *estilo*: su determinación: su belleza.—El tono.—Belleza del conjunto en las obras literarias.—Pág. 55.

LECCION XIV.

Lo *ridículo* y lo *cómico*.—Fundamento y verdadera naturaleza de lo ridículo: su distinción de lo *feo*: su relación con lo bello y su aplicación al arte.—Carácter de lo *cómico* y su diferencia de lo *ridículo*.—Diferencia entre lo *satírico* y lo *cómico*.—Especialidad de lo *humorístico*.—Pág. 59.

LECCION XV.

Relaciones del hombre con la belleza.—Significación de las expresiones *sentir*, *crear*, *ejecutar* y *juzar* bellezas.—Del gusto: ideología de esta palabra aplicada á la facultad estética.—Caracteres del gusto.—Distinción entre el gusto delicado y el correcto.—Otras acepciones de la palabra *gusto*.—Causas que vician ó corrompen el gusto.—El buen gusto, como autoridad y sus preceptos.—Pág. 62.

LECCION XVI.

Del genio: etimología y valor genérico de esta palabra; su sentido en las ciencias.—Carácter del genio en el arte.—Facultades del hombre que concurren á la creación de bellezas.—Caracteres de la inspiración y el entusiasmo en las funciones del genio.—Manifestaciones del genio.—El *talento* en el arte.—El ingenio.—Necesidad de dirección para el genio.—La Crítica: su necesidad: su magisterio.—Cualidades del crítico.—Pág. 67.

LECCION XVII.

Lo sublime.—Esencia ó naturaleza de lo sublime.—Diferencias que verdaderamente caracterizan á lo sublime, distinguiéndolo de lo bello.—Carácter y valor de la grandeza en la sublimidad.—Condiciones y circunstancias que suelen acompañar á lo sublime y parecen estar en contradicción con la belleza.—Relación en que el hombre se halla con respecto á lo sublime.—Efectos de lo sublime y explicación de estos efectos.—Pág. 72.

LECCION XVIII.

Errores acerca de lo sublime.—Kant.—El racionalismo panteísta.—Leveque.—Verdadera naturaleza de lo sublime.—Elementos integrantes de la objetividad sublime.—Operación de la fantasía en este fenómeno estético.—Verdadero concepto de la sublimidad: su definición.—Sublimidad absoluta y relativa.—Pág. 76.

LECCION XIX.

División del sublime en *matemático* y *dinámico*: explicación y determinación de estos dos conceptos.—Sublime *físico*, *intelectual* y *moral*.—Fuentes del sublime físico.—Superioridad del sublime moral: sus fuentes.—Carácter que han de tener las acciones humanas para ser sublimes.—Sublimidad aparente en lo que se ha llamado *sublime de mala voluntad*.—Refutación del error contenido en esta doctrina.—Pág. 80.

LECCION XX.

Lo sublime en el arte literario: su distinción del sublime intelectual.—Especiales ventajas del sublime literario.—Partes que abraza este género de sublimidad: su extensión: ejemplos.—Condiciones del sublime literario: sus cualidades de expresión.—Sublime de las pasiones.—La rima en la expresión de lo sublime en poesía.—Fuentes del sublime literario.—Defectos que se oponen á la expresión del sublime.—Página 84.

LECCION XXI.

Parte preceptiva ó Teoría literaria: su objeto.—La palabra.—El lenguaje.—Origen del lenguaje: significado de la cuestión encerrada bajo estas palabras.—Escuelas que han terciado en este importante debate.—Escuela materialista: opiniones que ha adoptado: impugnación de sus hipótesis.—Escuela racionalista: refutación de algunas teorías de esta escuela.—Los darwinistas y su sistema aplicado al mismo problema.—Doctrina católica acerca del origen del lenguaje.—Escuela tradicionalista.—Pág. 87.

LECCION XXII.

La palabra: su valor como instrumento artístico.—Elementos musicales de la voz humana.—Las letras.—Raíz y radical.—La Gramática.—Estabilidad y mutabilidad de las lenguas.—Primeras cualidades que hubo de revestir el lenguaje.—Condiciones singularmente musicales de las lenguas antiguas.—Diversos caracteres que separan á las lenguas.—Vicisitudes del lenguaje con relación á la cultura.—Lenguas literarias: dialectos: causas generadoras, oficio é influjo de estos.—Pág. 92.

LECCION XXIII.

La ciencia del lenguaje: su relación con otras: su valor como ciencia.—Lo que fué en la antigüedad: sus primeros pasos en los tiempos modernos.—Influjo del descubrimiento del sanscrito.—Lingüística general y comparada.—La Etimología y la Fonética.—Posibilidad de la

unidad primitiva del lenguaje.—Resultado del estudio comparativo de las lenguas aryas.—División *genealógica* de las lenguas.—Clasificación *morfológica*.—Caracteres de las lenguas monosilábicas, aglutinantes y flexivas: razas y pueblos que respectivamente las hablan.—Lenguas analíticas y sintéticas.—Clasificación *psicológica*.—Pág. 97.

LECCION XXIV.

La palabra como sonido.—Belleza musical de la palabra.—El ritmo.—El metro.—La rima: su origen: sus especies.—Uso del consonante y del asonante en castellano.—Versificación de la poesía clásica, ó de griegos y romanos.—Estilo primitivo.—Lenguaje figurado.—Estilo poético: sus elementos y caracteres, y su anterioridad al de la prosa.—Pág. 102.

LECCION XXV.

La escritura: su importancia.—Sistemas y procedimientos diferentes en el desarrollo progresivo de la escritura desde los tiempos más remotos y en diversos pueblos.—Escritura *ideográfica*, *simbólico-geroglífica* y *fonética*.—Escritura de los egipcios y sus distintas especies.—Signos arbitrarios.—Escritura china.—El fonetismo: alfabeto silábico y literal.—Escritura *cuneiforme*.—Formas y materias que se han empleado en la escritura.—Pág. 106.

LECCION XXVI.

Géneros literarios: su división.—La poesía: su esencia y su verdadero concepto: su definición: cuestión sobre su dependencia ó independencia del verso.—Forma pictórica de la poesía, ó relación de la poesía con la pintura.—Antigüedad de la poesía y su enlace con la música en la infancia de los pueblos.—Divisiones de la poesía.—Géneros poéticos y orden que suele establecerse entre ellos.—Pág. 110.

LECCION XXVII.

La poesía lírica: su antigüedad y origen: su naturaleza: su carácter subjetivo; fundamento del interés que causa.—La oda primitiva y sublime; el bello desorden.—Clases ó tipos principales de odas.—Calidades convenientes á las sagradas: ejemplos en la poesía hebrea.—La oda pindárica: Píndaro.—La filosófico-moral: Horacio.—La anacreónica.—Cultivo artístico de la poesía lírica.—Pág. 114.

LECCION XXVIII.

Desarrollo histórico de la poesía lírica.—El *pean*.—El *epinicio*.—El *epitalmio*.—El *ditrambo*.—La elegía: su origen y carácter primitivo: cualidades que la pertenecen: clases de elegía.—La elegía en la literatura

hebraica.—Aplicaciones que se dieron á esta poesía en Grecia.—Elegiacos griegos y romanos.—Metros que en esta composición se han empleado.—La elegía en el arte cristiano.—Pág. 117.

LECCION XXIX.

Preceptiva de la oda: plan, unidad y demás condiciones de la poesía lírica: sus estrofas y versificación.—Desarrollo del género lírico en Grecia y en Roma.—La lírica en la Iglesia.—Cultivo de esta poesía en las naciones modernas.—La *canzone* y el *soneto* en Italia.—Poetas líricos italianos.—Noticia de los más celebrados líricos que han producido las literaturas francesa, inglesa y alemana.—Pág. 120.

LECCION XXX.

Género épico: su carácter y naturaleza: notas esenciales que han de reunir todas las epopeyas y poemas épicos.—El interés propio del poema épico.—Superior importancia de esta obra.—Poemas primitivos y poemas artísticos.—La canción narrativa popular: su imitación por los poetas artísticos.—Condiciones sociales y de civilización que fueron en la antigüedad adecuadas para el cultivo de la epopeya y que faltan en la edad presente.—Pág. 124.

LECCION XXXI.

Acción épica.—Comparación del poema con la historia y el drama.—Cualidades de la acción épica.—Explicación de lo que se entiende por unidad, grandeza é interés en la acción del poema.—Modo de conducir el asunto.—Desenlace del poema.—Duración de la acción épica.—Pág. 127.

LECCION XXXII.

De los caracteres en el poema épico; cualidades que les convienen.—De la *máquina ó maravilloso*; razón y origen de su empleo: sus especies.—Partes que se distinguen en la estructura del poema.—La narración y la descripción.—El estilo y la versificación en el poema.—Pág. 130.

LECCION XXXIII.

Obras más eminentes del género épico en la literatura general.—Principales epopeyas de las literaturas antiguas.—El *Ramayana* y el *Mahabarata* de la India.—Noticia de otras literaturas orientales relativamente á este punto.—Literatura griega.—La *Iliada* y la *Odisea*.—Dotes características de Homero.—Literatura latina.—Virgilio.—La *Eneida*.—Lucano.—La *Farsalia*.—La poesía épico-caballeresca en la Edad Media.—Pág. 133.

LECCION XXXIV.

La poesía épica en la literatura italiana.—La *Divina comedia*, de Dante.—El *Orlando furioso*, de Ariosto.—La *Jerusalén libertada*, de Tasso.—Literatura inglesa.—El *Paraíso perdido*, de Milton.—Cantos de Ossian.—Literatura alemana.—La *Mesiada*, de Klopstock.—Literatura portuguesa.—Camoens.—*Os Lusíadas*.—Otras especies de poemas.—El moderno filosófico-social.—Poema heroico-cómico ó burlesco: sus ejemplos en diferentes literaturas.—*Pág.* 138.

LECCION XXXV.

Poesía didáctica: aparente contradicción entre estas palabras: fundamento de este género: su antigüedad.—Objeto y utilidad de la poesía didáctica.—Poemas didácticos: su preceptiva.—Epístolas: sus cualidades.—Sátira: su origen: sus asuntos y condiciones.—Epigramas y letrillas.—Fábulas, apólogos y parábolas.—*Pág.* 142.

LECCION XXXVI.

Desarrollo de la poesía didáctica en la literatura general: sus tres períodos.—Ejemplos de esta clase de poesía en la literatura hebrea.—Literatura india y persa.—Literatura griega.—Literatura latina.—Virgilio con las *Geórgicas*.—Literatura inglesa.—Epístolas.—Horacio.—Sátira, y mención de algunos escritores modernos que la han cultivado.—La parodia: su origen.—La parodia dramática.—Cultivo de la fábula.—Fabulistas antiguos y modernos.—Poesía descriptiva.—Noticias de algunos poemas descriptivos.—*Pág.* 145.

LECCION XXXVII.

Poesía dramática: su naturaleza propia.—Diferencias que separan al drama de la epopeya.—Origen filosófico y carácter popular de este género de poesía.—El teatro y la dramática en China.—Literatura dramática de chinos y de indios.—El teatro en Grecia: sus principios.—Caracteres que distinguen al teatro griego.—El *fatalismo* y la *máquina*.—El coro y sus oficios.—*Pág.* 150.

LECCION XXXVIII.

Moralidad y enseñanza del arte dramático.—Opiniones acerca de la moralidad del teatro: juicio que formamos sobre este punto.—Error y daño de la escuela *realista* en relación con la moralidad de la representación dramática.—Importancia de la poesía dramática; motivos en que se funda.—Belleza del diálogo.—El monólogo.—*Pág.* 153.

LECCION XXXIX.

De la verdad en el poema dramático por la pintura del hombre y de los individuos.—Verosimilitud dramática.—Alianza de lo bello con lo verdadero.—Unidades.—Teoría de los antiguos preceptistas clásicos.—La acción: diferencia entre la acción dramática y la épica.—Unidad de acción.—Unidad de lugar y de tiempo.—Circunstancias en que con respecto á ellas se encontraba el drama antiguo.—Cambio efectuado en la disposición del drama.—Modo racional de entender las unidades de lugar y tiempo en relacion con la verosimilitud dramática.—*Pág. 157.*

LECCION XL.

Elementos fundamentales cuyo predominio caracteriza los principales géneros dramáticos.—División de las composiciones pertenecientes al arte dramático.—Tragedia, comedia y drama.—La tragedia: su índole y objeto; su carácter moral.—Fuentes de lo trágico en el teatro antiguo y en la sociedad cristiana.—Desenlace de la tragedia.—Cualidades correspondientes al héroe.—Estilo, lenguaje y versificación de la tragedia. *Pág. 160.*

LECCION XLI.

Desarrollo histórico de la tragedia.—Su origen y primeros cultivadores en Grecia.—Esquilo, Sófocles y Eurípides: dotes que distinguen á estos trágicos y obras principales que compusieron.—La tragedia en Roma.—Séneca.—Drama de Hrosvitha en el siglo X.—La tragedia moderna.—Trágicos franceses.—Corneille y Racine.—Teatro inglés.—Shakespeare.—Literatura italiana; sus autores trágicos.—Literatura alemana: Goethe y Schiller.—*Pág. 163.*

LECCION XLII.

De la comedia: su naturaleza propia y su objeto.—La sátira cómica.—Preceptiva de la comedia.—Comedias de carácter y de enredo.—La *vis cómica*.—Estilo, lenguaje y versificación de esta obra dramática.—El diálogo en la comedia.—*Pág. 167.*

LECCION XLIII.

La comedia en Grecia: su origen: su objeto: sus asuntos.—Primeras formas y fases sucesivas de la comedia griega.—Aristófanes: sus cualidades características y sus comedias.—Otros autores del primer periodo.—Comedia *media*: sus caracteres.—Comedia nueva: poetas que la cultivaron.—El coro en la comedia griega.—El *drama satirico*.—La *hilarodia*.—*Pág. 170.*

LECCION XLIV.

El teatro y el arte cómico en Roma.—Las poesías *fesceninas*.—Las farsas *atelanas*.—Nevio.—Plauto.—Terencio.—Degeneración del arte.—*Mimos* y *phantomimas*.—Interrupción de la poesía dramática y su prosecución con carácter religioso en la Edad Media.—Literatura moderna.—Teatro cómico francés.—Molière.—Autores cómicos de las literaturas italiana, inglesa y alemana.—Aptitud superior de los españoles en este género de poesía.—Pág. 173.

LECCION XLV.

Preceptiva general de las obras dramáticas.—*Actos* y *escenas*.—*Diálogo*, *monólogo* y *aparte*.—El elemento lírico en el teatro antiguo.—Formas líricas en el drama moderno.—Entremés ó sainete.—Bailes y moji-gangas.—La loa.—Combinación de la poesía con la música.—*La ópera*.—*La zarzuela*.—Divisiones y subdivisiones del drama.—El drama histórico de ingleses y españoles.—El realismo en el drama contemporáneo.—Pág. 176.

LECCION XLVI.

Poesía bucólica: carácter de esta poesía: su origen y fundamento.—Particularidades que ofrece la práctica de este género poético: sus dificultades y sus bellezas.—Pintura de caracteres en la poesía pastoril.—Eglogas é idilios: diferencias que el uso y los autores han establecido entre estas dos composiciones.—Alguna muestra de esta clase de poesía en la literatura oriental.—Modelos del género en Grecia y en Roma.—Autores que han cultivado esta poesía en las literaturas modernas.—Pág. 180.

LECCION XLVII.

Géneros en prosa.—Naturaleza y origen de la forma literaria llamada *prosa*.—*La novela*: calificación y lugar que corresponde á esta obra.—Carácter complejo de la novela.—Importancia de la novela.—Parte y proporciones que en ella tiene el arte.—Idealización perteneciente á la novela.—Sujeción de lo ideal á lo real y pintura de la realidad en su composición.—Amplitud y flexibilidad de la novela.—Pág. 184.

LECCION XLVIII.

Origen y desarrollo histórico de la novela.—Antigüedad de la narración ficticia.—Pueblos orientales: sus colecciones de apólogos.—Novelas de los chinos.—Cuentos de los árabes y de los persas.—Historia de esta composición literaria en Grecia.—Luciano: sus obras novelescas.—Historias de amor compuestas por varios autores.—Pobreza de esta clase de producciones en la literatura latina.—Apuleyo.—Pág. 187.

LECCION XLIX.

Aplicación de las lenguas vulgares al género novelesco.—Circunstancias que dieron vida á la novela caballescá.—Sistema mitológico de los libros de caballería.—Las *fablas*.—Boccaccio y su *Decameron*.—La novela *heróica*.—La *pastoril*.—La novela *picaresca*.—Desarrollo histórico de la novela moderna.—Literatura francesa; autores más nombrados en este género.—Novelistas ingleses.—La novela en Alemania.—Novelistas italianos y portugueses.—*Pág. 189.*

LECCION L.

División de la novela con reducción á sus principales categorías.—Dotes del novelista y circunstancias que le favorecen.—Preceptiva de la novela.—Límites del elemento ficticio.—Reglas concernientes á los personajes, enredo, desenlace y acción de la novela.—El estilo, lenguaje y diálogo en la novela.—Moralidad de la novela.—El llamado *realismo* en la obra novelesca.—*Pág. 193.*

LECCION LI.

La elocuencia: significación de esta palabra en sus varias acepciones: su sentido más estricto.—El agrado propio de la belleza en la elocuencia.—Objeto de la elocuencia; su extravío y abuso de su poder.—La naturaleza y el arte en la elocuencia.—La oratoria: sus grados.—Cualidades del orador.—Influjo del público en la oratoria.—La improvisación y sus ventajas.—*Pág. 196.*

LECCION LII.

Consideraciones generales acerca del desarrollo de la elocuencia como arte.—Causas de no existir en los pueblos orientales.—Su nacimiento en Grecia y sus vicisitudes.—La oratoria entre los romanos.—División de los géneros oratorios en la literatura antigua: división moderna.—Oratoria política: su preceptiva en lo relativo al fondo y composición, como en lo concerniente á la forma.—Subdivisión de la oratoria política.—Historia de la oratoria política en Grecia y en Roma.—Principales oradores políticos en Inglaterra, en Francia y en España.—*Página 200.*

LECCION LIII.

Oratoria forense: su carácter peculiar.—Especiales condiciones de la oratoria del foro en Grecia y en Roma.—Oradores griegos y romanos en el género judicial.—Oradores forenses modernos.—Cualidades que hoy se exigen al orador forense.—División de las cuestiones del orden judicial.—Distintos cargos del orador en este género.—Preceptiva de

las principales partes del discurso forense.—Refutación de pruebas.—Estilo y tóno de la oratoria forense.—Cualidades morales del abogado.—*Pág. 205.*

LECCION LIV.

Oratoria sagrada: su objeto.—Causas de no aparecer en las falsas religiones del mundo antiguo.—Obstáculo radical que á esta oratoria opone el principio protestante.—División de los discursos sagrados.—Ventajas é inconvenientes del orador sagrado.—Preceptiva correspondiente á la oratoria del púlpito.—Carácter de lo que se llama *unción*.—Estilo, adornos, formas de elocución y acción en la oratoria sagrada.—Breve noticia de los grandes modelos en esta especie de discursos.—*Pág. 209.*

LECCION LV.

La llamada oratoria *académica*.—Concepto de esta clase de discursos y sus condiciones.—Estructura del discurso en general.—Partes del discurso.—Del exordio: sus fines: sus distintas clases.—Reglas del exordio.—Proposición y división: sus cualidades.—De la narración en los discursos en que entra.—*Pág. 213.*

LECCION LVI.

La confirmación en los discursos oratorios.—Las pruebas.—Teoría de los antiguos retóricos en punto á la invención de los argumentos.—Elección de las pruebas.—Refutación de las pruebas del contrario.—Disposición de las pruebas.—La peroración y lo patético.—El epílogo.—La pronunciación y la recitación en la oratoria.—Gradación y modulación de la voz.—El énfasis, las pausas y los tonos.—De la acción y medios para perfeccionarla.—*Pág. 216.*

LECCION LVII.

Género histórico: sus caracteres propios y distintivos: su valor artístico y lugar que ocupa en la escala de los géneros literarios.—Fuentes históricas.—Cualidades del historiador.—Explicación de las morales y de las intelectuales.—La *unidad* en la ejecución de la obra histórica: *unidad extrínseca é intrínseca*.—Diversos métodos empleados en la composición de la historia.—*Pág. 220.*

LECCION LVIII.

Cualidades de la narración histórica.—Estilo y lenguaje convenientes á la historia.—Arengas.—Retratos.—Reflexiones y sentencias.—Orígenes y primeras manifestaciones de la composición histórica.—Sus

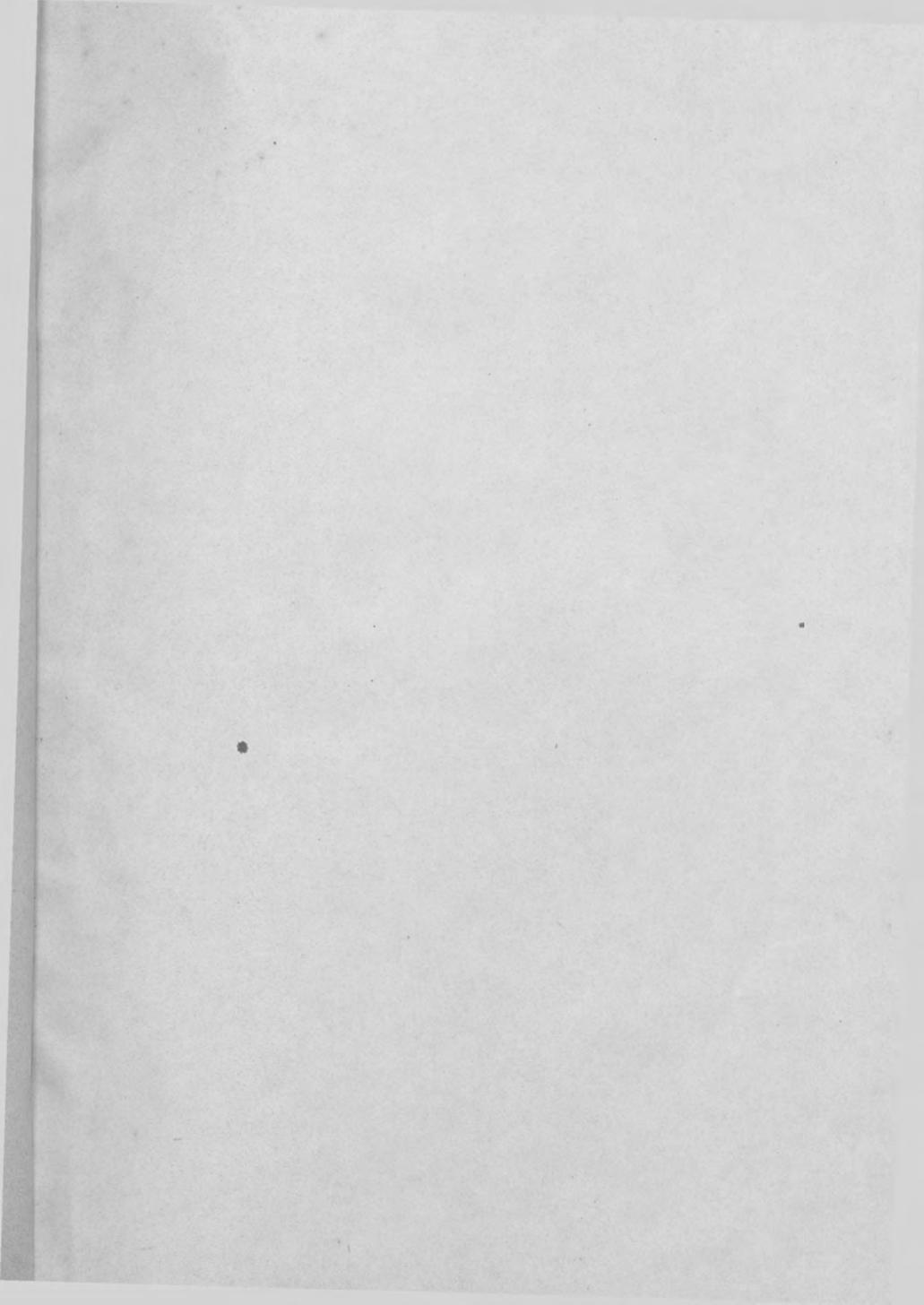
caracteres generales en la antigüedad clásica.—Historiadores griegos.—Autores que en Roma sobresalieron escribiendo la historia.—La composición histórica en los siglos medios y en la edad moderna.—Autores más conocidos en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania y Portugal.—*Pág.* 223.

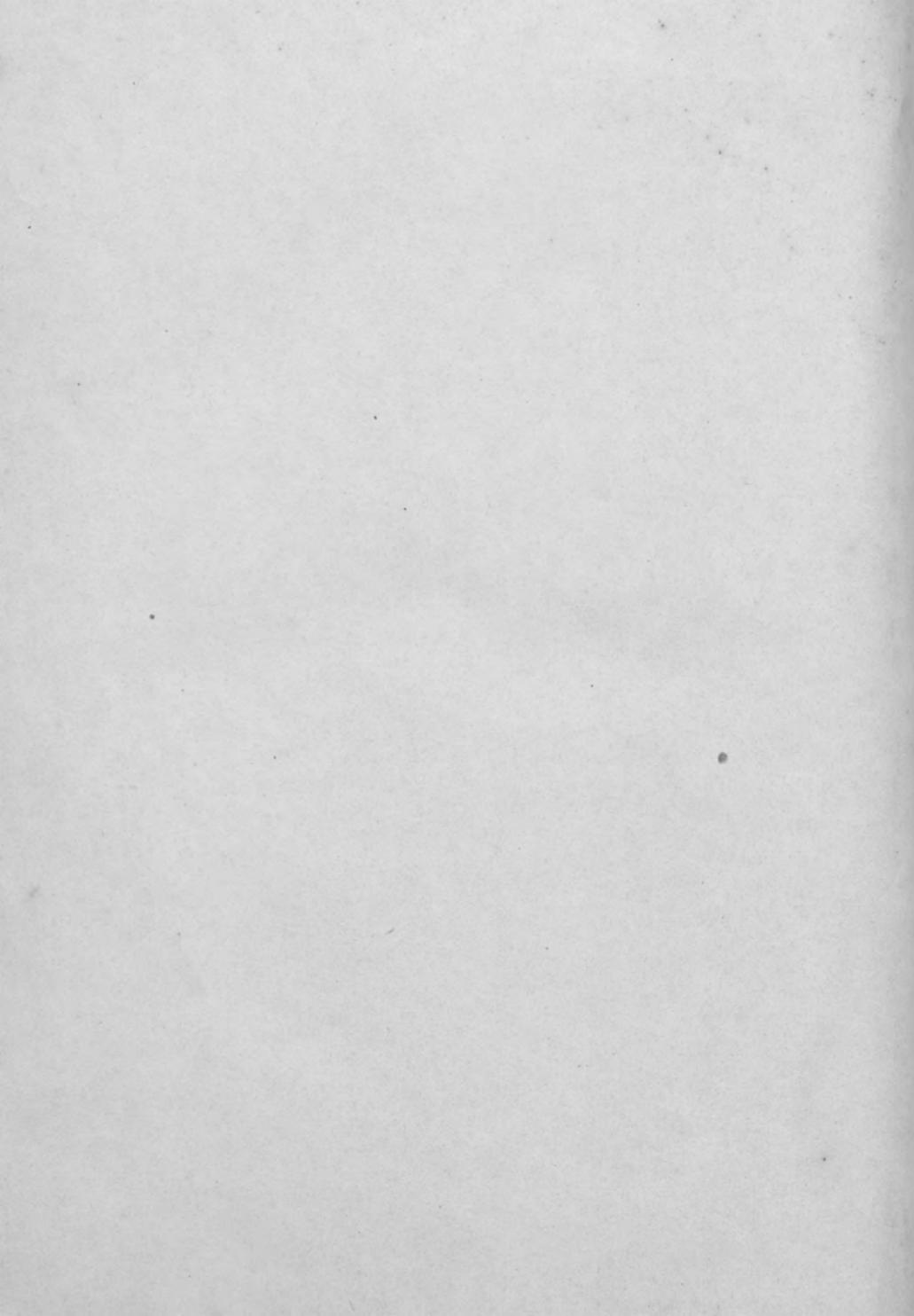
LECCIÓN LIX.

Género didáctico: su objeto: sus condiciones de literario. - Distinción entre las obras puramente científicas y las didáctico-literarias propiamente dichas. —Especies que se contienen dentro de este género.—Preceptiva común á todas las obras didácticas y particular de las distintas especies.—Obras didácticas sobre asuntos filosóficos, morales y políticos.—El diálogo en la didáctica: sus ventajas y sus dificultades.—Autores modelos en la composición de diálogos didácticos.—*Pág.* 227.

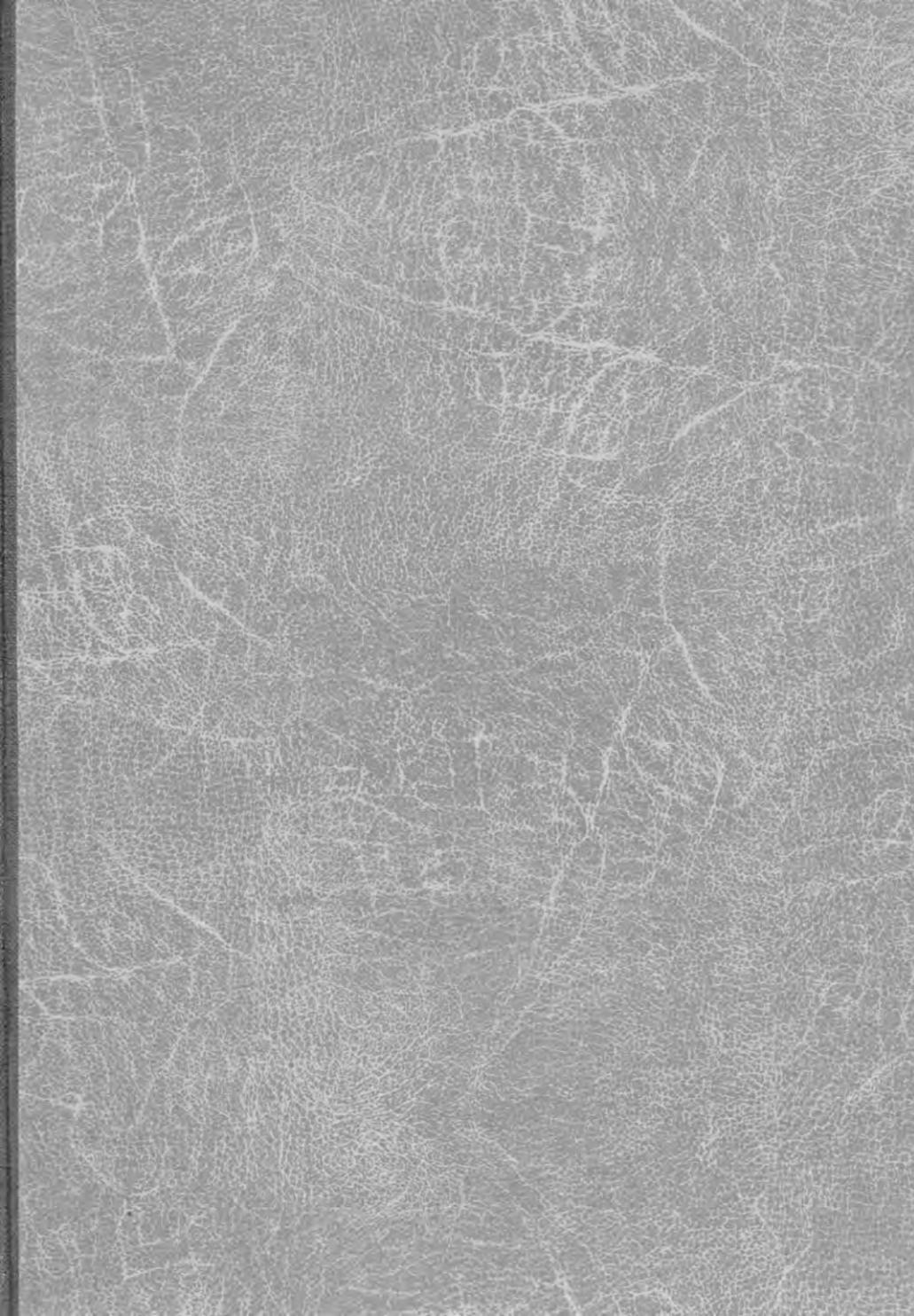
LECCION LX.

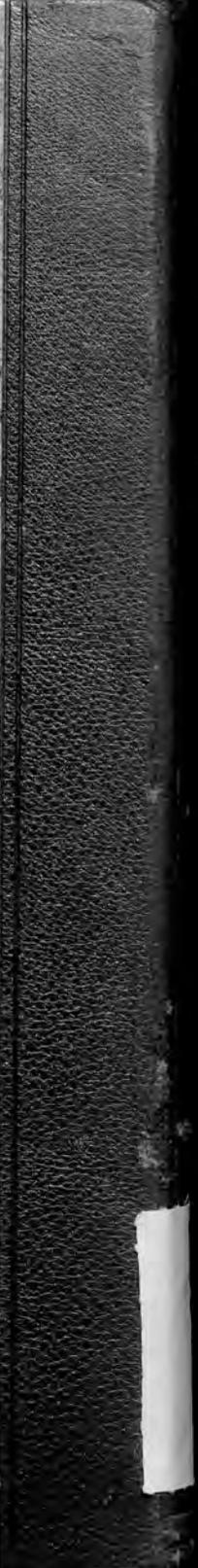
Género epistolar: su naturaleza propia y su valor literario.—Preceptiva de las epístolas.—Cartas confidenciales y eruditas.—La epístola entre los romanos.—Mérito de las de Cicerón.—Cualidades que presentan las de Plinio.—Escritores de epístolas en las literaturas inglesa y francesa.—Literatura periodística: sus especiales condiciones.—*Página* 230.











GANNO
—
LITERATUR
GENERAL
Y
ESPANOLA

I



G 43473