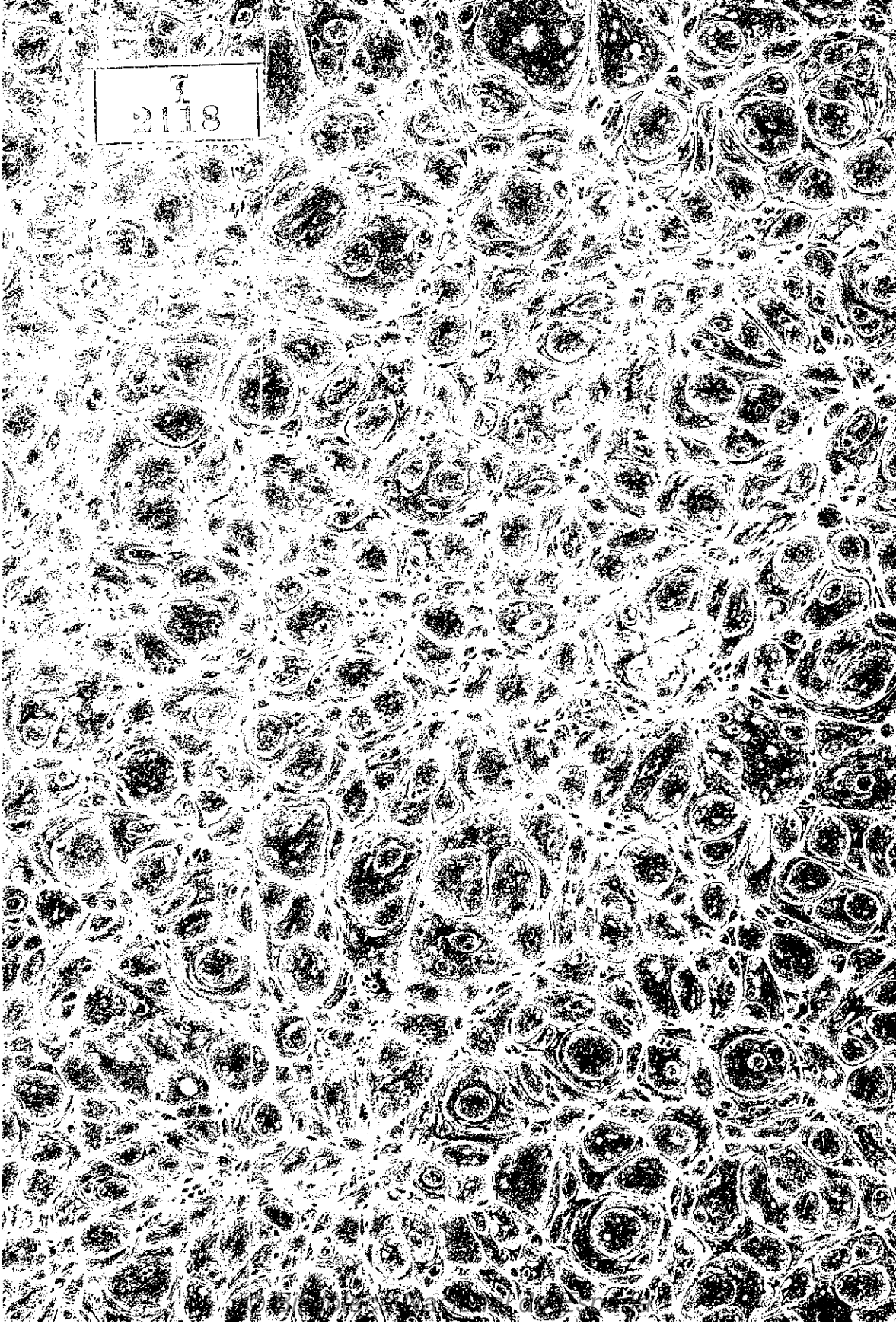


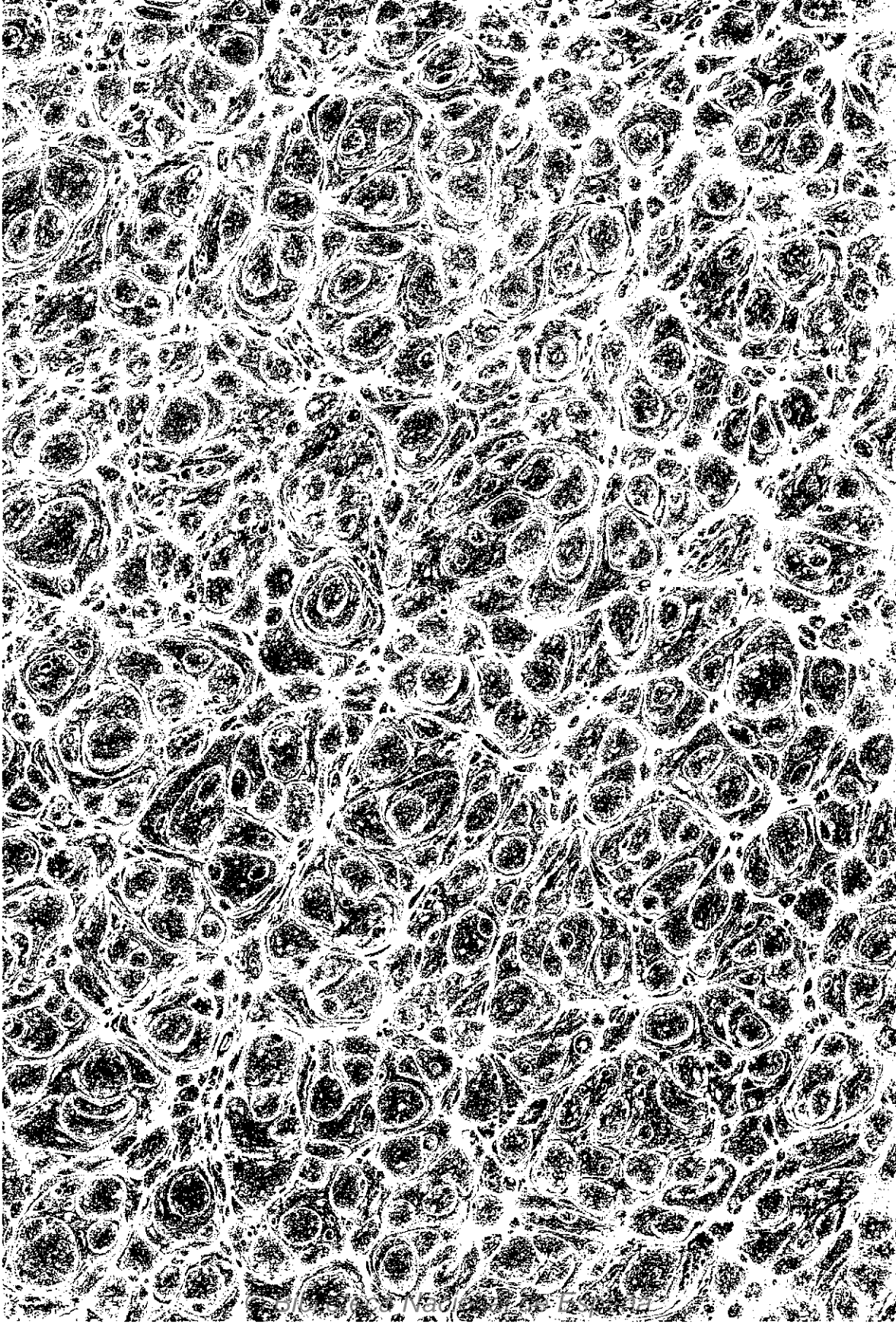
LIBRO
ELEMENTOS
ARITMETICA
TEORIA
GERAL

119

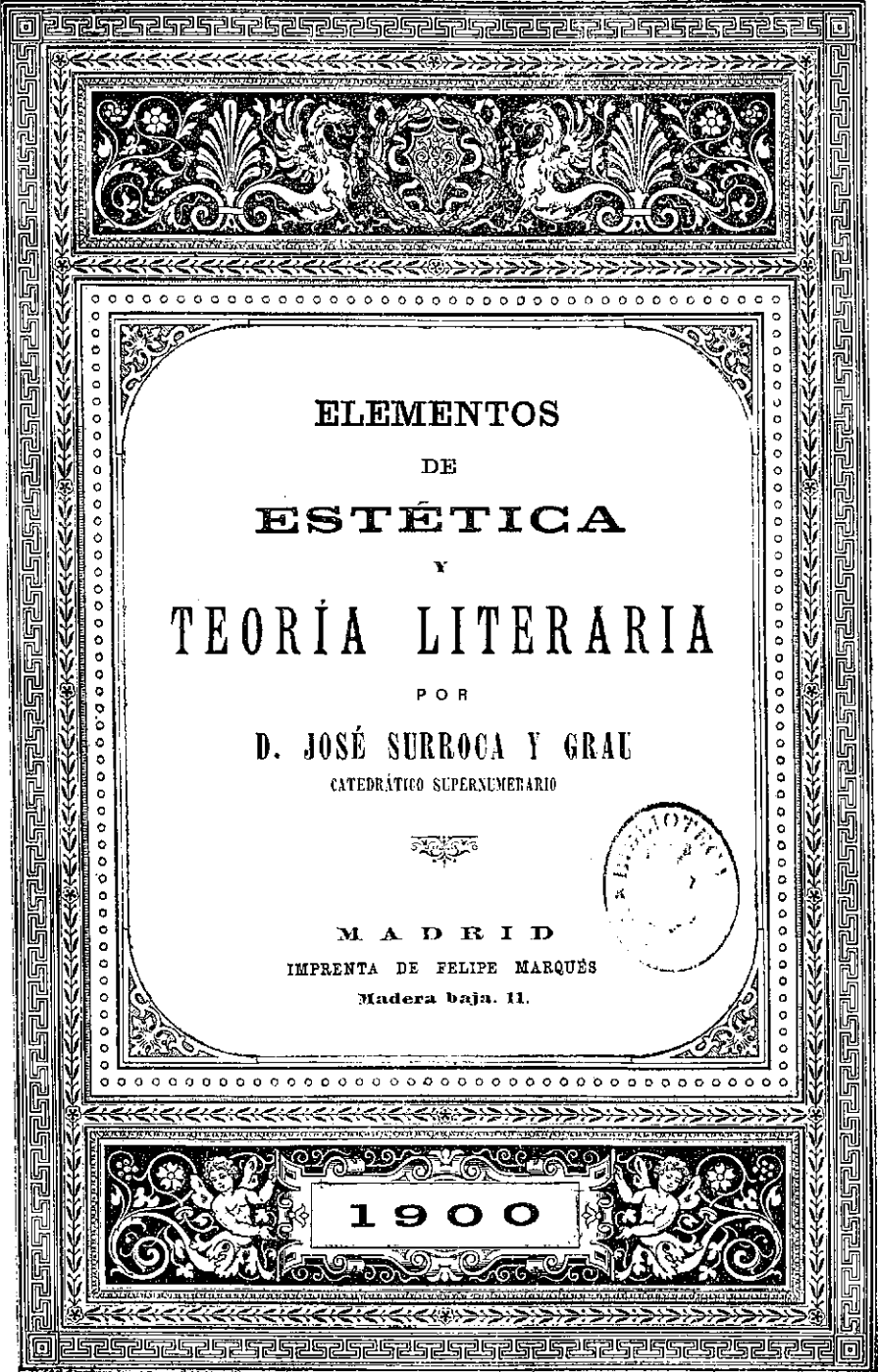
Biblioteca Nacional

1
2118





41



ELEMENTOS
DE
ESTÉTICA
Y
TEORÍA LITERARIA

POR
D. JOSÉ SURROCA Y GRAU
CATEDRÁTICO SUPERNUMERARIO

M A D R I D
IMPRENTA DE FELIPE MARQUÉS
Madera baja. 11.



1900

ES PROPIEDAD

A sus inolvidables maestros los Excmos. Se-
ñores D. JOSÉ COLL Y VEHI, D. JACINTO DIAZ,
D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS y D. MARIANO
VISCASILLAS.

Testimonio de gratitud y admiración.

EL AUTOR

P. R Ó L O G O

Confieso ingenuamente que hasta ahora, ni nadie solicitó mi opinión respecto á sus trabajos científicos ó literarios, ni jamás osé juzgar públicamente obra alguna; aquéllo sin duda, á causa de mi insuficiencia, reconocida por todos los que me conocen, y ésto porque entiendo que es asunto, por su transcendencia de sobra delicado, para quien como yo, tal vez pueda ser juzgado por mis trabajos, si alguna vez alcanzaran tal honor, pero jamás puedo juzgar los de los demás, por falta de conocimientos para ello.

Por si alguno pues, de los lectores de la obra, á que sirve de prólogo estas líneas, fijara su vista en ellas y tomara por osadía, el que una firma tan ignorada como la mía, en el mundo de las letras, pretendiera apadrinar la tan conocida como respetable del autor de esta obra, voy antes de decir mi opinión sobre la importancia científica y didáctica de ella, á consignar dos palabras en justificación de mi conducta.

Cuando comencé mis estudios universitarios, cuando empecé á realizar la ilusión que siempre tuve, por el estudio del Derecho, encontré en mi camino al Sr. Surroca, que á la sazón explicaba la Literatura General y Española en el Preparatorio de Derecho de la Universidad Central. Él fué el primero que me animó en los desfallecimientos que produce siempre el comienzo de una carrera, sembrado de dificultades, que se aumentan con las zozobras que produce el desconocimiento de lo porvenir; él, quien dirigió mi inteligencia al conocimiento de la verdad y quien despertó en mí dormidas aficiones; él, en fin, quien me hizo hermanar los estudios jurídicos y los literarios, llegando un día, gracias á sus constantes consejos y enseñanzas, á alcanzar el grado de Doctor en ambas Facultades. Hé aquí pues, el lazo que me une con el Sr. Surroca y la deuda de gratitud que tengo pendiente con él; y hoy que acude á mí, en demanda de unas frases que sirvan de introducción á su obra, pretendiendo con su natural modestia recibir con ello un honor, cuando lo que hace es otorgarme la honra, de unir mi nombre ignorado al suyo esclarecido, es cuando por primera vez doy al público mi juicio sobre un libro, porque dicho lo que antecede, nadie tomará por osadía mi trabajo, que si nada puede decir en pró del Sr. Surroca, por ser

mío, me proporciona el inexplicable placer de satisfacer sus deseos y me presenta, en defensa de las censuras que pudiera merecer, la satisfacción de alegar, que pago en parte con él, una deuda de gratitud.

Estética y Teoría Literaria es el título del libro, que hoy dá al público el ilustrado Catedrático de la Central, Sr. Surroca, persiguiendo principalmente el fin de satisfacer las necesidades de los estudios literarios, á los alumnos del Preparatorio de Derecho. Y á fe que si esta fué la aspiración de su mente, la logra en absoluto con la obra que hoy publica, pues reúne las condiciones que todo libro de texto debe tener, esto es, buenas doctrinas, claridad y concisión. Y que cumplidamente llenan su fin los trabajos del Sr. Surroca, nada há de extrañar, si se tiene en cuenta, los elementos que entraron en la formación de su *Estética y Teoría Literaria*.

En primer lugar, no es una obra nueva la que hoy dá á luz el respetable Catedrático de la Universidad Central; no es producto de una inteligencia poco avezada á los estudios literarios, ni de una persona extraña ó poco práctica en la enseñanza, sino que es fruto de una vida dedicada á los trabajos de esta índole, expresión de la experiencia que dan veintisiete años de enseñanza universitaria, y recopilación de ideas propias y extrañas, esparci-

das en obras anteriormente publicadas, que merecieron todas el aplauso del público, y algunas la aprobación del Consejo de Instrucción pública. Con tan buenos materiales, y ordenados científicamente por persona tan experta como el Sr. Surroca, no puede menos de resultar un trabajo acabado y digno de quien pone su firma bajo él.

Pero, es más: la modestia del autor, que jamás le consintió, sino en muy raros casos, lanzar ideas propias, hijas de su experiencia y cultura, y el sagrado respeto y constante admiración que rindiera á los que en su día fueron sus maestros, proclamando y enalteciendo sus doctrinas, dan un nuevo timbre de mérito al libro de que hablo, pues consecuente con su conducta de siempre, transcribe en él y rinde culto á las respetadas y conocidas teorías literarias de sus maestros, los Excelentísimos Sres. D. José Coll y Vehi, D. Manuel Milá y Fontanals, D. Jacinto Díaz y D. Mariano Viscasillas, gloria en un día del Claustro universitario de Barcelona, y hoy autores leídos y estudiados en España toda, que ha sabido reconocer la transcendencia y valor científicos, de los trabajos de tan esclarecidos escritores.

De la importancia que entraña la publicación de la obra *Estética y Teoría Literaria*, sobre todo por lo que respecta á la enseñanza, no necesito ha-

cer grandes argumentos, máxime, si los que llegaran á manejar esta obra, por necesidad, fueran tan apasionados como el que subscribe estas líneas, á los libros de textos. Y adviértase que esa creencia firme, respecto á su utilidad, es hija de la experiencia; pues tal como está organizada nuestra enseñanza, es tan corta la duración del curso, y tan vastas y complicadas las materias que en cada uno hay que estudiar, que casi sólo puede obtenerse de cada asignatura, sus principios fundamentales, y algo así como un índice de materias, que en su día servirá de base para ulteriores desarrollos; y sólo pueden lograrse aquellos conocimientos, con metódicas y bien pensadas obras de texto.

Este es, pues, uno de los principales fines, quizá el principal, que persigue el Sr. Surroca al publicar el presente libro; pero no por eso deja abandonado el que todo autor debe de procurar alcanzar, al publicar una obra, que es el que sirva su lectura de base de instrucción, no á una clase determinada, sino á todas aquellas, que por necesidad ó gusto, emprendieran el estudio de la ciencia de que se ocupa; pues en la obra que encabeza estas líneas, está la doctrina tan concisamente expuesta, que fácilmente se la asimila al hombre desconocedor de los estudios literarios, que sólo aspira á poseer sus rudimentos; pero es tal y tanta la buena

doctrina que atesora, que abre ancho campo al hombre de ciencia que aspira á penetrar hasta sus más recónditos parajes.

Y basta ya; para lo que es bueno en sí, son suficientes los conceptos escritos, si es que no son excesivos y pueden llegar, por lo torpemente expuestos, á obscurecer los méritos de la obra.

Ignoro si el que leyere este prólogo, llegará á ser indulgente con su autor, en gracia á los motivos que le impulsaron á escribirlo; dudo que el Sr. Surroca acepte lo que tiene de justa alabanza para su Libro; pero cumplo con un deber sagrado consiguiendo al concluir, que ya que no pueda dar con aquel mayor timbre de fama al trabajo *Estética y Teoría literaria*, que el muy alto que le da la firma del Sr. Surroca, habrá rendido un tributo de admiración al amigo de hoy y maestro de siempre.

Federico Lianzón.

ÍNDICE

	<u>PÁGINAS</u>
Dedicatoria	
Prólogo	
Preliminares	1
Estética	26
Estética objetiva real	35
Órdenes de la belleza natural	40
Grados de belleza	49
Lo sublime	58
Lo ridículo y lo cómico	65
Estética subjetiva	73
Del artista	80
Estética objetiva artística	84
Asuntos del arte	99
La crítica artística	116
Teoría literaria	123
Origen del lenguaje	130
Clasificación de las lenguas	135
De la escritura	141
El fondo y la forma	151
De las composiciones poéticas	157
Géneros poéticos	170
La Poesía lírica	178
Poesía épica	195
Poesía épico-heróica	199

PÁGINAS

Poesía épico-religiosa	207
Poesía épico-didáctica	215
Poesía épico-descriptiva	221
Poesía épico-filosófico-social	224
Poesía épico-burlesca ó herói-cómica	227
Poemas menores	232
Argumentos	237
Poesía dramática	261
Teatro griego	274
Teatro romano	276
Teatro moderno	279
Tragedia	280
Comedia	287
Drama	296
Poesía bucólica	303
La Sátira	306
La Novela	311
Composiciones prosáicas	315
Oratoria política, sagrada y forense	321
Didáctica	329
Composiciones complejas	335
Ilustraciones	337



ESTÉTICA Y TEORÍA LITERARIA.



PRELIMINARES

I

Comprende la palabra *Literatura*, el concepto del conjunto de medios y formas de manifestación creados por el hombre, y de los cuales se sirve para realizar de una manera perceptible la belleza que ha concebido; cuyos medios y formas, creados con espontaneidad, sólo han alcanzado su grandeza y perfección al través de los siglos, mediante el atento estudio de los variados y múltiples recursos contenidos en el *Arte*, y que sirven para que, dominados por el artista, pueda expresar de modo sensible la nueva concepción de la belleza, que se haya inculcado bajo su frente.

La *Literatura*, por su fondo, es el estado de creencias y de sentimientos en que se encuentra el hombre, ó se ha encontrado la especie humana, y por esto, es el reflejo de una civilización, la expresión espiritual de un pueblo, la cifra y el compendio de la que representa su historia.

Por su forma, es la expresión de ese estado espiritual por medios sensibles, valiéndose para ello de las facultades, propiedades y aptitudes del hombre.

La palabra *Literatura* tiene varias acepciones. Etimológicamente, significa *lo concerniente á letras*, derivándose del vocablo latino *littera* (letra), ó mejor, de *litterae litterarum* (carta misiva). La Literatura (en la acepción que nosotros debemos dar á esta palabra) no abarca cuanto indica su etimología *littera*, es decir, todas las obras escritas ó que puedan escribirse; sino que se ciñe á aquéllas que, teniendo por medio el lenguaje oral, ofrecen como carácter esencial ó accidental la belleza. De aquí el nombre de *bellas letras* ó *bella literatura* que algunos han adoptado, como limitación del sentido más general, por el cual no sólo se dice *Literatura poética* ó *histórica*, sino también *Literatura médica* ó *matemática*.

Para que las producciones del hombre merezcan el nombre de literarias, es menester que pertenezcan al dominio del arte.

Los dos sentidos que verdaderamente abraza 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 serie de dichas producciones ya formadas y correspondientes á determinados pueblos y lenguas. En la primera de estas acepciones, la Literatura sirve para producir ó ejecutar, y en la segunda, para examinar y juzgar las obras de esta especial belleza.

Su objeto propio es la belleza en general, y en particular la belleza del pensamiento manifestada y realizada por medio del lenguaje.

En las obras científicas sólo se atiende á las ideas

ó pensamientos que expresan, y en las literarias se considera la manera con que son expresadas.

En el primer caso se mira el fondo de la obra, y en el segundo, no solamente el fondo, sino más todavía, la forma.

En las obras científicas se considera lo verdadero, la verdad expresada, y en las literarias se busca la belleza de la expresión; y para mayor claridad, la obra científica indaga y expone la verdad, y la literaria la que está bellamente escrita.

No debe confundirse nuestro estudio con el de la *Bibliografía*, que trata de la parte material y exterior de los libros; si bien esta ciencia presta algunas veces señalados servicios á la Literatura, especialmente en la parte histórica.

De la *Retórica*, en la cual suele comprenderse también el tratado de los diferentes géneros literarios, se distingue la Literatura, en cuanto la primera estudia particularmente la elocución y examina las partes de las obras, mientras la última atiende con preferencia al conjunto de las mismas.

La ciencia que vamos á estudiar se relaciona estrechamente, no sólo con la Retórica y Poética, á la cual da fundamento sólido, sino con otros que á su vez la fundan.

Siendo su objeto un arte bello (como lo es la Literatura), está contenida en la ciencia filosófica del arte bello, de la cual es una parte subordinada; y como la ciencia filosófica del arte bello es á su vez una parte de la ciencia de la belleza ó Estética, claro es que á ésta ha de subordinarse la que estudiamos.

La circunstancia de ser el lenguaje el medio de ex-

presión propio del arte literario, la relaciona no menos estrechamente con la ciencia del lenguaje (Lingüística ó Filología), que es un auxiliar indispensable. Finalmente, como ciencia que se ocupa de una manifestación de la actividad humana, relaciónase también con las ciencias antropológicas y muy señaladamente con la Psicología.

La Literatura tiene estrecha relación con el Derecho, que fija los límites al libre albedrío en la marcha y progreso de la humanidad.

No es posible definir la Literatura, y bien puede afirmarse que todas las definiciones que de ella han dado y dan los autores son necesariamente defectuosas; son:

1.^a «*La manifestación artística del pensamiento por medio de la palabra.*»

2.^a «*El arte bello cuyo medio de expresión es la palabra.*»

3.^a «*La ciencia y arte á la vez que nos enseña á formar todo género de composiciones, á conocer los buenos modelos y la influencia que han ejercido en la sociedad.*»

4.^a «*El estudio de la belleza en general y el de las composiciones verbales en que la belleza se halla esencial ó accidentalmente (composiciones poéticas y no poéticas.)*»

La Literatura, como *ciencia*, puede ser considerada bajo dos aspectos: el *filosófico* y el *histórico*. Es *ciencia filosófica*, cuando indaga la naturaleza y expone los principios del arte literario; y es *ciencia histórica* cuando estudia los hechos literarios y los juzga á la luz de los principios. Y como conjunto de obras literarias, no

es ciencia, ni arte, sino producto del arte y materia de la ciencia.

La Literatura es un arte que se distingue de los demás, en servirse de la palabra como medio sensible de expresión, ó sea el conocimiento sistemático ó científico de la naturaleza ó de la historia del arte literario, y entendiéndose además en el conjunto de obras que constituyen la riqueza literaria de un pueblo, de una época ó de toda la humanidad.

Para formar el concepto del arte, hay que mirar de un lado al artista, de otro la obra, y es de necesidad refundirse en uno total.

Arte en general es «la actividad empleada racional y sistemáticamente para lograr un fin».

Dividense las artes, por razón del medio empleado para producirlas, en *mecánicas* ó *serviles*, y *liberales* ó *espirituales*. Nacen las primeras, de las fuerzas físicas ó corporales del hombre: como la carpintería, herrería, etc. Son las segundas, aquéllas en que el trabajo del espíritu es lo principal: como la agrimensura, la composición musical, literaria, etc.

Por razón del fin, se dividen en *útiles* y *bellas*; las primeras, se proponen satisfacer las necesidades de la vida: como, por ejemplo, el vestir, alimentar, etc.

Las bellas artes no tienen otro fin inmediato que procurar el goce de la contemplación de lo bello.

La Literatura es una de las artes espirituales.

La división más admitida del *arte bello* es la de *Artes ópticas y acústicas*, según que el medio material que se emplea, impresiona á la vista ó al oído.

Las ópticas suelen dividirse en *Artes estáticas y dinámicas*.

Al dar una expresión adecuada y bella, mostrándose todas las excelencias de que son capaces el pensamiento y la palabra, resulta una obra literaria.

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

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

Así, pues, las partes que comprende el estudio de la Literatura general y española, son tres: *Filosófica*, *Preceptiva* é *Histórica*.

La primera, denominada impropriamente *Estética*, expone los principios en que descansa la belleza; la segunda, *Preceptiva*, explica y razona las leyes adecuadas á todos los géneros de composiciones; y la tercera, la *Historia* ó *Crítica*, es la aplicación de las dos primeras á la serie de composiciones en prosa y en verso, propias del género y de la lengua del pueblo español.

Milá y Fontanals considera la Literatura bajo tres aspectos: como *ciencia*, como *educación estética* y como *arte*.

Como *ciencia*, es decir, como *estudio de la teoría y de la historia literaria*, que forman partes de los humanos conocimientos; como *educación estética*, ó sea como *cul-*

tivo del juicio y del sentimiento de lo bello; y como arte, esto es, como estudio de principios prácticos que pueden servir de guía en la composición de obras literarias.

El juicio de lo bello se fija, rectifica y se acrisola el sentimiento, á medida que se adquieren los principios teóricos, unidos al examen de los modelos; al paso que las ideas aplicables se van deduciendo de los principios que, dándonos á conocer la índole de los diversos géneros, enseñan hasta cierto punto la senda que ha de seguirse, para cultivarlas con provecho.

Es útil el estudio de la Literatura:

1.º como arte. 2.º Por lo que importa al examen del pensamiento, el de su manifestación por medio de la palabra. 3.º Por lo que influye el cultivo del buen gusto, aun en materias no literarias. 4.º Como cultivo de nuestras potencias. Y 5.º como complemento de los estudios históricos.

Para el estudio de las letras, y en general de las bellas artes, deben tenerse presentes las siguientes observaciones:

1.ª Se ha de subordinar el cultivo del sentimiento estético á los deberes religiosos y sociales. 2.ª Que no se han de dejar nuestros principios y convicciones á merced de las impresiones causadas por las obras de índole estética.

Resulta, pues, que la Literatura es, no sólo un arte, sino una ciencia, y es además el conjunto de obras literarias.

La Literatura forma y depura el buen gusto, desarrolla el ingenio y mantiene el equilibrio y armonía entre nuestras facultades. Enseña á juzgar rectamente y con fundamento del mérito de los autores, poniendo

de manifiesto sus dotes, la índole de su genio y el influjo que ha ejercido en la sociedad.

La Literatura refleja fielmente las creencias y las costumbres, el carácter y la vida de un pueblo, y conocemos su historia íntima y las vicisitudes de su civilización y cultura.

El goce de la belleza ennoblece al hombre, le aparta de los placeres groseros de los sentidos, le espiritualiza y lo mejora, acercándose al ideal de la belleza *suprema*, que es *Dios*.

La Literatura general, trata de saber cómo son y cómo deben ser las producciones del arte literario, y necesita por complemento, noticia histórica de ellos.

Cicerón decía «que los estudios literarios son de todos los tiempos, edades y lugares»; alegría de la juventud como de la vejez; consuelo en las penas, y gozo del hombre en el hogar, en el campo ó en el viaje.

En las obras literarias es donde se ven los pensamientos, las esperanzas, las creencias, las penas y alegrías de los hombres y de los pueblos. Ellas forman la parte más íntima, interesante y bella de la historia. Son el verdadero resumen en las civilizaciones.

En los modelos se inspiran los artistas y escritores, y al proclamar ó aceptar el *modelo*, prueba que hay en el hombre ideas y leyes de perfección anteriores.

Son, pues, posibles las reglas ó principios literarios, y es un empirismo poco laudable, dársele todo á lo histórico, á lo comparativo y no atender á los principios.

El conocimiento teórico de las reglas y de los principios no hace á los escritores, ni basta para producir una obra buena. Además de tener ingenio, es preciso

conocer, no sólo las *reglas y principios*, sino las obras de los grandes maestros. Por eso en Literatura hay mucho de razón, y debe haber mucho de histórico, de comparación y de estudio; pues, como decía Aristóteles, *la naturaleza completa al arte y el arte á la naturaleza*. Horacio afirmaba que *ni el estudio sin ingenio, ni el ingenio rudo, bastan para hacer un poeta*.

II

El hombre, en sus relaciones con lo bello, debe ser considerado bajo cuatro distintos aspectos: puede *sentir, crear, ejecutar y juzgar* bellezas. Estos varios estados y funciones corresponden á diversas facultades del sér 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 grado, son sensibles al placer de la belleza, aunque no para todas las bellezas tienen aptitud natural, ni se impresionan ó conmueven con igual intensidad. Las diferencias en este punto provienen de la 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).

(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 conoci-

Bajo los nombres de *crear* y *ejecutar*, se entiende la operación del sér racional por la que da á luz un nuevo objeto bello, una obra de su fantasía ó de 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 un ideal, *ejecutar*, es hacerlo sensible, 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 examen y el análisis el mérito de las bellezas, ya naturales, ya artísticas. Analizándolas con sujeción á los principios de la ciencia, el hombre sabe discernir su valor, estimando y aquilatando sus grados de perfección.

El *gusto* es una facultad mixta de sentimiento y de inteligencia, en virtud de la cual el hombre es capaz de sentir y apreciar la belleza. En el gusto hay parte natural y parte adquirida: consiste en el fondo en una inclinación natural y de instinto á la belleza común á

miento 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.

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

Se entiende por *gusto* en Literatura y en todas las artes, *el sentimiento y juicio de lo bello*, y también el *don de percibir y apreciar con acierto las perfecciones y defectos de las obras artísticas*.

Ante todo se ofrece á nuestra consideración la tan conocida antinomia del gusto.

Por otra parte se dice: «*á todos gusta lo bueno*,» con lo cual se da á entender que todos tienen que estar conformes al juzgar de las perfecciones de una obra de arte; y por otra, se afirma que «*de gustos no hay nada escrito*», indicándose con ello que no hay ni puede haber esa uniformidad de opiniones. Cada pueblo, cada siglo, cada escritor, tienen su gusto particular, al cual no pueden ni necesitan amoldarse los demás escritores. Es evidente que hay gustos malos ó mal gusto, ya en los individuos, ya en tales pueblos ó en ciertas épocas; y por tanto, es de necesidad manifiesta que el gusto sea educado y rectificado, ya que el hombre, por su imperfección, puede dirigirse lo mismo á lo malo que á lo bueno.

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, en presencia de las bellezas; ya

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

naturales, ya artísticas, se impresiona fuertemente, sintiendo con viveza lo bello; goza sobremanera y se enajena en su contemplación. La mayor intensidad del placer de lo bello acrecienta el amor y complacencia hacia el objeto, haciendo percibir los matices más delicados de belleza y las bellezas más ocultas. La corrección, consiste en discernir 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. La delicadeza del gusto es propia del sentimiento; la corrección lo es de la razón y el juicio. Entre los artistas, poetas y escritores, unos se distinguen por la delicadeza y otros por la corrección del gusto. Otras variedades y especificaciones del gusto suelen contarse, pero las principales son las que dejamos apuntadas.

El *gusto* admite, además, una acepción baja en el lenguaje vulgar, con la cual corresponde á lo agradable, que, como sabemos, es accidental y está sujeto á cambios y modificaciones: aplícase igualmente á lo bello arbitrario de moda, de época ó de pueblo.

Las diferentes organizaciones, hábitos y sentimientos de los individuos, y hasta el clima y el estado social y político, son causa de variedad en el gusto.

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. La moda, el espíritu de partido y otras causas originan también el mal gusto.

El *buen gusto* reúne las perfecciones de los dos antes dichos, abundando principalmente las del segundo. Así considerado, viene á constituirse en autori-

dad, de la que dimanar reglas para corregir los extravíos de la imaginación y perfeccionar las obras artísticas.

En el arte, el *genio* es la capacidad más alta para crear bellezas de superior mérito; por esta elevación distínguese del alcance que tiene la facultad creadora en la generalidad de los hombres. Le acompañan constantemente ciertas y determinadas cualidades; por parte de la sensibilidad una exaltación extraordinaria en el amor á 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 verdaderos genios en el arte.

La facultad creadora en todos los individuos, admite el auxilio y concurso de la sensibilidad y la inteligencia; por la primera 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 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.

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 hombres.

Genio es la *facultad* ó el *don de producir con gran espontaneidad, perfección y vida, obras de arte*; ó también el genio (ingenio superior) artístico, se compone de la *imaginación y las facultades morales é intelectuales*

poseidas en alto grado, puestas en conveniente equilibrio y enlazadas en un todo único, que se distingue por los siguientes atributos: 1.º Por ser un don natural, una disposición nativa, una vocación. 2.º Por un poder en las concepciones que llega á la intuición, á una especie de adivinación de lo que los demás hombres no verían ó alcanzarían tan sólo después de mil tentativas y afanes; y 3.º Por una fisonomía individual que del genio pasa á sus productos, los cuales forman como una especie distinta de las demás obras de su clase.

En el genio *no artístico*, como en el *oratorio, histórico, científico*, etc., se halla también la posesión nativa de grandes facultades y el poder de intuición.

El hombre que tiene esa intuición maravillosa y ese poder creador para producir obras, admiración de los siglos, ¿puede dictar ó romper á su antojo las leyes ó reglas del arte? ¿Bastará que una obra haya sido producida por un artista de genio para que se la considere modelo absoluto de perfección? Es innegable que un hombre, por gran genio que se le suponga, no deja de ser hombre, es decir, limitado, y como tal, imperfecto. No hay obra alguna que no tenga imperfecciones, áun cuando muchas veces no las adviertan la generalidad de los hombres. Los artistas de genio no dejan nunca de producir sus obras conforme á las creencias, costumbres y estado de la sociedad en que viven, y por consiguiente, varían mucho en sus concepciones y en su manera de expresarlas. Sus obras han de estar conformes con las ideas, leyes y principios que no están y son superiores á ellos; es decir, que el artista de genio necesita estudio, reflexión, reglas. El genio presiente, adivina, ejecuta y cumple la

ley de la perfección, pero no la crea ni la destruye. No es él, la fuente ni el criterio.

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 (1). El entusiasmo, es la fuerza de exaltación que arrebató el alma del artista á las más altas regiones de belleza ideal, y el fuego que inflama sus facultades. 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 eminentes dotes que posee. No cabe fingir éstas ni remedarlas, y si espontáneamente no las da la naturaleza, el estudio y el trabajo en manera alguna logran suplirlas.

Originalidad es la verdadera concepción del artis-

(1) Los autores de todos tiempos, de civilización y creencias diferentes, han reconocido en la inspiración del genio cierta revelación superior, y como la asistencia de algún numen ó poder sagrado que alienta y enardece la mente del artista. La misma palabra *inspiración* parece envolver la idea de un soplo divino. Cicerón dice del poeta..... *mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu afflari*. Según Ovidio:

Est Deus in nobis; agitante calescimus illo.

El mismo Ovidio llama á la poesía *cælestia sacra*.

Viene á reducirse á la misma inspiración lo que comunmente se denomina *estro*. Para el artista, agitado y dominado por el *estro*, parece que todo está presente: á esta circunstancia se debió, sin duda, el que al poeta se le llamase *vate*, esto es, adivino, profeta.

ta. *Estilo* es el modo y forma de escribir peculiar á cada uno.

El talento artístico es la capacidad de producir ó componer en forma sensible el ideal de un objeto, y perfeccionar la ejecución de la obra. Sus caracteres son la facilidad, la gracia, la corrección, la elegancia, y también la habilidad en hacer resaltar la belleza de todas las partes, armonizándolas con el conjunto. Rara vez se reúnen en un solo hombre el genio y el talento artístico, al menos en grandes proporciones.

El talento, es el recto ejercicio del entendimiento, y en bellas artes, la facultad de remedar las obras del genio; la habilidad exterior y técnica, unida á cierto conocimiento de los medios y efectos artísticos necesarios para el completo dominio del arte, pero que por sí solos no pueden producir la verdadera belleza. Tal es Mengs con respecto á Rafael; Monti con relación á Dante, á quien imitó con destreza; de tal se califica á Mercadante con respecto á Mozart y á Rossini; y pueden calificarse algunos poetas (Delavigne, Martínez de la Rosa), con respecto á ingenios de nuestros días, entre los cuales ha de decir la posteridad si alguno merece el título de genio.

El *público* no es sólo el número, siempre reducido, de personas para quienes diariamente se escribe ó produce una obra de arte; es la sociedad toda en que el autor vive; es su siglo, su raza, su religión, su civilización. No es, por tanto, un producto individual, sino social. El artista ó el escritor no son nunca tan completamente absorbidos por la sociedad en que viven de modo que no pierdan su personalidad, ni su libertad; sino que, por el contrario, pueden dirigir, re-

formar ó contrariar, en más ó en menos, la misma tendencia general de su época ó de su pueblo, que no basta á dulcificar enteramente sus extravíos.

El *público* necesita buscar un criterio de bondad y perfección para las obras literarias como para todos los demás actos humanos; criterio que se encuentra estudiando la naturaleza, el fin del hombre y el fin de las obras literarias.

La fuerza creadora ha de ir acompañada siempre de la razón y del buen gusto. Abandonada la imaginación á sus propios recursos, y sin el freno del juicio, producirá monstruos y delirios. La Crítica es la autoridad en materia de arte, que da reglas ciertas para juzgar del mérito de las obras, y para evitar en su ejecución 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 perjudica: no corta sus vuelos, como algunos pretenden; los dirige para perfeccionarles. Las reglas por sí solas no son garantía segura del acierto; no bastan sin el genio, pero apartan al artista de los defectos, abusos y exageraciones en que podría incurrir, y son, por consiguiente, necesarias.

El público, ó la sociedad entera, como el escritor, por genio de que esté dotado, necesitan buscar un criterio de bondad y perfección, no sólo para las obras literarias, si que también para todo acto humano.

El criterio de bondad y perfección se encuentra estudiando la naturaleza, el fin del hombre, y el fin de las obras literarias. Es el hombre un ser inteligente y libre, que tiende necesariamente á la Verdad, al Bien y á la Belleza. Estas tres ideas, que nosotros con-

sideramos separadamente, son una sola soberana realidad. Dios es verdad absoluta, bien sumo y belleza infinita, porque *es*; es decir, porque es la esencia eterna, incomunicable, necesaria; razón de todo bien; fuente de toda perfección; principio absolutamente primero y fin absolutamente último de todas las cosas. El hombre, pues, debe tender siempre á conocer la verdad, á amar el bien y á deleitarse con la belleza; y todo acto humano que contrarie alguna de estas tres cosas, es intrínsecamente malo, y por consiguiente, indigno del hombre. No pueden excluirse de esta ley las obras literarias, como actos humanos que son producto del hombre y para el hombre; y por tanto, la obra literaria que contradiga la verdad, el bien ó la belleza, es mala sin género de duda.

Y no sólo han de ser conformes con la naturaleza y fin del hombre las obras literarias, sino que han de serlo con su propia naturaleza y fin particular. Cada obra tiene el suyo, y según queda indicado, se refiere á la verdad, al bien ó á la belleza, y trata, por tanto, de instruir ó de mover ó de deleitar, y dentro de este orden de ideas, todavía tiene cada obra literaria otro ú otros fines particulares, de los cuales se derivan lógica y racionalmente sus reglas ó leyes. Una elegía, por ejemplo, tiende á mover á piedad y excitar el llanto; luego un chiste ó una burla que pudiera producir risa, es evidentemente impropio de la elegía. De la propia manera se puede discurrir acerca de toda clase de composiciones literarias, y formular las pocas leyes ó preceptos á que deben siempre obedecer, según que su fin sea expresar el dolor, la alegría ó el entusiasmo; según que celebren la religión, las hazañas, ó

la hermosura de la naturaleza; según la clase de personas á que se dirijan.

De la misma manera que son buenos y bellos, en mayor ó menor grado, los seres que contemplamos, á pesar de sus grandísimas diferencias, pueden serlo también los productos del espíritu humano, las obras literarias, sin sujetarse á un molde ó una forma única. El espíritu humano tampoco se manifiesta ni puede manifestarse enteramente en un sólo hecho ni en una sola forma sensible, siendo extraordinariamente rico y vario en su vida y en la expresión de ella. Por eso, sin contrariar los fueros de la verdad, del bien y de la belleza, caben en las obras literarias multitud de diferencias y formas, que todas pueden ser legítimas. La piedad, el amor, la justicia, la alegría, el dolor; todo puede expresarse y se expresa de mil maneras distintas, sin que pueda afirmarse *a priori*, sino también según los casos y circunstancias, cuál es la mejor. A veces, la más adecuada expresión de gozo es el silencio, y aún el llanto, y otras lo será el movimiento difusivo y entusiasta. Y esto, no sólo según los pueblos, las razas y las circunstancias, sino también, según la edad, el sexo, el carácter particular de cada persona. Así, repetimos, se resuelve la antinomia del gusto, afirmándose que dentro de las leyes y condiciones de la perfección puede haber y hay multitud de formas diferentes.

«Hermosura hay en la Literatura clásica; hermosas son las Literaturas románticas, que tanto se diferencian de ella; hermosísima y sublime la Literatura hebrea; sin que falten bellezas tampoco á las Literaturas del remoto Oriente, ni á las de los persas y los

árabes, ni á las de los escandinavos ni demás pueblos del Septentrión. En todas ellas se han expresado adecuadamente las ideas y los sentimientos de los pueblos; las esperanzas y dolores de los hombres; las luchas y contradicciones de la vida; y aunque sea justo y legítimo dar la preferencia, por ejemplo, al psalmo hebreo, ó á la epopeya clásica, no se ha de negar la belleza que tienen otras concepciones y otras formas: el canto pindárico, v. gr., ó la casida árabe; el romance castellano ó la balada alemana; el cuento oriental y la novela inglesa. Donde quiera que haya verbalmente expresada; donde quiera que se pueda hallar el deleite espiritual que produce su contemplación, allí hay una buena obra literaria, sean cualesquiera las formas, la extensión, el estilo y demás condiciones de la obra.» (S. de Castro).

III

La Literatura se divide por su EXTENSIÓN en *universal* ó *particular*, según que se refiera á todos los tiempos y países, ó á una sola edad, á un solo pueblo, etcétera.

Por su OBJETO, se divide la Literatura en *sagrada* y *profana*, y dentro de cada una de estas divisiones existen infinidad de ramas, según sea el punto de vista bajo el cual se la considere. Por la *Filología* (la lengua), la *Etnografía* (la raza), la *Geografía* (territorio), etc., etcétera; y así se dice: Literatura *indo-europea*, Literatura *semítica*, Literatura *árabe*, Literatura *germánica*, Literatura *española*.

Hegel divide la Literatura, según la EDAD HISTÓRICA, en *oriental*, *clásica* y *romántica*. La primera, á que también denomina *simbólica*, es la de los pueblos del antiguo Oriente; la segunda, la *griega* y *latina*; y la última, la *cristiano-europea*.

Hegel ha desarrollado la Literatura en períodos sucesivos, con forma y tendencia distintas, según la manera que han tenido los pueblos de concebir la vida. La clasificación de Hegel no descansa en base sólida alguna, y se funda, no en la realidad de los hechos, sino en la manera especial y arbitraria con que ese filósofo concebía la vida y la historia, y en su afán de reducirlo todo á grandes síntesis.

Según el CARÁCTER DE EXPRESIÓN, la Literatura se divide en *espontánea* y *reflexiva*, siendo la primera la de los pueblos primitivos, en que predomina sobre la razón el sentimiento y la fantasía, y correspondiendo la segunda, á una edad histórica en que prodomine ya el estudio y la reflexión.

Según la JERARQUÍA SOCIAL, se produce la Literatura *popular* y la *erudita*. Por Literatura *popular* se entiende la que expresa ideas, sentimientos, aspiraciones del pueblo en lenguaje sencillo y propio del mismo y á cuya formación concurre el vulgo. La Literatura *erudita* es la producida por los hombres doctos, mediante la reflexión y el estudio. En ella, ó se expresan ideas y sentimientos que no son del pueblo, ó se expresan los sentimientos generales de un país en formas artísticas y regulares.

Las obras literarias se dividen en *poéticas* y *prosaicas*, división que es incompleta y ocasionada á confusiones, porque hay obras en prosa que son verdaderamente poéticas.

Hay tres ideas fundamentales á las que se refiere todo el conocer y toda la actividad humana: *la verdad, el bien y la belleza*. Estas tres ideas son una sola y absoluta realidad.

En el ser infinito, la verdad, el bien y la belleza no tienen separación, todo es unidad indivisible y absoluta en Dios; y por consiguiente, en toda obra literaria, ó se busca y se expone la verdad, ó se procura el bien, ó se expresa y se produce la belleza.

De ahí la división de las obras literarias en *didácticas, morales* ú *oratorias* y *poéticas*.

Hay además otra clase de composiciones que no

pueden referirse á las tres fundamentales dichas; tales son, la *historia* y la *novela*.

La *historia* ha de clasificarse entre las composiciones didácticas; pero tiene especialísimas condiciones, como expresión que es de la vida humana, poética y dramática de suyo; y por tanto, una historia artísticamente escrita, tiene tanto de poética como de didáctica, sin dejar de ser por eso una verdadera obra moral y oratoria.

La *novela*, se confunde en ocasiones con la poesía, y es, en verdad, un género poético; pero hay novelas que por su índole, asunto y condiciones externas, no pueden, en todo rigor, clasificarse de poéticas.

Al admitir esos tres géneros fundamentales, *Poesía*, *Oratoria* y *Didáctica*, constituyen una clasificación defectuosa; y es, además, necesario admitir composiciones complejas, que no caben en ninguna de esas divisiones; á las cuales algunos llaman géneros de transición.

Unos entienden que el *Arte* empezó por la *Poesía* para llegar más tarde á la *Oratoria*, que tiene ya un fin social; otros suponen que nació, andando el tiempo, la *Didáctica*, que tiene también un fin especial distinto del *Arte*. Entre estos géneros, dicen que aparecieron, de un lado, la *Novela* como tránsito de la *Poesía* á la *Oratoria*; y del otro, la *Historia* como tránsito de la *Poesía* á la *Didáctica*; deduciendo de ello, que la *Historia* es necesariamente posterior á la *Poesía* y anterior á la *Didáctica*, y la *Novela* anterior á la *Oratoria* y posterior á la *Poesía*.

Ni histórica ni filosóficamente, puede sostenerse tal doctrina. La *Novela*, como la *Historia*, como la *Ora-*

toria, como la *Didáctica*, son producto natural y espontáneo del espíritu, y donde quiera que haya hombres han de producirse sin sujeción á este pretendido desarrollo sucesivo.

El plan de la asignatura, comprende, la *Estética* y la teoría literaria, estudiando en la primera, la *Estética objetiva real*, la *Subjetiva* y la *Objetiva artística*; y en la segunda, la *Forma literaria*, las *Composiciones poéticas*, *prosaicas* y *las complejas*.

ESTÉTICA

IV

El filósofo alemán, *Baumgarten*, fué quien, al tratar de construir la ciencia de lo bello, que antes no se había estudiado como ciencia especial, le dió el nombre de Estética, del verbo griego *aisthanomai*, que significa sentir; porque, en su concepto, la belleza es la perfección que los sentidos perciben en las cosas; lo cual es erróneo.

De este verbo proceden *aisthema* (sensación), *aisthesis*, sentido, y *aisthéticos* (sensible). La voz Estética, se forma de la terminación femenina del nominativo de singular de este adjetivo, y dada su etimología, la Estética es la ciencia de la sensación agradable.

Sulzer, la llamó *teoría de las bellas artes*: Kant la llamó *teoría del sentimiento de lo bello*; Krause, la llamó *Kali-estética*: Gioberti, *Calología*; Hegel, *Filosofía del arte* ó de *las bellas artes*, etc.

Estética es la ciencia ó teoría de lo bello. La palabra *Estética*, no sólo ha servido para designar la ciencia de lo bello, sino también cuanto es relativo ó análogo á la belleza.

Estética es la ciencia que estudia los principios generales de la belleza, sus leyes, propiedades y efectos

y las aplicaciones de aquellos principios al arte. El objeto propio de la Estética guarda relación con ciertas facultades y disposiciones naturales de que se halla dotado el hombre. El ser racional, además del entendimiento con que aprende la verdad, tiene sensibilidad para la belleza, que es la capacidad de complacerse en los objetos bellos por amor á sus perfecciones, experimentando una emoción de suave deleite en su contemplación y conocimiento.

En diversas épocas, filósofos y literatos han tratado de examinar la belleza, ya considerada como idea general, ya como cualidad de los objetos donde reside, hasta que, á mediados del pasado siglo, se procuró formar de su estudio una nueva ciencia. Considerada ésta en todo su rigor, corresponde más al filósofo que al literato, y debe ser consecuencia y complemento de un sistema filosófico; mas, por otro lado, desde el punto en que se han podido fijar algunos principios fundamentales acerca de la belleza, éstos deben servir de base á los estudios artísticos y literarios, áun cuando se trate de exponerlos con la mayor sencillez posible y de comunicar el espíritu literario (científico y estético) y no el metafísico.

La Estética es una ciencia muy importante, pues forma la base de las bellas artes, fija los principios á que deben éstas someterse, y satisface las necesidades de la imaginación y del sentimiento.

Se divide este tratado en tres partes: Primera, *Estética objetiva real*. Segunda, *Estética subjetiva*. Tercera, *Estética objetiva artística*. La *objetiva real* examina la belleza en los objetos reales, es decir, en los no artísticos, en los que existen en la realidad y no son pro-

ducto de las bellas artes: un árbol ó una montaña, un acto moral de cierto individuo en concepto intelectual. La *Estética subjetiva* estudia los efectos que el hombre, considerado como mero espectador de la belleza, produce esta cualidad de los objetos (juicio y sentimiento de lo bello) y la facultad (imaginación), por la cual el hombre concibe nuevas bellezas. En la *Estética objetiva artística*, se reconoce la realización de estas mismas concepciones en obras del arte (una estatua, un palacio, etcétera.)

La idea de la belleza nos la sugieren los objetos sensibles, y además, cuando decimos que una cosa es bella, no sólo enunciamos un juicio, sino que expresamos una emoción, un gozo. El espectáculo de la naturaleza; la luz que por todas partes se difunde, la tierra que pisamos, cubierta de verduras y flores; las aves que cruzan el espacio; los brutos que asientan su planta sobre la tierra; los ríos que la bañan; la sucesión de días y noches; el sol que preside el día; la luna que alumbraba la noche; el hombre, como rey de la creación visible, todo nos llena de admiración y de contento; todo nos parece hermoso y de todo afirmamos que es bello. La notación de la belleza es universal y permanente en los hombres, aunque muchos no sepan elevarse á buscar el fundamento y raíz de lo bello, ni lo conciban siquiera.

Vemos belleza en el orden espiritual, aunque lo puramente espiritual no lo podemos conocer inmediatamente en la presente vida, porque no somos espíritus puros. Mas no nos referimos á cosas materiales cuando hablamos de la hermosura de un alma, de santidad ó de heroísmo, de un acto laudable.

De lo dicho se desprende, que en presencia de un objeto ó acción bella, sentimos una impresión particular, una emoción de alegría, un impulso de amor desinteresado, complaciéndose nuestro espíritu en la contemplación de aquello que presenciarnos.

Lo *bello*, es una forma concreta, sensible, harmónica, llena de vida, de lo bueno y de lo perfecto. Lo bello satisface la inteligencia, produce en el corazón un placer puro y desinteresado, estimula la actividad y fomenta el deseo de gozar y producir lo bello; es distinto de lo bueno, de lo útil, de lo verdadero y de lo agradable en general.

La filosofía escolástica emitió opiniones y juicios sobre la belleza, y modernamente las escuelas alemanas, la escocesa, la ecléctica y cristiana han tratado y tratan de construir la metafísica de lo bello, sin que se haya llegado á un acuerdo, ni aún dentro de la misma doctrina, acerca de la esencia y condiciones de la misma belleza.

Platón: lo bello es un reflejo de lo ideal; lo que se basta á sí mismo y es igual y cumplido en sí. Lo bello es lo bueno y la belleza moral está sobre todas; siendo la suprema belleza el bien, independiente de forma, color y figura.

Aristóteles: Lo bello, consiste en el orden y la grandeza, ó en el orden y la armonía de las partes.

Plotino identifica lo bello con el bien y con el ser, juzgando lo bello inmaterial como lo superior.

San Agustín: La belleza es el esplendor del orden, y la forma de toda belleza es la unidad.

Los Padres de la Iglesia, *San Basilio* y *San Gregorio Niceno*, han escrito principalmente acerca de la be-

lleza espiritual y moral, considerándola como la verdadera belleza.

Santo Tomás, afirma que lo bueno y lo bello, son en realidad, una misma cosa; pero que, la belleza se diferencia de la bondad en que en su aspecto y conocimiento, hallamos deleite: siendo bellas las cosas cuando nos deleitan, y buenas cuando son apetecibles.

Pasando á los escritores modernos, conviene tener presente, que para *Baumgarten*, la belleza es la perfección sensible.

Vischer, Nuslein, Ficker, Solger y Lemcke dan á entender, que la belleza es una propiedad de los cuerpos, que obra por modo mecánico en el alma, mediante los sentidos.

Kant dice que lo bello es subjetivo; esto es, que no podemos decir que hay cosas bellas, sino que nuestro espíritu está constituido de modo que las encuentra bellas.

Schelling y Hegel afirman, que la belleza resulta de las ideas divinas, en forma limitada ó realizadas en la naturaleza.

Schelling confunde la belleza con la verdad; y *Hegel* la considera de un modo sensualista, entendiendo que es el ser, idea manifestada de una manera sensible.

Reid entiende, que la belleza está en las perfecciones intelectuales y morales del espíritu, y que la de los seres sensibles es como una emanación ó imagen de ella; porque hasta los objetos inanimados ofrecen símbolos de las cualidades ó propiedades del alma.

Gaborit y Lebéque exponen ideas análogas.

Lebéque dice, que son dos los caracteres de la belleza; la grandeza y el orden: y que lo bello es siempre

la fuerza ó el alma, obrando con todo su poder y conforme al orden; incluyendo en la fuerza, la extensión, la energía y la facilidad; y en el orden, la unidad, la variedad, la armonía, la proporción y conveniencia.

Coussin entiende, que la belleza está en la unidad y en la variedad.

Taparelli: Es bello lo que nos causa placer, por hallar reposo en ello la fuerza cognoscitiva del alma; y la *belleza* consiste en el orden que guarda un objeto con las potencias cognoscitivas inferiores, y el que guardan éstas con el entendimiento.

Jungmann sostiene, que la belleza no es sino la bondad intrínseca de las cosas, en cuanto esta bondad es causa de la complacencia del espíritu racional y razón ó fundamento del deleite.

La *belleza* no es la verdad como tal verdad, ni el bien como tal bien. Verdad es *lo que es*; y hay cosas que no son bellas; y concepto *verdad* es la conformidad de nuestro entendimiento con las cosas. Por consiguiente, la teoría platónica, que identifica la *belleza* con la verdad y el bien, no es completa, aunque en el fondo sea cierta y ciertísima en el orden absoluto. Lo que sí podemos afirmar, es: 1.º Que la *belleza* es una cualidad *inteligible*, no *sensible*, que se halla en todos los órdenes de la realidad; en una acción heroica y en una pintura; en una sinfonía, como en una flor. 2.º Que la emoción que produce la *belleza* se distingue de la sensación y de toda concupiscencia, y es «el placer puro que siente el alma en presencia de las cosas que despiertan su amor desinteresado ó perfecto».

La *belleza*, pues, es una cualidad *real y objetiva*, es

decir, que reside en el mismo objeto, y no nace de nuestro modo de ver.

Dos sistemas en la teoría de lo bello; el de *la realidad* y el de *la idealidad*. Según el primero, la belleza existe tan sólo en ciertos objetos naturales: el filósofo no puede concebirla sino cual existe en ellos, ni el artista, realizarla si no se atiende á la simple reproducción ó combinación de dichos objetos, ó de algunos de sus rasgos. El segundo considera la belleza como una idea pura, concebida por nuestra mente sin necesidad de que la exciten los entes reales, y que puede producirse en las artes sin atender ni dar valor alguno á la naturaleza exterior. Ambas escuelas estéticas presentan íntimas relaciones con dos sistemas filosóficos, también opuestos y también extremos los dos: el del *sensualismo* y el del *idealismo*; el primero de los cuales sienta, que todas nuestras ideas provienen de los sentidos y tienden á negar la actividad del alma humana, mientras que la segunda desprecia el estudio de nuestra organización física y el de los efectos en ella y en nuestra mente producidos por los objetos materiales, y dando valor á estos tan sólo en cuanto nuestro espíritu los percibe, se encamina al manifiesto absurdo de considerarlos como puras apariencias.

Algunos partidarios de la realidad han reducido el mérito de las bellas artes á la reproducción exacta, á la copia inmediata de algunos objetos de la naturaleza; para éstos, la belleza, lejos de poder reducirse á idea, consiste en una cualidad de ciertos objetos, ó existe simplemente en el hecho de su reproducción, es decir, en la correspondencia entre lo que se imita y lo imitado.

Pero la mayor y mejor parte de los críticos adictos á la realidad, consideran la belleza como una idea colectiva, como la elección de ciertos rasgos diseminados en varios objetos y cuya reunión forma un conjunto más perfecto. Según ellos, deberían definirse la poesía y las demás bellas artes: la imitación (no ya la copia) de la naturaleza. Esta opinión se halla perfectamente expuesta en los siguientes versos del señor Martínez de la Rosa, donde la expresión *modelo ideal* debe tomarse en sentido de *modelo colectivo*.

Así diestro pintor no copia á Cintia,
La hija más bella de su patrio suelo,
Al retratar la hermosa Citerea:
De una y otra verdad forma en su mente
Del alma Diosa el ideal modelo:
Y á su ingenio divino
No á Jove ni á las Gracias debe Venus
Su airoso taile y rostro peregrino.

Por otra parte, los secuaces de la idealidad exclusiva, considerando la belleza, según hemos ya indicado, como una idea pura y absoluta, nacida en nuestra mente sin auxilio ni necesidad de las impresiones producidas por los objetos exteriores, se hallan reducidos á mirarla con una abstracción estéril é irrealizable, ó bien al tratar de producirla ó concretarla deben modificar más ó menos su opinión y presentar lo bello revestido de las formas que la naturaleza nos ofrece.

Los partidarios de la realidad niegan, pues, la existencia de lo ideal: los de la idealidad absoluta hacen ó pretenden hacer completa abstracción de los modelos de la naturaleza.

Muchos son los inconvenientes que ambos sistemas

han introducido en la práctica, especialmente el primero que, acaso menos común entre los teóricos, ha sido más vulgar entre los aficionados y supuestos conocedores en bellas artes. De otro lado, el mayor inconveniente de la escuela ideal, sería, á tomar las palabras en su rigor, la imposibilidad de la realización. Pero si bien las ideas no pueden realizarse artísticamente sin esta ó aquella forma, no han dejado de producir malos efectos en las bellas artes un idealismo exagerado que ha inducido á descuidar el estudio de la naturaleza, ó bien un aparente idealismo que se confunde con lo convencional.

Dejando por un momento la consideración de los resultados prácticos ó de los inconvenientes de ambas escuelas, y atendiendo á la cuestión teórica, nos dará á conocer un breve examen, que la idea de la belleza es sí, despertada por los objetos sensibles, pero que al mismo tiempo es producción de nuestra mente; pero es de necesidad suma reunir y conciliar estos dos sistemas en la práctica.

ESTÉTICA OBJETIVA REAL

V

La *estética objetiva real*, estudia la belleza en los objetos físicos, intelectuales y morales, ó sean los que existen en la realidad.

El hombre es un sér complejo; representa en el cuerpo á la Naturaleza y es imagen de Dios en su alma.

El hombre tiene dos clases de necesidades: unas corporales, finitas, determinadas; otras anímicas, indeterminadas, con tendencia á lo infinito; necesita desarrollarse como los tres reinos de la naturaleza, vivir y reproducirse como los vegetales y satisfacer el hambre, la sed, el ejercicio, como el animal.

El hombre modificó los elementos de la Naturaleza, apropiándoles al objeto de sus necesidades, y después de conocer los objetos sensibles, desde el punto de su utilidad, observa y compara, apreciando dos clases de excelencias: unas *no relativas á la forma*, y otras *relativas á su forma exterior*.

Nacemos en medio de los objetos sensibles, con los cuales nos hallamos durante el curso de la vida en comunicación continua. Después de haberlos conocido como propios para satisfacer nuestras necesidades físicas, fijemos la atención en los objetos mismos y notaremos en todos ellos dos excelencias: primera, *exce-*

lencia interior ó perfección, que consiste en el enlace de las partes del mismo objeto (los miembros del cuerpo humano para su auxilio recíproco y para la conservación de todo el cuerpo); segunda, *la excelencia relativa*, ó utilidad, que consiste en *la relación entre los diferentes objetos* (como la aptitud de los manjares para alimentar el cuerpo humano). Hay, además, las excelencias propias de la forma exterior del objeto, y son dos: primera, *la que ofrece la forma como manifestativa del ser y del estado del objeto, es decir, del género á que pertenece* (como la figura del hombre, que le distingue de los demás animales) ó de las mudanzas de su interior (como los cambios de la misma figura que manifiestan el estado de tristeza, de alegría, de terror, de esperanza, etc.); segunda, *la excelencia de la forma considerada en sí misma, ó sea la belleza* (belleza propiamente dicha y sublimidad).

Las excelencias de los objetos naturales son el reflejo de las perfecciones de Dios, y ofrecen visibles huellas del Poder que los ha criado, de la Sabiduría que les ha dado la forma conveniente, y del amor, que se ha complacido en dirigirlos á sus fines.

Si aparece la belleza en los objetos aislados, sube de punto en los conjuntos de objetos bellos; cada flor contribuye con su belleza á la del ramillete, que ofrece además la que resulta de la combinación de las bellezas parciales. Otros espectáculos naturales, como una cordillera, una tempestad, ofrecen una excelencia estética no inferior, aunque de índole diversa.

Al reflejarse la belleza de los objetos físicos en su forma exterior, natural es que procedamos al examen de aquélla.

En la Naturaleza no existe tanta belleza como en el arte: puesto que el hombre con el arte perfecciona los objetos naturales, pero no crea el fondo estético, los elementos bellos que los encuentra en la Naturaleza.

Lo *físico estético* comprende lo bello en la Naturaleza é incluye todos los seres exteriores, inorgánicos y orgánicos, vegetales, zoológicos y el hombre.

El concepto de belleza lo construiremos con el auxilio de la vista y del oído, que son los sentidos estéticos; pues éstos obran mediatamente, y no son sentidos groseros, sino que la vista se vale de la luz, flúido imponderable; el oído utiliza el sonido, resultado de la vibración y composición de los cuerpos, y sólo por éstos podemos llegar á la perfección y sentimiento de la belleza.

Los objetos físicos los dividiremos en *ópticos* y *acústicos*, según sea percibida su belleza por medio de la vista ó del oído.

Los elementos de belleza en los objetos ópticos son tres: el *color*, la *configuración* y el *movimiento*.

El color es resultado de la reflexión de la luz en la superficie de los objetos; éstos absorben unos rayos y reflejan otros, dando la variedad de colores.

El color puede ser *elemental* (rojo, azul, amarillo, primitivos) y *compuesto*.

En el color *elemental* la riqueza sólo puede consistir en la intensidad ó vigor, en la pureza ó ausencia de todo elemento extraño é igualdad de intensidad en todos los puntos.

En el color *compuesto* ha de haber mayor ó menor riqueza, ó sea variedad é intensidad de elementos componentes y concordancia entre los mismos.

El blanco y el negro son los polos de la luz. Los siete colores del arco iris se reducen á dos: *el amarillo y azul*, cuyo conjunto forma la luz.

Los colores son símbolos emblemáticos y son elementos de arte: el *amarillo*, es símbolo de falsedad: el *azul*, signo de desconfianza ó celos; el *rojo*, símbolo de cólera; el *negro*, signo de luto, y el *blanco*, conjunto de todos los colores, símbolo de pureza y de santidad.

En la configuración observamos: 1.º el *tamaño*, es decir, las dimensiones propias del género á que pertenece; 2.º las *líneas* que forman el perímetro del objeto; 3.º la *proporción*, ó sea la relación de dimensiones; 4.º el *orden*, ó sea la colocación conveniente de las partes; 5.º la *simetría*, ó sea la igualdad de dos ó más partes colocadas en exacta correspondencia; 6.º el *movimiento*, ó sea un principio de belleza si el movimiento describe líneas regulares y suavemente variadas y si es fácil y exento de pesadez al par que de violencia.

La línea constituye el perímetro de los objetos y tanto más bella es cuando mayor variedad ostenta. La línea quebrada es más bella que la recta, y entre las curvas crece el elemento estético á medida que es más incógnita la ley á que se sujeta su construcción. De ahí que la elipse y la parábola son más bellas que la circunferencia, y la espiral supera á las tres.

La línea vertical, representa la dirección centrípeta; la horizontal, la dirección centrífuga, y la curva forma su unión armónica.

La *simetría*, puede ser *bilateral* ó *paralela*, *radiante* ó *circular*, *continuada* y *definitiva*. La que duplica una parte del objeto se llama bilateral, v. g., los ani-

males y el mismo hombre. La que multiplica partes iguales alrededor de un centro, conservando las mismas proporciones, es la radiante ó circular, v. g., los pétalos de la corola.

La que reproduce partes iguales horizontalmente ó en la sucesión del tiempo con las proporciones debidas, se llama *continuada*, v. g., una serie de columnas en la arquitectura, etc., (*euritmia*) y finalmente, la simetría *definitiva* es la unión en un mismo objeto de la bilateral y la continuada, v. g., las dos alas de un edificio.

La simetría responde á una ley general de la vida.

Los elementos de belleza que ofrecen los objetos acústicos son: 1.º *vigor y pureza*; 2.º *sucesión agradable de sonidos*; 3.º *Ritmo*; 4.º *Acuerdo de sonidos simultáneos*.

El sonido musical, es el resultado de las vibraciones continuas, rápidas é isócronas que producen en el oído una sensación agradable y se diferencia del ruido, que es un sonido de corta duración, cuyo valor musical no puede apreciarse.

El sonido musical, tiene tres cualidades, el *timbre*, *tono* é *intensidad*.

La sucesión de sonidos y de acuerdos modulados y su construcción, constituyen la *harmonía*, y así como la parte material de la música es la armonía, la parte espiritual es la *melodía* ó motivo de la composición.

La repetición simétrica de uno ó varios sonidos con ajustada proporción interior es el ritmo.

ORDENES DE LA BELLEZA NATURAL

VI

La belleza natural debe estudiarse en los tres órdenes: *físico, intelectual y moral*, ya pertenezcan al mundo material, ó sean conceptos intelectuales, hechos afectivos y decisiones de la voluntad.

Los seres que constituye la Naturaleza forman dos grandes imperios: *el inorgánico y orgánico*. Comprendiendo en el primero los astros y las substancias minerales de nuestro planeta, ó sea los reinos *sideral y mineral*, y en el segundo los reinos *vegetal y animal*, y en este último estudiaremos el hombre.

Los objetos físicos ofrecen dos bellezas: *la óptica y acústica*; la *primera* comprende la forma y el movimiento, y la *segunda* se distingue por la armonía, teniendo unas veces valor objetivo y otras subjetivo.

Los astros presentan como elementos de belleza la grandeza y simetría de sus formas, la luz, el orden y la regularidad y majestuosidad de sus movimientos.

Los *minerales* no son bellos, si bien manifiestan elementos estéticos en el orden ó disponen de sus partes y en la fuerza que en ellos reside, revelados por la unidad.

Los *vegetales* contienen mayor número de elemen-

tos estéticos que los minerales; la variedad y riqueza de sus formas y funciones, la intensidad y el acuerdo de sus colores, la simétrica distribución de sus partes y la armonía, constituyen la superioridad en los seres inorgánicos.

Las plantas son más bellas que los seres inorgánicos, porque tienen organismo variado y rico, porque tienen vida.

Los *animales* son de mayor belleza que las plantas, y va creciendo su belleza á medida que aumenta la regularidad de sus formas y según que sus aptitudes é instintos parecen acercarse á la inteligencia y que expresan mejor las cualidades humanas. En el *perro* vemos la *fidelidad*, en el *león* la *fuerza*, la *nobleza* en el *caballo*, en las *aves* la *vida* y la *libertad*.

Los *animales*, las *plantas* y los *minerales* necesitan además para ser bellos estar en las condiciones propias de su naturaleza y destino; en una palabra, han de hallarse ordenados á su fin.

El hombre es el rey de la creación, el sér más bello del mundo visible; su noble actitud erguida, como de soberano que manda; su mano incomparable que tiene como cetro dominador y con la cual toma posesión de todos los seres; la proporción y armonía de todos sus miembros; el brillo de su mirada en que resplandece la grandeza de sus sentimientos; la majestad de su frente, asiento y señal de una inteligencia nobilísima: su voz, más armoniosa y conmovedora que todos los ruidos y gritos de la Naturaleza; la palabra, expresión de su verbo interno con que manifiesta todo su ser; el entendimiento, que conoce y razona y le da inmensa superioridad sobre todos los seres visibles, ven-

ciendo á los más poderosos y perfectos con su sagacidad y con su industria: su alma, criada para el amor y capaz de los más grandes sacrificios y de las acciones más heroicas; todo constituye al hombre en ser perfecto y bellissimo, verdadera imagen y semejanza de su Creador. Por eso la belleza finita se considera siempre con relación al hombre, cuyas perfecciones y cualidades son como un reflejo, como una imagen, como un símbolo de los demás seres, sobre los cuales Dios le constituyó modelo y soberano.

El conjunto de la naturaleza tiene una belleza asombrosa, por más que nosotros no podemos comprender todos sus encantos y armonías. El campo con sus esplendores; las montañas con sus grandezas, el mar con sus abismos é inmensidad; el firmamento con sus magnificencias; las tempestades y los volcanes; las nubes, las nieves y los aquilones; la tierra con su rica variedad de plantas y animales; los cielos con su sol iluminador y sus astros nocturnos de luz dulce y suave, todo muestra un orden verdaderamente divino, todo está proclamando una inteligencia infinita y un poder absoluto, un sér eterno, fuente y dechado de toda perfección y de toda belleza.

La misteriosa relación que hay entre lo visible y lo invisible, esta armonía entre la materia y el espíritu constituye el *simbolismo*, ó sea la expresión en la naturaleza.

El simbolismo está en todas partes, en todo lo que tiene expresión; y el hombre lo afirma reconociéndolo, no como el único, pero sí como un gran elemento de belleza en los seres sensibles. El laurel ó la palma significan victoria; el sauce, con sus ramas inclinadas, es

un símbolo del duelo y del dolor; el duro hierro lo es de la tenacidad y energía de carácter; el oro, por su pureza y por su brillo, de la bondad moral y de la virtud.

La idea capital de la belleza es la idea moral; pues á ella se reducen los diferentes géneros de belleza, y las hay de tres clases: física, moral é intelectual; pero las tres no son más que una y se reducen á la belleza interior, espiritual é incorpórea.

Los objetos sensibles presentan diversas bellezas; así los colores producen en nosotros la idea y el sentimiento de lo bello: los sonidos, las figuras, los movimientos excitan también en ciertos casos el mismo sentimiento y la misma idea: todo esto compone una belleza que con razón ó sin ella se ha llamado belleza física.

Si del mundo de los sentidos nos elevamos á la región de lo verdadero, hallaremos bellezas de otro orden, pero no menos reales.

Las leyes generales que rigen los cuerpos, las universales que gobiernan los espíritus, los grandes principios que sirven de base á todas nuestras ciencias, estas ciencias mismas en la larga serie de sus deducciones, el genio que inventa en el artista, el poeta ó el filósofo, todo esto compone bellezas de una misma clase, y forma lo que se llama bello intelectual.

Finalmente, si consideramos el mundo moral y sus leyes, las ideas de virtud y de abnegación, aquí la austera justicia de Arístides, allí los prodigios de caridad ó de patriotismo, tendremos una tercera clase de belleza que sobrepuja á las otras dos, y que se llama belleza moral.

Incontestables son las diferencias entre los tres gé-

neros, pero en la aparente diversidad hay una unidad verdadera, hay la belleza única á que pueden referirse las demás. Tal forma es bella, tal ó cual acción lo es también, ¿pero cómo un objeto físico y un objeto moral pueden comprenderse en una misma denominación? Necesaria es la solución de esta pregunta sin la cual la teoría de la belleza sería un laberinto sin salida, y esta solución no es otra sino que la belleza moral es el fondo oculto, el principio y razón de las otras dos.

Contemplemos la estatua de Apolo conocida bajo el nombre de *el Apolo de Belvedere*, y observemos atentamente lo que nos conmueve en esta obra maestra del arte. Winkelmann, que no era ciertamente un metafísico, sino un sabio anticuario, un hombre de gusto sin sistema, nos ha dejado una admirable y célebre descripción del Apolo: lo que nota de pronto es el carácter de divinidad marcada sobre toda la figura de la estatua, en la estatura un poco superior á la humana, en la juventud inmortal derramada sobre sus bellas formas, en la actitud majestuosa, en el imperioso movimiento, en el conjunto y en los pormenores. Esa frente es la de un Numen, habita en ella una paz inalterable, y si en los brazos, en los labios, aparece algo más humano, era ello necesario para interesar á la humanidad en la obra del arte. En la satisfacción de su mirada, en sus narices hinchadas, en la elevación del labio inferior se percibe á la vez la indignación causada por la resistencia de Pitón, el desdén del enemigo vencido, el orgullo de la victoria y lo escaso de la fatiga. En el examen de Winkelmann, cada palabra manifiesta una impresión moral; el tono del sabio anticuario se eleva

gradualmente hasta el entusiasmo; su análisis es un himno á la belleza espiritual.

Pasemos finalmente los ojos por la naturaleza entera, y por todas partes descubriremos su expresión moral y no podremos menos de reconocer la forma como un símbolo del pensamiento. Al aspecto de las diversas figuras, de los matices y de las actitudes de las flores, á la vista de la elevación de los Alpes ó de la inmensidad del Océano, al nacimiento ó á la caída del sol, á la aparición de la luz, á la desaparición más ó menos completa de ésta durante la noche, se presentan á nuestros ojos cuadros imponentes que producen en nuestro corazón un efecto moral. En algunos de estos grandes espectáculos aparece la manifestación de un poder, de una inteligencia ó de una sabiduría suprema, y aún cuando en ciertos casos la significación moral de la naturaleza sea tan sólo una ilusión de nuestra parte, reconocemos agradecidos un efecto de la Bondad Divina en haber dotado los objetos del poder de excitar en nosotros el puro placer de la belleza.

La forma no es nunca una forma sola, es la manifestación de algo, el símbolo de una belleza intelectual y moral. Tal es el fondo, el principio, la unidad de la belleza.

Aunque no hay otra belleza que la moral ó inmaterial, si no se revelase por la forma visible, no existiría para el hombre. Se manifiesta con símbolos ó rasgos sensibles, pero cuya belleza no es más que el reflejo de la belleza incorpórea. El interior sólo, ó lo que á nosotros nos parece tal, es bello; sólo es bello lo que no es visible, y sin embargo, si lo bello no existiese á lo menos indicado y, por decirlo así, dibujado por las for-

mas, no podría obrar sobre nuestros sentidos y por medio de ellos sobre el alma. Sólo por la expresión es bella la naturaleza, y la diversidad de rasgos intelectuales y morales reflejados por la materia, determina los diferentes géneros lo bello.

El arte que reproduce la belleza debe reconocer su idea más elevada en la expresión, como que ésta es el fundamento y la medida de lo bello.

Por *belleza real* es necesario entender lo que generalmente se entiende: todas las bellezas que presentan el hombre y la naturaleza, todas las bellezas físicas, morales é intelectuales en cuanto se hallan en un objeto real y determinado, ó en cuanto no ha tenido parte en su producción el entendimiento, ni la mano del hombre.

Cuando después de haber sido heridos nuestros sentidos por una belleza real, la razón forma este juicio: *esto es bello*, el ánimo se eleva á la concepción de una idea general de belleza, excitada por uno ó por muchos casos particulares, pero que no se halla comprendida en ellos.

Que esta abstracción sea inmediata y excitada por el primer objeto bello que se presenta, ó bien que necesite de la acción sucesiva de muchos objetos, será cuestión importante para la filosofía general, pero indiferente para nuestro intento. Bástenos consignar estos dos hechos: 1.º Para elevarnos á la *idea de lo bello*, necesitamos de haber sido afectados por la presencia de un objeto bello. 2.º La idea de lo bello á que se eleva la mente no se halla comprendida en el objeto bello que la ha excitado.

Fácil es la demostración de la última de estas dos

proposiciones: si la *idea* de lo bello no excediese la belleza presentada por el objeto natural; si no fuese más que la separación de varios rasgos *bellos* de muchos objetos, si no fuese más que una idea colectiva, bastaríanos con la reproducción de aquel objeto, ó de los rasgos de aquellos objetos, cuando precisamente es la *idea* la que nos aparta de dicha reproducción y nos obliga á buscar un nuevo orden de bellezas, promovidas, es verdad, por los objetos naturales, pero diferentes de ellos.

La realización de *lo bello* tal cual nos lo presenta ó nos lo hace desear la *idea* que de ello hemos concebido, se efectúa ó procura efectuarse en el arte. El arte puede, pues, definirse: *el bello ideal producido ó efectuado por el hombre*.

Echase mano de una comparación, si bien no enteramente exacta, sobremanera luminosa. Al aspecto de las figuras redondas que en la naturaleza se aproximan á la figura del círculo, nuestra mente, que es capaz de concebir un círculo perfecto, un círculo exactamente acomodado á la definición, se eleva á la *idea* de verdadero círculo, idea que es, por consiguiente, una concepción de nuestra mente, una abstracción. Así pues, la belleza ideal es la que el hombre crea y compone en su imaginación.

El geómetra concibe un círculo que no se halla en la naturaleza, y cuando traza de realizarlo, guiado por la *idea* del verdadero círculo, traza un círculo *artístico*, que si no es perfecto como aquélla, se aproxima más á la perfección que los modelos de la naturaleza.

El *bello ideal* es indeterminado: es un punto que se aparta sin cesar, una concepción que no puede rea-

lizarse. Así toda obra del arte que no es más que la reproducción de la belleza ideal, es solamente una aproximación. Si una obra pudiese darse que realizase completamente la idea de lo bello, ésta sería el modelo de todas las demás, no habría más que un sólo modelo. La idea de lo bello en sí misma es una abstracción, y al producirse en una obra humana se realiza en un modelo necesariamente imperfecto.

En vano, pues, nos afanamos para alcanzar una obra que apague la sed que la *idea de lo bello* excita; en vano depuramos el *tipo* concebido por nuestra mente y nos esmeramos en ajustar á él las obras artísticas. Nada humano, nada terrestre puede darnos la belleza completa, la verdadera belleza, la belleza suprema. Esta sólo se halla en Dios, principio de toda belleza, como de toda verdad y de toda justicia.

Belleza artística es la que produce el hombre, procurando dar formas á la belleza ideal que concibe. Tiene un gran valor, porque aunque el hombre *jamás vence á la naturaleza*, puede, con su espíritu libre, perfeccionarla en algún modo, haciendo que las creaciones del arte brillen con los reflejos de la belleza ideal, y puede expresar bellezas del mundo interior y suprasensible que exceden á las del mundo físico.

GRADOS DE BELLEZA

VII

No todos los objetos de la naturaleza se nos presentan como igualmente bellos, y los hay que calificamos de feos y deformes, hechos que, en parte, explican las siguientes consideraciones:

1.^a *Relativas á nuestro modo de ver.*—Las limitadas facultades del hombre, que no alcanzan á contemplar todo el conjunto de los seres y no llegan á comprender su definitivo enlace y armonía.

2.^a *Relativa á los mismos objetos.*—Es un principio de riqueza y de variedad en el Universo que los objetos naturales, incapaces, como limitados de una excelencia absoluta, se distinguan por diferentes grados de belleza como también por excelencias diferentes.

3.^a *Relativa á los efectos de los actos humanos.*—Algunos objetos se presentan alterados por los actos del hombre, como la figura humana, degradada por el vicio ó los malos hábitos (embriaguez y molicie).

Considerando al hombre como tipo de la Creación, debemos acudir á él para fundar los grados de belleza; y desde luego cabe afirmar que es imposible determinarlos: *Lo agradable, lo lindo, lo gracioso, lo elegante, lo bonito, lo magnífico, lo sublime, etc.*, son ideas que tienen mucho de subjetivo y de individual, y aunque tienen el valor estético y base en la realidad, son tan

vagas, que no es posible señalar claramente sus diferencias. De ahí la división *en cualidades análogas y opuestas á la belleza y cualidades análogas á lo sublime*. Lo que es harmónico con el hombre lo llamamos *bello*: lo que en algún sentido se muestra inferior y le halaga, y no encontrándose en toda su plenitud, *gracioso ó agraciado*, y lo que le supera y le abrumba, *sublime*.

Aunque los objetos sensibles suelen excitar más frecuentemente el juicio de lo bello, no se crea que el dominio de la belleza se halle reducido á los límites del mundo físico sujeto á nuestras miradas. En presencia de una acción heroica, al recuerdo de un grande sacrificio, hasta el pensamiento de las verdades más abstractas poderosamente encadenadas entre sí, ó de un sistema ó de un principio admirable á la vez por su sencillez y por su fecundidad, y finalmente al aspecto de las diferentes obras del arte, se verifica en nosotros el propio fenómeno. Por distintos que sean estos objetos, reconocemos en todos ellos una cualidad común sobre la cual recae nuestro juicio y que denominamos *belleza*.

En presencia de tan distintos objetos, en circunstancias sobremanera diversas, formamos el siguiente juicio: esto es bello. Afirmación no siempre explícita, expresada muchas veces por un simple grito de admiración y que otras se eleva silenciosamente en el espíritu que apenas tiene de ella conciencia. Las formas del fenómeno varían, pero atestiguan su existencia la observación más vulgar y la más científica, y lo confirman todos los idiomas.

Al tender la vista sobre la naturaleza, hallamos objetos que nos causan placer y otros de diferentes

cualidades que nos repugnan ó que nos son indiferentes. Pero ¿llamaremos bellos á todos los objetos que nos causan placer? ¿Será esta la única medida de lo bello? ¿No habrá objetos que nos causen placer sin ser bellos?

Los hay puramente agradables: tales son todos los que satisfacen una necesidad ó un deseo de nuestra organización física, todos los que halagan más ó menos nuestros sentidos, etc. Así un color que nos dé placer únicamente porque produzca cierta delectación en la pupila, una fruta que nos apague la sed, y una campiña que nos halague por su fresco ambiente, pertenecen á la clase de objetos agradables. Lo agradable es lo que satisface una exigencia, una necesidad ó interés de nuestra organización física.

Lo agradable no es lo bello. No hay duda que los objetos bellos son casi siempre agradables á los sentidos ó á lo menos no los ofenden, que gran número de las impresiones de lo bello se introducen en nosotros por la vista y por el oído y que todas las artes sin excepción se dirigen al alma por medio del cuerpo. El halago que en los sentidos producen la dulzura y la vivacidad de las tintas y de los sonidos, favorecen el desarrollo de la idea de lo bello; mientras que pocas veces nos parece tal un objeto que nos hace sufrir: la belleza no tiene cabida en un alma ocupada por el dolor. Pero si la sensación de lo agradable acompaña las más veces la impresión de la belleza, de ninguna manera se debe deducir que la una sea la otra.

La observación atestigua que no todas las cosas agradables son bellas, y que entre las primeras no son las más agradables las más bellas: prueba evidente de que lo agradable no es lo bello, puesto que en caso

contrario jamás deberían hallarse separadas y existirían siempre en igualdad recíproca.

Es constante además que no todos nuestros sentidos se hallan en estado de darnos sensaciones agradables, y que á dos únicamente cabe el privilegio de despertar en nosotros la idea de la belleza. Jamás se ha dicho: bello sabor, bello olor, y debería decirse, si lo bello fuese lo agradable, pues se dice en rigor de realidad, agradable sabor, olor agradable.

Los placeres del olfato y del gusto, los embriagadores goces de los sentidos conmueven más violentamente nuestra sensibilidad física, que las mayores bellezas de la naturaleza y del arte, como que el fin de las últimas no es lisonjear los sentidos. Aun entre las percepciones del oído y de la vista, únicos que excitan la idea de lo bello, no son las más vivas las que más la producen. Ni es tan bella una lámina resplandeciente como un buen dibujo, ni se mide todo el mérito de un cuadro por lo brillante del colorido. Más todavía: no sólo es cierto que la sensación no produce la idea de lo bello, sino que algunas veces la ahoga. Si un artista se complace en la reproducción de formas voluptuosas, al pretender halagar los sentidos ofende y destruye en nosotros la idea pura y casta de la belleza. Lo agradable no es, pues, la medida de lo bello, pues en ciertas ocasiones lo ahoga y destruye; no es, pues, lo bello, pues se halla, y en el más alto grado, donde éste no existe.

Si de las bellezas del mundo exterior pasamos á las no menos reales, pero de órdenes diversos, á la contemplación del sacrificio de Guzmán *el Bueno*, de la caridad de San Vicente de Paul, ¿no son estos objetos

de nuestra contemplación sobremanera apartados del sensualismo, y sin embargo los llamamos bellos, admirables? Cuando nos representamos á Klepero dedicándose durante largos años, lejos del mundo al estudio de la ciencia, aspirando por medio de infatigables esfuerzos á la conquista de la verdad, en vista de una abnegación tan profunda, de una esperanza tan paciente, de una soledad tan trabajosa, ¿no diremos también esto es bello? ¿Dónde se halla aquí la sensación? Verdad es que no pensamos largo espacio en una grande acción, en un hombre respetable sin que nos formemos al mismo tiempo una imagen en que apoyemos nuestras ideas. Pero en rigor podemos pensar sin imaginar, además de que tales imágenes son las más veces confusas y arbitrarias, y de que, cien veces más precisas y más exactas, no serían ellas las que moverían nuestro entusiasmo. Admiramos en Klepero, no un anciano encorvado y cano, sino la fuerza del alma, la constancia, el heroísmo..... cosas que no se pueden ver, ni tocar, ni imaginar.

Una diferencia muy sensible se advierte ó, por mejor decir, resulta de la anteriormente establecida, entre lo bello y lo agradable. Si nos preguntan por qué un objeto nos agrada, sólo podemos contestar que tal es la impresión que recibimos, y aun cuando nos adviertan que el mismo objeto desagrade á los demás y produce en ellos una impresión diferente de la que sentimos, de ningún modo lo extrañamos; porque sabemos que las sensibilidades son diversas y que no se debe disputar de sensaciones. ¿Sucede lo mismo cuando un objeto no tan sólo nos agrada sino que lo calificamos de bello? Cuando se nos preguntó por qué otro

objeto nos agradaba, únicamente hubiéramos podido contestar en nombre de nosotros mismos y por la sola autoridad de nuestra sensibilidad física que naturalmente se termina en nosotros; pero cuando juzgamos que tal objeto es bello, que tal figura es noble y bella, que un paisaje, una salida ó caída del sol ó bien un acto de desinterés son bellos, si entonces pusiesen en duda la exactitud de nuestro juicio, no seríamos tan flexibles como poco antes, no aceptaríamos el disentiimiento como efecto inevitable de sensibilidades distintas; no apelariamos á nuestra organización física, sino á una autoridad que como en nosotros debe imperar en los demás, á la autoridad de la razón; nos creeríamos con el derecho de acusar de error á los que contestan nuestro juicio, porque aquí nuestro modo de pensar no descansaría sobre algo variable é individual como una sensación agradable ó penosa. Lo agradable se encierra en la esfera de nuestra propia organización y cambia á cada momento según las modificaciones perpetuas de la misma, según la salud ó la enfermedad, el estado de la atmósfera, el de los nervios, etc.; mas no acaece lo mismo con respecto á la belleza: ésta, como la verdad, no pertenece á ninguno de nosotros, antes es un bien común, un patrimonio público de los hombres. Así cuando decimos: esto es verdadero, esto es bello, no queremos significar una impresión particular, variable y contingente, sino que damos la expresión de un juicio universal, de una ley impuesta á todos los hombres.

Confúndase la razón y la sensibilidad, redúzcase la idea de lo bello á la sensación de lo agradable, y el gusto quedará sin ley, las artes sin principios fijos.

Dueños cada cual de la sensación, se hará también juez de la belleza, y si en presencia del Apolo de Belvedere me dice otro espectador que nada presenta más agradable que otra estatua cualquiera, que según su modo de sentir el objeto no es bello, nada tendré que con-testarle. Distinguimos entre bueno y mal gusto, pero desaparece el fundamento de tal distinción si reducimos á una simple sensación el juicio de lo bello. Calificaríamos á una persona de falta de gusto; ¿qué significaría entonces esta expresión? ¿No tiene ella los mismos sentidos que nosotros? El objeto que admiramos, ¿no obra también sobre ellos? La impresión que percibe ¿no es tan real como la nuestra? ¿De qué proviene, pues, que la razón esté de nuestra parte cuando no hacemos más que expresar la impresión que percibimos y que carezca de ella quien está haciendo otro tanto? ¿Será porque los que piensan como nosotros son en mayor número que los que juzgan de un modo diverso? El número de votos no puede en este caso influir en la verdad ó en la falsedad del hecho.

Si simplemente fuese bello lo que produce en nosotros una impresión agradable, resultaría evidentemente que lo que agrada á una sola persona, aunque sea extremadamente feo á los ojos de todo el género humano, debería legítimamente llamarse bello, puesto que para aquel á quien causa una impresión agradable, llenaría perfectamente la definición. No existiría entonces verdadera belleza en las artes, todas serían bellezas relativas y variables, bellezas de costumbre y de moda; y como nada hay que no agrade ó no pueda agradar á alguien, todo sería bello, ó por mejor decir, no habría bello ni feo, y la Venus de los Hotento-

tes igualaría á la de Médicis. Lo absurdo de las consecuencias demuestra lo erróneo del principio. El único medio de evitarlas es renunciar al último y reconocer que el juicio de lo bello es universal y esencialmente distinto de la sensación.

Debemos, pues, reconocer que hay en el hombre sensibilidad física y razón, y que si la sensación ó el acto de la sensibilidad física es un medio para el juicio de la belleza, la razón decide en él definitivamente.

Estos dos elementos que entran en la percepción de la belleza exigen entrambos sus leyes particulares y nos guiarán en la investigación de las condiciones de lo bello.

Lo agradable estético es diferente de lo agradable puramente sensual ú orgánico, hallando el primero en objetos intelectuales y físicos.

Lo bonito: En los objetos físicos puede haber *juegos de formas que no constituyen una armonía completa*, y que producen también un efecto análogo al de la belleza (las formas de la llama, de las nubes, etc); es *una belleza incompleta*.

Cuando se dice de un *objeto en que por lo diminuto no puede campea la belleza*, es sinónimo de *lindo*.

La gracia, según su etimología, significa un *don nativo* é ingénito. Por esto se aplica en *sentido cómico* y en *sentido serio*, es decir, como don de comunicar los efectos de lo ridículo y como posesión de cualidades estéticas más elevadas. Del primero nace lo *gracioso*; del segundo lo *agraciado*.

En un sentido más particular, *gracia* significa cierta *viveza ó intensidad de algún elemento bello, en especial de la suavidad y delicadeza*, ya física, ya moral, mani-

festada la última por la expresión. Así decimos de una persona que no es bella, pero que tiene gracia, por la viveza con que muestra ciertas cualidades atractivas, y así se ha definido la *gracia por la belleza del movimiento* y como *un atractivo especial que tienen ciertos seres bellos; una cualidad, una nota bella más un modo particular de manifestarse la belleza para producir el halago ó la caricia.*

El mar es *bello y sublime*; pero el movimiento de las olas, al romperse suavemente en la playa, es *gracioso*, y *graciosa* es la leona acariciando á sus hijuelos. Hay *gracia* en las figuras, en los colores, en la voz, en el sonido, siempre que hallemos en ellos expresión de halago suave, que despierte en nosotros igual sentimiento; mas nunca en cosas que nos causen temor, admiración ó entusiasmo, ni menos repulsión ó desagrado.

La elegancia significa, por su etimología, una cualidad que se *halla en lo escogido, lo selecto*, y designa el principio de belleza que muestran determinadas formas sin atender al conjunto. *La gracia* (en el sentido serio limitado) y *la elegancia* convienen en que son, no una belleza necesariamente incompleta, como lo *bonito* ó lo *lindo*, sino elementos separados de belleza; se distinguen en que la *gracia* siempre indica viveza é intensidad, mientras que la *elegancia* lleva la idea de ausencia de defectos y puede ser más reposada. *La gracia* es más suave y femenina; *la elegancia* puede ser más severa y varonil, *la elegancia* á las formas físicas, consideradas en sí mismas: la primera es natural, la segunda puede deberse más al arte.

LO SUBLIME

VIII

Lo sublime es un grado superior de belleza, y es como el reflejo ó manifestación de lo infinito, en que la forma es nada y la esencia es todo.

En lo sublime hay algo de relativo, hasta el punto que en ocasiones un sublime hace desaparecer otro.

Diversas definiciones se han dado de lo sublime. *Kant* dice que lleva en sí la idea de extensión y fuerza; *Hegel* es la tentativa de expresar lo infinito en lo finito, sin encontrar forma sensible que sea capaz de representarle.

Blair, el gran poder y fuerza puestos en ejercicio. *Weisse*, lo extraordinario incomprensible. *Milá y Fontanals* lo más grande, lo incomparablemente grande, lo que se presenta como irreducible á medida.

Herder, la flor de la bondad y la cumbre de la hermosura; Ceferino González, es la belleza objetiva.

Lo sublime, según nuestro parecer, es aquello cuya presencia despierta en nosotros indeliberada y rápidamente el sentimiento de lo infinito ó una imagen viva y elocuente de la naturaleza divina, cuyo aspecto nos pone como en presencia de lo sobrenatural.

El verdadero sublime ha de ser bello, oponiéndose á lo que algunos estéticos le consideran como afín de lo

bello, como lo bello sin forma, y como lo bello que pasa de la relación ordinaria.

La idea de sublimidad es la misma en todos los idiomas.

Sublimitas, significa en latín elevación y grandeza; en griego es *upselótes*, altura, y en hebreo *gaón*, ser magnífico, elevarse. .

De la comparación de lo bello con lo sublime observaremos que la belleza ofrece una adecuada variedad, y en la forma presenta deslindados sus elementos; tiene acuerdo y gradación en los colores, tamaño adecuado al género, líneas suaves, dimensiones proporcionadas, orden simétrico y movimiento natural, fácil y rítmico.

Lo sublime tiene forma grande, contraste en los colores, tamaño extraordinario, líneas violentamente cortadas, dimensiones desmesuradas, desorden; movimientos violentos y rápidos.

La sublimidad, no es una contraposición de la belleza, sino una adición: pues lo opuesto á la belleza es lo feo ó la deformidad, que consiste, según unos, en la *falta de armonía*. Lo feo se opone, pues, al acuerdo, si bien puede tener vida. Así en ciertos casos puede unirse á lo sublime, ó al menos lo sublime atenúa lo feo. Según otros, en la *privación ó carencia* de alguna perfección específica. Una acción que perfecciona á uno, puede, áun siendo la misma, imperfeccionar á otro; y, por ende, siendo bella en un caso, puede ser *fea* en otro.

El ser, pues, que en armonía con su naturaleza tenga la mayor suma de realidades posibles, será bello, y *feo* en el caso contrario; y será *feo*, no sólo cuando carezca de las realidades de la propia naturaleza, sino

cuando tuviera realidades peculiares de una naturaleza inferior ó superior.

Tenemos tres géneros de lo sublime: *objetivo* ó en la Naturaleza; *subjetivo* ó en el espíritu, y *subjetivo-objetivo*, ó en el espíritu en lucha con la Naturaleza.

Lo sublime objetivo, puede ser de *espacio*, de *tiempo* y de *poder*.

Lo sublime subjetivo, puede ser de *entusiasmo*, de *mala voluntad* y de *buena voluntad*.

Lo sublime subjetivo-objetivo ó *trágico*, puede ser *trágico mecánico*, *trágico de expiación*, y *trágico de conflicto moral*.

Sublime objetivo

Lo sublime de espacio, nos lo ofrecen los objetos ópticos de extraordinarias dimensiones y grandes montañas, llanuras inmensas, el Océano tranquilo, el firmamento, etc.

Lo sublime de tiempo, está representado por sus efectos como una selva secular ó ruinas carcomidas por la intemperie.

Lo sublime de poder, producido por una fuerza extraordinaria, manifestado por las formas ópticas ó acústicas, puestos los primeros en movimiento, v. gr.: la tempestad, los terremotos, los volcanes, etc.

Sublime subjetivo

Lo sublime de entusiasmo, se produce sin reflexionar y da origen á acciones grandes, llegando alguna vez á lo cómico, se dirige á grandes cosas ó hechos ex-

traordinarios, ignorando muchas veces lo que se va á hacer; v. g.: El que expone su vida por grandes ideales políticos; Guzmán *el Bueno*, posponiendo el amor paternal al amor patrio.

Sublime de mala voluntad.

Vischer, halla sublimidad en el mal, y cita á Prometeo y Fausto; *Krug* á Medea y al Satanás de Milton; *Nuslein* y *Ficker* á Edipo, Medea, Catilina, el Satanás de Milton y Mefistófeles.

No puede haber sublime en el mal, pues el mal es la ausencia del bien y de belleza. El mal es la verdadera, la única fealdad, y no cabe en él lo sublime ni lo bello. La pintura de los grandes malvados puede, en ocasiones, ser legítima y concurrir al fin del arte, y puede estar hecha con tal perfección y acabamiento, que manifieste la grandeza del artista y la sublimidad de su genio creador. Cuando *Calderón* pinta á Satanás en alguno de sus *Autos* y *Shakespeare* presenta en sus obras grandes criminales, la sublimidad no está en ellas, sino en el *poeta*, que suele cuidar de darles alguna cualidad buena por donde pueda excitar la simpatía ó presentarlos llenos de remordimientos.

Al considerar *Schiller* la desesperación y el suicidio como lo *sublime* del arrepentimiento, no necesitamos refutar dicha teoría, porque el *suicidio* es un supremo desprecio del orden y de la ley moral, y un verdadero acto de cobardía del hombre que no quiere sufrir las consecuencias de sus faltas ó luchar varonilmente contra la adversidad.

Sublime de buena voluntad, obra libremente con

sujeción á la ley moral en los medios y el fin, y tiene una superioridad incontestable sobre los deseos, porque la belleza del orden moral es la de mayor excelencia.

En las acciones humanas en que algunas veces se revela una gran fuerza de voluntad, y que se manifiesta por medio de la lucha con las inclinaciones de la naturaleza y con todo género de enemigos 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 en las persecuciones y seducciones violentas, el arrostrar los mayores peligros, el excederse 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 muestra en el orden religioso y también en el político; este último forma los grandes hombres que la patria celebra, por haberla servido y engrandecido con sus sacrificios ó altas virtudes. Esta es la sublimidad verdadera. Hay otra aparente y falsa que puede engañar la imaginación, pero que el juicio y la sana crítica rechazan.

Lo sublime intelectual, es la grandeza extraordinaria de una concepción intelectual, distinguiéndose lo vasto del pensamiento.

Sublime subjetivo-objetivo.

Trágico mecánico, es la lucha del sujeto en condiciones que él no se ha dado; *trágico de expiación*, es la

lucha del individuo en condiciones que se ha dado en parte y el *de conflicto moral*, en la lucha del espíritu en condiciones que se ha dado totalmente.

Hay calificaciones propias de los objetos que muestran analogía con la sublimidad, sin que puedan ser calificados de sublimes.

Lo *grande*, en lo físico y en lo moral, es *aquello cuya grandeza, aunque no común, no llega á lo incomparable*. La *majestad* indica *la expresión de una fuerza que está segura de sí misma*, y que, por lo tanto, se une á una calma moderada (la actitud digna y reposada de un héroe). Lo *solemne* se halla en los objetos que reciben un *movimiento sosegado y casi rítmico*, como el paso de una procesión. La *nobleza* corresponde á la *belleza unida á cierta fuerza y severidad*. La *magnificencia* es una *belleza multiplicada*, una belleza en grande escala (el arco iris, una extensión que muestre suma riqueza de bellezas variadas). Lo *patético* nace de la *violencia del dolor en un alma fuerte*, que si no vence, resiste al menos.

SUBLIME

OBJETIVO..... (en la Naturaleza).	De espacio, matemático ó cuantita- tivo.	{ POSITIVO ó afirmativo.	
		{ NEGATIVO ó indefinido.	
	De tiempo, ó cuantitativo-analítico	{ POSITIVO.	
		{ NEGATIVO.	
	De poder, dinámico ó cualitativo.	{ POSITIVO.	
		{ NEGATIVO.	
	SUBJETIVO..... (en el Espíritu)..	De entusias- mo, ó irreflexivo.	{ Por adhe- sión... POSITIVO.
			{ NEGATIVO.
		De mala voluntad, ó de culpa y error mo- ral.	{ Por resis- tencia. POSITIVO.
			{ NEGATIVO.
De buena voluntad, ó ético.....	{ POSITIVO.		
	{ NEGATIVO.		
SUBJETIVO - OB- JETIVO ó TRÁ- GICO..... (en el Espíritu en lucha con la Na- turaleza.)	Trágico mecánico, ó de contraposición á la Naturaleza..... (lucha de lo conscio con lo inconscio ó en condi- ciones que el sujeto no se ha dado).	{ POSITIVO.	
		{ NEGATIVO..	
	Trágico de expiación, (lucha de lo conscio con lo conscio imperfecto ó en condiciones que el su- jeto se ha dado en parte)	{ POSITIVO.	
		{ NEGATIVO.	
	Trágico de conflicto mo- ral, (lucha de lo conscio con lo conscio ó en condicio- nes que el sujeto se ha dado totalmente).	{ POSITIVO.	
{ NEGATIVO.			

LO RIDÍCULO Y LO COMICO

IX

Lo ridículo, se produce únicamente en la vida de los seres inteligentes, lo cual se debe á que es propio del espíritu y extraño por completo á la naturaleza.

La risa debe provenir del contraste entre lo discordante y absurdo del fondo, y una concordancia extensa y aparente.

Lo visible es lo que excita una risa agradable y ridícula, aquello de que nos reímos por desprecio.

Según *Aristóteles*, lo ridículo es «*una cosa defectuosa ó deforme, con la cual no anda asociado el dolor ni ningún otro mal.*»

Los modernos estéticos alemanes consideran que lo *ridículo* está en una especie de contradicción entre el fondo y la forma.

Solger: Es «*la idea de lo bello perdida en las relaciones y accidentes de la vida ordinaria.*»

Wischer: Es «*la idea salida de su esfera y confundida en los límites de la realidad, de tal manera, que la realidad aparece superior á la idea.*»

Jungmann entiende que lo ridículo es «*toda falta que va contra las leyes de la razón especulativa ó de la práctica, y que percibimos súbita é inesperadamente,*

siempre que no sea tal que haya de producir pena, miedo ú horror.»

La raíz de lo ridículo está en la voluntad humana.

Observemos, ante todo, que en la naturaleza no hay cómico; sólo se produce en el hombre. Ni las plantas, ni los minerales, ni los animales son jamás ridículos. Pueden parecerlo, sin embargo, si les atribuimos de alguna manera intenciones ó cualidades humanas. Así, por ejemplo, el asno es considerado generalmente como animal ridículo, y no es ciertamente, sino en el sentido dicho; y si vemos un asno sólo, no nos parece ridículo en modo alguno; pero si le vemos caminar erguido por un aristocrático paseo, ó correr en pos de briosos caballos, como queriendo emularlos, al punto sentimos la impresión de lo ridículo.

Si lo ridículo consistiera sólo en una desproporción, como dicen algunos estéticos; si fuera una falta de armonía entre la forma y el fondo, lo habría en los animales y en la naturaleza; pero, lo repetimos, no sucede así. Y ¿qué es lo que tiene el hombre, que no tengan los animales, para que pueda ser asiento y raíz de lo ridículo? La inteligencia y la voluntad; y, por tanto, el ridículo es, seguramente, un fenómeno moral. La definición de Aristóteles no expresa esto; porque hay defectos ó deformidades ligeras que no producen dolor ni mal, y sin embargo, como no sean de este orden moral no son ridículos. Podrán parecerlo en el mismo sentido que se ha dicho de los animales.

Pero la inteligencia del hombre, por otra parte, no es cosa ridícula, sino bella; y aunque un hombre tenga muy escasas dotes intelectuales, no por eso es ridículo, pues no es culpa suya; luego la raíz de lo ri-

diculo está en la voluntad humana y únicamente allí.

Meditemos en todos los ejemplos citados y en los que pudieran aducirse, y se verá que en todos ellos el ridículo es efecto inmediato y constante de la vanidad humana, real ó supuesta, del individuo ó de la especie.

Casi todos los autores ponen entre los ejemplos de lo ridículo el intento de producir un resultado grande con medios pequeños; v. g.: Derribar una puerta con un bastón, ó un árbol á puñetazos. Aquí hay ridículo si el que hace eso es un jactancioso que quiere dar muestras de poder ó de fuerza; pero si es un hombre que se viera en un grande conflicto, huyendo de un riesgo, ó tratando de salvar la vida á otro que peligrase en un incendio, ciertamente que el ridículo desaparecería, aun viéndose claro que la empresa era manifiestamente temeraria y que había falta completa de previsión.

Hasta hay fisonomía ó facciones que parecen ridículas, y aun pueden serlo, si suponemos que se consideran bellas las personas que las tienen; porque en otro caso, lo repetimos, no lo son tampoco. En el ejemplo que hemos propuesto de los animales, resulta el ridículo en el momento que le atribuimos la vanidad.

En lo ridículo, aunque hay muchas veces un elemento objetivo y real, suele entrar por mucho el elemento subjetivo; es decir, que vemos en ocasiones lo ridículo donde no lo hay. Como, según sabemos ya, las cosas bellas no lo son absolutamente, todas tienen imperfecciones; y en esta imperfección vemos lo ridículo si hay algo que choque con nuestras aficiones y costumbres. Las modas que empiezan ó pasaron, pueden y suelen ser ridículas por esa razón; y nuestra manera

de vestir, que por la necesidad ó la costumbre que ya tenemos de ella, en manera alguna parece ridícula, podrá parecerlo á los venideros. La malignidad humana, la tendencia que tiene el hombre al desprecio y á la burla, es causa también de que le parezcan ridículas muchas cosas que no lo son, y aun cosas dignas de todo respeto.

¿Qué es, pues, lo ridículo? *Un acto humano falto de orden y de conveniencia con el fin, ejecutado con espíritu de vanidad y presunción.*

En cambio, deben excluirse de lo ridículo aquellas cosas que, aun produciendo risa, no sean imputables al amor propio, á la inmoderada presunción de acierto cuando menos. Hay personas que de todo se ríen fácilmente; y las gracias de un niño, las agudas frases del ingenio, hacen reír, y nadie las llama ridículas. La ridiculez dice siempre relación á un defecto moral, y donde no le hay, ó no le suponemos, no vemos lo ridículo, ni aun en aquello que más haga reír, y que debería llamarse chistoso; porque el chiste, aunque es subjetivo y está en un juicio, resulta de acercar ideas que no parezcan relacionadas; y hay cosas que pueden considerarse chiste en acción, como se considera chiste figurativo á la caricatura.

Lo ridículo produce cierto género de placer, que se manifiesta por medio de la risa, de donde toma el nombre. Según *Kant* (1), á quien en esta parte sigue *Jungbman*, el placer que nace siempre de lo ridículo, ó á lo menos en su raíz y principalmente, es una cosa puramente sensible. «La súbita percepción de lo absurdo

(1) *Crítica del juicio estético.*

—añade— es decir, de lo que choca con las leyes de la razón, hace una impresión psicológico-fisiológica en el organismo, y produce los movimientos de la risa y la sonrisa».

El placer de lo ridículo, la verdadera alegría, y juntamente se extrañan los autores citados de que pueda producir placer la percepción de lo defectuoso ó de lo absurdo, y no es la verdadera alegría, porque siempre va asociada á ese placer la idea de la imperfección ajena, del mal ajeno, y, por consiguiente, no es nunca la pura contemplación de la belleza, única que produce la alegría. Lejos de ser la verdadera alegría, lo ridículo en el fondo es triste; porque la realidad siempre es seria y en lo ridículo aparece un mal, aunque sea ligero, jamás sentimos placer, sino pena, viendo en ridículo á una persona querida; y la caridad, sin destruir los defectos, borraría lo ridículo del mundo.

Lo ridículo, por consiguiente, no es un momento de la belleza, como dicen Vischer y otros estéticos; ni es bello, puesto, que, según queda dicho, es una imperfección moral. Esos mismos estéticos convienen en el fondo en esto, y hablan de desharmonía, de desproporción, de equilibrio de elementos, y otras cosas que en manera alguna convienen á la belleza. Lo ridículo sirve en el arte para grandes bellezas, pero no por su propia condición, sino como medio para que resplandezca de alguna manera la belleza moral. En el arte, pues, lo ridículo puede ser bello y producir placer estético, en cuanto vemos la habilidad y la intención moral del artista.

Lo cómico se aplica, no sólo á lo ridículo, sino á lo que parece ridículo sin serlo ó lo simplemente chistoso.

Lo cómico, según Platón, es impropio del arte é inadecuado á la naturaleza; pero la irresistible tendencia del espíritu á ver lo cómico donde realmente existe, y al burlarse de lo más serio y respetable de la vida, da origen á las composiciones de este género, teniendo mucho de subjetivo.

Se ha confundido lo cómico con lo ridículo y lo feo, pues estas cualidades son opuestas á la belleza. . .

Aristóteles suponía que todo defecto ó incorrección que no expresan sufrimiento origina lo cómico y sus efectos. Cicerón y Quintiliano decían que lo risible es una imperfección moral, objeto de un ligero reproche.

Los estéticos del comienzo de nuestro siglo, afirmaban que lo cómico consistía en una infracción sensible del orden, en una irregularidad, en un contraste de perfecciones é imperfecciones.

Lo cómico, es una oposición que se verifica en una realidad bella, y lo *cómico artístico* es una oposición ó contraste con el ideal bello, y así como lo sublime se muestra con facilidad en todo objeto bello, lo cómico no se revela con tanta facilidad por ser mucho más subjetivo que aquel por depender de nuestro espíritu, siendo lo cómico *un segundo momento* en la contemplación de lo bello.

Bajo el punto de *vista objetivo*, lo cómico es la expresión del accidente, que de una manera parcial y momentánea contradice la realización de la belleza, y desde el punto de vista subjetivo, es la manifestación de la voluntariedad del ánimo comparada de una manera rápida con la ley, con la idea, con el hecho, que se contradice ó que se niega, de cuya comparación resulta el placer expresado por la risa.

Lo cómico artístico, se presenta en diversidad de formas; que revelan la parodia, la sátira, la ironía, la burla, el humor y otras.

Tres formas generales hay de lo cómico: Cómico objetivo burlesco, cómico subjetivo ó chistoso y cómico subjetivo objetivo ó humorístico.

El primero comprende tres formas: directa, indirecta y mixta.

El segundo puede ser figurativo, de palabra y de pensamiento, y el tercero, de humor sencillo, de humor disuelto y humor libre..

Lo cómico objetivo se ofrece espontánea ó naturalmente á nuestra contemplación, se halla en el mundo y el espíritu no pone mucho de su parte para que aparezca.

Lo cómico subjetivo es producido por el ingenio del artista, y lo cómico subjetivo objetivo es lo cómico de lo general, es el verdadero cómico, se produce por las condiciones del sujeto y la consideración del objeto.

Lo cómico burlesco es desbordamiento de forma y su esencia es anticuada ó inferior.

El chiste es sospechoso desde el punto de vista ético, no tiene límites, en el terreno del arte, pero sí en el de la moral.

El *humor* aprecia los objetos á través de ciertas condiciones fisiológicas, de determinado temperamento.

CÓMICO

OBJETIVO ó burlesco.....
(Se ofrece espontáneamente en la Naturaleza; el espíritu no pone mucho de su parte).

- Forma directa...**
- Forma indirecta ó opositiva.....**
- Forma mixta.....**

Don Quijote, representación de la Edad Media.
Sancho Panza, contradicción del ideal caballeresco.
D. Quijote y Sancho Panza, en la obra del inmortal Cervantes.

SUBJETIVO ó chistoso.....
(Se produce más por las condiciones del sujeto que por las del objeto; es fruto del ingenio del artista; el espíritu pone mucho de su parte).

- Figurativo ó caricatura.....**
- De palabra, equívoco ó calembourg.....**

Representa un tipo en condiciones exageradas. Se produce exagerando las condiciones de la persona, ó poniéndola en situación distinta de la que le corresponde, ó en situación inferior.
Descansa en una simple relación de palabras. Consiste en el empleo de voces de doble sentido, de modo que lo dicho en uno se entiende en el otro.

- Depensamiento ó ironía.....**

Ironía directa, sencilla ó vulgar..... (Se atribuyen al sujeto condiciones que no tiene, ó contrarias á las que posee.)
Ironía indirecta, refleja ó doble.... (Se atribuyen al sujeto las mismas condiciones que tiene, pero alteradas, bien exagerándolas, bien atenuándolas.)

SUBJETIVO OBJETIVO ó humorístico..
(Se produce por las condiciones del sujeto y la consideración del objeto es lo cómico de lo general; el esfuerzo del ingenio es superior, y tiene que compararse con condiciones generales de la vida).

- Humor sencillo..**
- Humor disuelto, romántico ó satánico.....**
- Humor libre ó reflexivo.....**

El individuo lo ve todo por su aspecto tétrico; quiere mirar las cosas bajo una relación cómica, creyéndose libre de las pequeñeces del mundo, y él es quien resulta cómico.
Cansados de la sociedad y de sí mismos, se burlan de todo y aún de sí propios. Estos caracteres produjeron grandes tipos románticos. Acarrea funestas consecuencias.
El artista que, al contemplar las flaquezas no se endiosa, sino que contrapone á estas un elevado ideal de reforma y de esperanza de mejora, intentando levantar una sociedad decaída. Es donde se ven mayores bellezas artísticas.

ESTÉTICA SUBJETIVA

X

La estética subjetiva, trata de la belleza en el hombre, no ya considerado como objeto de contemplación, sino: 1.º como espectador de la belleza real estética subjetiva pasiva, y 2.º como productor de nuevas bellezas estética subjetiva activa.

Cuando percibimos un objeto bello, se efectúan en nosotros un juicio y un sentimiento, siendo el juicio inmediato y como instintivo, y el placer producido por la contemplación del objeto bello, es un sentimiento de que es ocasión y no causa, la impresión que el objeto ha producido en nuestros sentidos; es un eco que despierta en nuestro ánimo la excelencia del objeto.

El sentimiento de la belleza, es desinteresado y especial y no puede confundirse con otro alguno.

La belleza, ejercita simultánea y armónicamente nuestra sensibilidad física, la moral y nuestro entendimiento, y pudiendo existir el sentimiento de belleza, sin la acción inmediata de los sentidos, por medio de la simple representación mental del objeto.

El efecto que en nosotros produce el objeto sublime, es incomparablemente grande, y le aplicamos el concepto de grandeza ilimitada.

El efecto de la belleza moral, es también un juicio y sentimiento. producidos en nosotros, por la excelencia

cia estética de un sentimiento ó de un acto, ó de la combinación de varios sentimientos ó actos, y se aprecia en la sublimidad moral, el reconocimiento de una grandeza extraordinaria ya sosegada, ya manifestada por la lucha.

Las modificaciones del juicio y sentimiento de lo bello son generales é individuales, ya se verifiquen en todos los hombres, ó ya dependan de una disposición especial de tal ó cual individuo.

Para terminar el estudio de los fenómenos que acompañan la percepción de la belleza, después de hablar del sentimiento que sigue á la idea, vamos á examinar la imaginación, facultad compleja en que entra este mismo sentimiento y que es la que aprecia y produce lo bello.

Dicha facultad ha recibido diferentes denominaciones: 1.^a, Invención; 2.^a, Composición; 3.^a, Creación, (esta última denominación, inexacta si se toma en sentido riguroso, pues el hombre no produce los materiales de sus concepciones; pero admisible de que el hombre produce la forma del conjunto.

Pasemos á reconocer sus elementos.

Cuando la sensación, el juicio y el sentimiento se han producido en nosotros al aspecto de un objeto exterior, se reproducen también en la ausencia del objeto y sufrimos pasivamente esta reproducción.

El hecho de la memoria pasiva es doble, no sólo recordamos que nos hemos hallado en presencia de cierto objeto, lo que nos da idea de lo pasado, sino que nos retratamos á este objeto ausente con todos sus pormenores, y entonces el recuerdo tiene el carácter de imagen. En el último caso la memoria ha sido llamada por

algunos filósofos *memoria imaginativa*; este es el primer elemento de la imaginación.

La facultad de reproducir las imágenes de lo pasado en vez de recuerdo sin color, es un don de la naturaleza, sin el cual no existe imaginación; pero no está aquí la imaginación entera: es necesario que la atención se fije en las imágenes que presta la memoria imaginativa, escoja los diferentes rasgos que asocia y combina, y esta abstracción completa, según algunos, el fenómeno de la imaginación. La razón, es verdad, aplicándose á las imágenes, las descompone, elige los rasgos diversos y los asocia para formar nuevos conjuntos, abstraer y combinar, es servirse voluntariamente de la razón, cuyo oficio es subir de la parte al todo, bajar del todo á la parte, pasar de la variedad á la unidad, del efecto á la causa. Este nuevo poder, la razón, tan diferente de la memoria imaginativa, no agota todavía todos los fenómenos de la imaginación; en una gran sinfonía ó en un bello poema, ¿no habrá más que una combinación racional, que un cálculo de causa y efecto?

El hombre que tuviese la facultad de reproducir todas las imágenes de lo pasado, junto con la de elegir entre todas las imágenes y combinarlas entre sí, si bien poseería los primeros elementos de la imaginación, necesitaría además algo que los animase, y este algo sería el sentimiento de lo bello en todo género; tal es la hoguera con cuyo fuego se enciende y se alimenta la verdadera imaginación. El don feliz de ser afectado fuertemente por los objetos y de renovar el afecto con la reproducción de la imagen ausente ó desvanecida, es el fondo mismo de la imaginación. El poder

de modificar estas imágenes para formar otras nuevas es todavía indispensable, sin lo cual la imaginación se hallaría cautiva en el círculo de la memoria, y no sería, como se ha dicho, otra cosa que la memoria imaginativa, mientras que debe disponer á su antojo de lo pasado, de lo real y de lo posible. Todo esto es mucho, pero no basta; si no se añade la obra del corazón, el resultado quedará imperfecto; el fuego sagrado no estará allí.

Precisemos la idea; no decimos que el sentimiento constituye la imaginación, sino que es el manantial de que ella toma sus inspiraciones, y con el cual se hace fecunda. Si los hombres son tan diferentes en lo tocante á esta facultad, es que unos quedan fríos en presencia de los objetos fríos en los recuerdos y hasta en las representaciones que conservan y renuevan, y fríos finalmente, en las combinaciones que su mente forma, mientras que otros vivamente conmovidos al espectáculo de la belleza, guardan y conservan en el oficio de la memoria, como también en el ejercicio y trabajo de todas las demás facultades, la misma vivacidad de emoción, el mismo calor de sentimiento. Desaparezca éste, todo queda frío é inanimado; manifiéstese, y todo adquiere color, fuego y vida. El sentimiento es, pues, el elemento fecundante de la imaginación.

Con lo dicho aparece evidente que es imposible limitar la imaginación al significado que parece exigir su etimología, á las imágenes propiamente dichas, á las ideas relativas á objetos físicos. Acordarse de sonidos, escoger entre ellos, combinarlos entre sí para sacar efectos nuevos, es también obra de la imaginación; el verdadero músico la posee en tanto grado como el

pintor, y sin embargo, los sonidos no son imágenes. Se concede al poeta la imaginación cuando retrata objetos sensibles, ¿se le negará la misma facultad cuando reproduce sentimientos? Y además de las imágenes y sentimientos, ¿no nos eleva el poeta á altos pensamientos de justicia, de libertad, de virtud, en una palabra, al nivel de todas las ideas morales é intelectuales? ¿Se dirá que en estos elevados pensamientos, en aquellas pinturas morales, en los cuadros de la vida íntima del alma no hay verdadera imaginación?

Acabamos de ver cuál es la extensión de esta palabra; puede decirse que no tiene límites, que se aplica á todo. Su carácter distintivo es el de herir fuertemente el alma en presencia de todos los objetos, y herirla no menos fuertemente por el solo recuerdo ó bien á la sola idea de un objeto imaginario. Si la belleza ausente ó pensada no obra sobre vosotros tanto y aún más que la belleza presente, podréis haber recibido muchos otros dones, pero se os ha rehusado el de la imaginación.

La imaginación es el amor unido á la voluntad, á la memoria, á la razón.

La imaginación en su estado contemplativo constituye el gusto, es decir, la facultad de sentir y juzgar acerca de lo bello; en su estado activo constituye el genio, (*ingenio* ó *numen*), es decir, la facultad de producir, de crear la belleza. El gusto es, pues, apreciador de la belleza, el ingenio es creador de ella.

Después de haber oído una obra poética ó musical, después de haber admirado una estatua ó un cuadro, si nos hallamos dotados de la preciosa facultad que retrata vivamente lo que los sentidos han visto, que ve

el cuadro ausente, oye los sonidos que han cesado y se representa todos los pormenores de un paisaje pintoresco; en una palabra, si tenemos imaginación, poseeremos la facultad que según las condiciones con que en nosotros se halla y según la dirección que se le dé, nos acarreará la adquisición de un verdadero gusto ó buen gusto.

El hombre de gusto es necesario que posea el principal elemento de la imaginación; el sentimiento y el amor de la belleza; es necesario que se complazca en su hallazgo, que la busque y que la admire.

Intimo placer, trabajo subalterno es comprender y demostrar que algo no es bello, que es defectuoso; pero discernir una belleza, empaparse en ella, ponerla en evidencia y comunicar á los demás lo que nos hace sentir, es un placer exquisito, una obra generosa. La admiración viene á ser para el que la siente una felicidad y una honra á la vez; el signo de una razón elevada servida por un noble corazón. Superior á la crítica rastrea, á la crítica excéptica é impotente, alma de la grande crítica, de la crítica fecunda, puede llamarse la parte sagrada del gusto.

Pero de aquí no se deduce que se deba dar al sentimiento del crítico una preponderancia excesiva en perjuicio de la razón. Cuando aquel domina y ahoga las demás cualidades, sólo produce un gusto muy imperfecto, que no reconociendo la razón por fundamento, no la tiene en cuenta en los objetos que aprecia, y queda también insensible á la grande belleza, á la belleza regularizada. La unidad en la composición, la armonía en todas las partes, la exacta proporción en los pormenores, la sabia combinación de los efectos, la

mesurada sobriedad, son otros tantos méritos que no comprende. Los elementos sensibles de la imaginación entran sin duda por mucho en las obras del arte, pero no constituyen su conjunto.

El hombre es, no sólo capaz de conocer y amar lo bello cuando se le revela en las obras creadas, sino que es también capaz de producirlas á su manera. A la vista de una belleza natural, sea la que fuere, moral ó física, siente de pronto la necesidad de gozarla y admirarla: el sentimiento de la belleza le invade, le encanta, y, por decirlo así, le abrumba bajo su peso. Pero cuando este sentimiento es enérgico, no permanece mucho tiempo estéril: el hombre quiere volver á ver lo que ha visto, quiere volver á sentir lo que tantas veces le ha causado placer, y para esto procura reproducir la belleza que le encantó, y no precisamente cual era antes, sino cual su imaginación se la representa. De allí nace una obra, hija de naturaleza, pero al mismo tiempo original y propia del hombre, una obra del arte.

El arte es la reproducción libre de la belleza, y el poder capaz de reproducirla se llama genio.

DEL ARTISTA

XI

El artista, es el que realiza sus concepciones en obras bellas.

El artista siempre modifica, transforma, idealiza la realidad al interpretarla en una obra de arte, atiende á pormenores que la naturaleza descuida; desecha otros que no sirvan á su intento, combina, modifica, une, crea la forma de la belleza, y el arte es, por tanto, una verdadera creación en que se han de manifestar con unidad las facultades del espíritu.

Las facultades distintivas del artista son. 1.^a, *Una imaginación estética, poderosa y fecunda*. 2.^a, *Memoria*, ó sea el rico depósito de materiales debido á la observación continua del mundo físico y moral, y conservado por la memoria. 3.^a, *Talento de ejecución*, ó sea el talento técnico, la aptitud para pintar, versificar, etc.; aptitud nativa que debe alimentarse y cultivarse. 4.^a, *Facultades morales*; que son el *espíritu ético* y la *sensibilidad*. El *espíritu ético*, unido al amor de lo bello, constituye el verdadero tipo del artista. En el amor al bien, inherente á su alma debe buscarse el original del carácter ético, es decir, de la moralidad de las obras artísticas. A más del sentimiento de lo bello, fuente de las composiciones estéticas, y de la facultad de ima-

ginar sentimientos, que es como una sensibilidad hipotética inherente á la imaginación dependiente de sus concepciones, reclama el arte la sensibilidad entendida en el sentido general y genuino; 5.^a *Facultades intelectuales. El artista se distingue esencialmente del filósofo; éste busca leyes generales, aquél representaciones concretas y vivientes.* El artista puede concebir bellezas en que domina el carácter intelectual, y aunque tan sólo la poesía es capaz de mantenerlos en la esfera de la generalización, también otras artes (la pintura, la escultura, y aun la arquitectura) las manifiestan valiéndose de símbolos que suponen actos intelectuales.

La educación del artista comprende:

1.^o *Estudio del mundo físico y moral.*—El artista debe observar de continuo la naturaleza y la vida humana, recordando sus más interesantes aspectos y sin perder de vista la aplicación de lo que la naturaleza le enseña al arte particular que cultiva.

2.^o *Estudio de los modelos.*—Los modelos despertarán el sentimiento de lo bello y le amaestrarán para la ejecución.

3.^o *Estudio de la parte técnica.*—Este requisito indispensable para dominar los medios de la manifestación estética del pensamiento, sin que por esto se le dé tanta importancia que se llegue á preferir al fin estos medios.

4.^o *Estudio de la teoría del arte.*—Epocas ha habido en que los artistas se han formado, más bien por instinto é imitación, que por ideas generales: pero des-

de el punto en que éstas han sido formuladas y reducidas á sistema, el que cultiva un arte bello hallará en ellas un auxiliar y una guía.

5.º *Cultivo de la parte moral.*—El artista debe cultivar el juicio y el sentimiento ético y estéticos, y además la sensibilidad general, proponiéndose, no tanto sentir mucho, como sentir bien.

6.º *Cultivo de la parte intelectual.*—Cuando la ciencia ha seguido una senda separada de la del arte y se ha extendido por campos dilatadísimos, ha cambiado la situación del artista. No ofrece dificultad alguna el que haya habido artistas (Leonardo de Vinci) que á la vez sobresaliesen en el arte y en la ciencia como dotados de dos aptitudes diferentes.

El artista debe buscar un cultivo intelectual bien dirigido, cuidando mucho de atender en lo que sea más aplicable de la producción actual, debiendo tener muy en cuenta el equilibrio de sus elementos.

La inspiración artística es el genio, que da originalidad á sus concepciones, é imprime un estilo propio ó sello exterior de las cualidades de su ingenio; pero el estilo, no ha de convertirse en manera ó sea la repetición de unos mismos medios nacida de la rutina, de la pereza, ó de la falta de inspiración; pues los artistas consumados saben evitar el amaneramiento.

Las tres facultades fundamentales del espíritu: inteligencia, sensibilidad y voluntad, ejercen una acción general y directa en la producción de toda obra.

La producción literaria comprende diversos momentos, ó sea interno-externos.

El primero de ellos es la concepción de la obra, ó sea de la idea y del asunto que han de constituir su

fondo, entrando en ella, el asunto de la obra, su idea ó pensamiento, el objeto que se propone, y el fin á que tienda; siendo función propia de la razón y del entendimiento.

Cuando la obra es puramente artística ó sea la realización de la belleza, sigue la creación de las bellas formas sensibles en que la idea, hace individualizarse y concretarse, siendo esta función propia de la fantasía, en su cualidad de reproductora y creadora de las formas sensibles é ideales.

Concebido é informado el asunto, hay que desenvolverlo y exponerlo, constituyendo los momentos de la producción, que uno de ellos es la composición de la obra, ó sea el desenvolvimiento y combinación de todos los elementos que la componen y cuya función corresponde al entendimiento auxiliado por la fantasía.

A la composición precede la formación del plan de la obra, y la acompaña la manifestación ó expresión por medio del lenguaje, de lo pensado y compuesto y á medida que se desarrolla el pensamiento, el artista lo traduce en el lenguaje formado y representado interiormente por la fantasía y exteriorizado por medio de la palabra ó del estilo.

La fantasía, el entendimiento y la memoria desempeñan esta función, que se llama ejecución de la obra, distinguiendo siempre el croquis ó bosquejo (borrador), la redacción del escrito y la corrección de éste.

ESTÉTICA OBJETIVA ARTÍSTICA

XII

La Estética objetiva-artística, es la realización de las concepciones bellas que el hombre efectúa por medio de los objetos exteriores.

Arte bello es la expresión de la belleza en forma sensible, ó la realización de la belleza por el hombre. La palabra *arte* en oposición á *ciencia*, que es el conocimiento especulativo, designa en general, la producción de obras de cualquier clase; así hay *artes bellas* y *artes útiles*. Aquí usamos dicha palabra por el complejo de las bellas artes.

En este sentido se llaman obras de arte todas aquellas *en que el hombre realiza la belleza, aunque se deban únicamente á la inspiración natural.*

La obra de arte ha de ser *bella*, y como tal, hija de un acto espontáneo, *producto de la inspiración*, ó sea del amor á la realización estética de un asunto. La obra de arte ha de ser *buen*a. Como todos los productos del hombre, *ha de contribuir*, á su manera, *al triunfo del bien*, al orden universal.

Aristóteles dice que el Arte *es la imitación de la naturaleza*, y él mismo da argumento contra su propia teoría.

Taine, dice que hay *Artes de imitación* y *Artes que no imitan nada*. Coloca entre las primeras la *Pintura*,

la *Escultura* y la *Poesía*, y entre las segundas la *Música* y la *Arquitectura*. Ni la *Música* ni la *Arquitectura* pueden llamarse artes de imitación, ni el poeta lírico imita tampoco, puesto que la poesía lírica es la expresión de los sentimientos del alma. Si la *Pintura* fuese mera imitación de la naturaleza, no habría nada más perfecto que la fotografía. Si la *Escultura* fuese mera imitación, el vaciado ó moldeado sería la estatua más acabada, y si la *Poesía dramática* ó *épica* fuera esa supuesta imitación una historia verídica sería una obra de arte mejor que el mejor de los poemas.

No hay duda que en cierto sentido el arte es una imitación, porque la creación verdadera sólo pertenece á Dios. ¿De dónde puede el genio tomar los elementos que elabora, sino de la naturaleza que tiene á la vista? Y no se limita, sin embargo, á reproducirla exactamente ni queda satisfecho hasta añadir algo de lo que al hombre pertenece, algo superior á la naturaleza visible y que Dios ha colocado en nuestro seno. Si el arte no fuese más que la copia de la realidad, si no le quedase otro mérito que la fidelidad de la imitación, ¿qué trabajo más estéril que el de reproducir obras esencialmente inimitables por la vida de que están dotadas para sacar de ellas un simulacro imperfecto? Si el arte no es más que un discípulo servil de la naturaleza, se convierte en un discípulo impotente.

El artista se halla obligado á no despreciar los elementos técnicos de su arte, puesto que no sólo ha de contemplar lo bello, sino producirlo exteriormente y, por decirlo así, realizarlo. Así, no despreciará la forma por lo ideal, y, sobre todo, no olvidará lo ideal para encerrarse únicamente en la forma. Debe atenderse prin-

principalmente al lado moral de su arte, sentir perfectamente la idea pintada sobre la superficie de la naturaleza y oculta en lo interior del hombre. El artista debe disponer de la materia para hacerla expresar lo espiritual. Condenad toda la escuela de pintura, de escultura y de música que no conciba los medios materiales como un símbolo, y que no consagre el arte al símbolo más puro y más allegado á la idea moral.

Las bellas artes se dividen en artes *ópticas*, ó de la vista, y en artes *acústicas*, ó del oído. Las primeras son artes del espacio, ó partes coexistentes; las segundas artes del tiempo, ó de partes sucesivas. Además hay artes de transición y sintéticas.

Las artes *ópticas* son: la *Arquitectura*, que es el arte que se vale de formas ópticas, sólidas, no imitativas. La *Escultura*, que es el arte que se vale de formas ópticas sólidas imitativas. La *Pintura* ó *gráfica* que es el arte que se vale de formas ópticas, aparentes imitativas. Las artes *acústicas* son: la *Música* y la *Poesía*. La *Música* que es el arte que se vale de formas acústicas tonalizadas y de valor en gran parte natural. La *Poesía* es el arte que se vale de formas acústicas articuladas y de valor en gran parte significativo. Las artes de transición, son la *Agricultura*, *Indumentaria*, *Glíptica*, y *Relieve*.

Las artes sintéticas, son: *Arte del decorado*, arte de las ceremonias y arte teatral, ó sea aquellas cuyo medio de expresión, es la combinación de varias artes particulares.

Se pueden clasificar las artes por la ley de su expresión, puesto que ésta es la medida de la belleza que aquéllas pretenden realizar.

La clasificación supone un principio que ha de ser-

vir de medida común; á algunos que la han buscado en el placer les ha parecido ser la primera de las artes la que procura goces más vivos. Nosotros, empero, hemos probado que el objeto más encumbrado del arte no es el placer, sino la expresión; ésta y no aquél será, pues, la medida del valor propio de cada arte.

El arte más expresiva, la primera de las artes, es la Poesía. Su instrumento es la palabra, pero la poesía la usa á su modo y la idealiza para convertirla en expresión de la belleza ideal, (le da el encanto de la medida, hace de ella algo intermedio entre la voz ordinaria y la música, algo á la vez material é inmaterial, claro y preciso como las formas más marcadas, viviente y animado como el color, indefnido y patético como el sonido. La palabra natural en sí misma, la palabra escogida y transformada por la poesía, es el símbolo más enérgico y más universal; provista de un talismán propio suyo, la poesía refleja todas las imágenes del mundo sensible, como la escultura y la pintura; expresa las grandes ideas como la escultura y la arquitectura; inspira el sentimiento como la pintura y la música, pero con una variedad y precisión que no alcanza la música y con la sucesión rápida que la pintura fija é inmovle, como la escultura su hermana no acierta á seguir en manera alguna. Y no expresa tan sólo esto, sino lo que es inaccesible á toda otra arte, es decir, el pensamiento enteramente separado de los sentidos y hasta del sentimiento; el pensamiento que no tiené forma, que no tiene color; el pensamiento que no deja escapar ningún son, que no se manifiesta á ninguna mirada; el pensamiento en su vuelo más sublime y en sus más elevadas abstracciones.

Considerémoslo bien: ¡qué mundo de imágenes, de sentimientos y de pensamientos á la vez distintos y confusos excita esta sola palabra: *patria!* y ¡qué esta otra palabra inefable, esta palabra breve é inmensa: Dios...! ¿Puede darse algo más claro y al mismo tiempo más vasto y profundo?

El arquitecto, el escultor, el pintor y el músico no pueden evocar en un instante todas las potencias del alma; por esto reconocen la superioridad de la palabra y de la poesía, y por esto ellos propios la proclaman, puesto que toman la poesía por su propia medida y estiman y piden que se aprecien sus obras á medida que se acercan al ideal poético. Los demás hombres hacen como los artistas: ¡qué poesía! dicen á la vista de un hermoso cuadro, de una bella melodía, ó de una estatua noble y expresiva. Y no es esta una comparación arbitraria, sino un juicio natural que hace de la poesía el tipo de perfección de todas las artes, el arte por excelencia que comprende á todos los demás, al cual todos aspiran y que ninguno puede alcanzar.

Cuando las demás artes se empeñan en imitar las obras de la poesía, se extravían casi siempre, y sin alcanzar el genio de aquélla, pierden el suyo propio. Pero la poesía construye á su capricho palacios y templos como la arquitectura, sencillos ó magníficos, de cualquier orden ó sistema, de cualquier época del arte, clásicos ó góticos, bellos ó sublimes, reducidos ó limitados. Con la mayor exactitud, Lessing, ha comparado á Homero con el más perfecto escultor; tan determinadas son las formas que su admirable cincel da á todas sus figuras; y ¡qué mayor pintor, bien que en un género distinto que el Dante! La música es ver-

dad, cautiva á veces más que la poesía, pero es vaga, fugitiva, ilimitada: con mayor carácter de precisión. de limpieza y de variedad, la poesía puede igualar los más patéticos acentos de la música; recuérdense sino las palabras que Priamo pronuncia á los pies de Aquiles, no pocos versos de Virgilio, etc. En el célebre canto de Pergolesi *Stabat mater dolorosa*, se puede preguntar qué es lo que más mueve, si la música ó las palabras; con sólo recitar el *Dies iræ* produce el más terrible efecto; sus palabras formidables hieren cada una de por sí; cada una encierra un sentimiento distinto y una idea á la vez profunda y determinada; la inteligencia camina á cada paso que da la palabra y el corazón se lanza tras ella.

La palabra humana idealizada por la poesía, reúne la profundidad y el brillo de la nota musical, pero es tan luminosa como patética; habla de la propia suerte al espíritu que al corazón y encierra en su seno todos los extremos y todos los contrastes; en medio de una armonía que duplica su efecto recíproco y en que á la vez aparecen todas las imágenes, todos los sentimientos, todas las ideas, todas las facultades humanas, todos los pliegues del alma, todas las fases de las cosas, todos los mundos reales é inteligibles.

Las artes se llaman bellas porque su objeto es producir el sentimiento de la belleza; se llaman también artes liberales porque se resisten al yugo de los objetos extraños; de aquí el sentido y el origen de la expresión *artes liberales* (*artes ingenuæ*). Hay artes sin nobleza cuyo objeto es la utilidad práctica y material, y se llaman oficios.

La elocuencia, la historia y la filosofía presentan,

sin duda, algunas grandes creaciones de la inteligencia humana, tienen una dignidad, un esplendor que nada eclipsa, pero, propiamente hablando, no son artes.

Así, por ejemplo, la elocuencia no se propone excitar en el alma de los oyentes el sentimiento desinteresado de lo bello, aunque puede producir este efecto sin haberlo procurado. Su fin directo, y que no puede subordinar á otro alguno, es el convencimiento, la persuasión; la elocuencia tiene un cliente (un hombre, un pueblo, una idea) á cuyo triunfo y salvación se consagra. Feliz puede considerarse el orador si consigue que los oyentes exclamen ¡cuán bello es esto! pero poco afortunado si no añaden algo más, porque entonces habrá faltado su objeto. Los dos grandes tipos de la elocuencia política y religiosa, Demóstenes en la antigüedad y Bossuet en los tiempos modernos, sólo se acuerdan del interés confiado á su ingenio, de la causa sagrada de la religión ó de la patria, mientras en el fondo Fidias y Rafael se hallan ocupados por la mira de hacer una cosa bella.

Lo mismo debe decirse de la filosofía y de la historia. El filósofo habla y escribe: puede, pues, como el orador, hallar acentos que introduzcan la verdad en el fondo del alma, y formas y colores que la hagan brillar evidente y manifiesta á los ojos de la inteligencia. Sería faltar á la causa de la verdad que se defiende despreciar los medios que puedan servirla; pero el arte más profundo sólo es aquí un medio: otro es el objeto de la filosofía.

La historia no cuenta para contar, no pinta para pintar, sino que cuenta y pinta lo pasado para que sea la lección viva del porvenir. Propónese instruir las ge-

neraciones nuevas por la experiencia de las que han antecedido, poniendo á sus ojos el cuadro fiel de los grandes é importantes acontecimientos, sus causas y sus efectos, los lineamientos generales y los particulares caracteres, las faltas, las virtudes y los crímenes que se hallan revueltos en las cosas humanas; enseña la excelencia de la templanza, del valor, de los grandes pensamientos profundamente meditados, constantemente seguidos y ejecutados con moderación y con firmeza; demuestra la vanidad de las pretensiones desmedidas, el poder de la sabiduría y de la virtud, la impotencia de la locura y del crimen: es, en resumen, una escuela de moral y de política. Tucídides, Polibio y Tácito se proponen un objeto enteramente distinto que el procurar emociones nuevas ó lisonjear á la imaginación; quieren, sin duda, interesar y conmover, pero para instruir mejor, se presentan abiertamente como maestros de los estadistas y preceptores del género humano.

Las artes no se diferencian entre sí por sus fines, sino por sus medios. El problema del arte consiste en llegar al alma por medio de los sentidos; á éstos los ofrece formas, colores, sonidos, palabras dispuestas de tal manera que exciten en aquélla el placer exquisito de la belleza.

Por su objeto todas las artes son iguales: no son artes sino en cuanto expresan lo ideal, en cuanto realizan la belleza. Pero aunque sea así, y aunque la expresión sea el objeto único de todas ellas, cómo sólo se comunica ésta por medio de los sentidos que son diversos, la diferencia de los sentidos y de los objetos que los afectan divide el arte en artes diferentes.

Consideradas en el fondo, todas las artes son iguales; para hallar diferencia entre ellas es preciso buscarla en la forma, en las relaciones de las artes con los sentidos, es decir, en los instrumentos de que cada arte se vale para comunicar la expresión ó, lo que es lo mismo, para excitar el placer de la belleza. Pero estos medios ó instrumentos imponen á cada una de las artes distintas condiciones: así, v. gr., ni la pintura puede tanto como la poesía, ni la escultura es tan patética como la música, ni ésta tan precisa como la escultura.

Así las artes piden todas un objeto común y medios distintos; de aquí las reglas comunes á todas y las reglas particulares á cada una de ellas.

De los cinco sentidos de que hemos sido dotados, únicamente dos son capaces de transmitirnos el sentimiento de la belleza. El gusto, el olfato y el tacto son incapaces de producirlo, bien que puedan contribuir á extenderlo y fortificarlo.

El gusto juzga de lo agradable, no de lo bello; ningún sentido tiene menos relaciones con el alma, ni se halla más inmediatamente bajo el dominio del cuerpo, como que lisonjea y sirve al más grosero entre todos los dueños al estómago.

Si el olfato parece algunas veces comunicar el sentimiento de la belleza, es que el olor se exhala de un objeto bello en sí mismo y bello por otra razón que el olor. Así calificamos de bella á la rosa, á causa de sus contornos agraciados y de los variados matices de sus colores: su olor es agradable, no bello.

Finalmente, no es sólo el tacto el que juzga de la regularidad de las formas, sino el tacto dirigido é ilustrado por la vista.

Esta y el oído son los dos únicos sentidos á los cuales nadie puede negar el privilegio de producir la idea y el sentimiento de lo bello. Ya parecen de suyo más particularmente dedicados al servicio del alma; y las sensaciones que procuran, menos indispensables á la conservación material del individuo, más propias para embellecer que para prolongar la vida, tienen un carácter más puro, más elevado que las de los otros sentidos. En los placeres que nos proporcionan parece que nuestra persona se halla menos interesada y que se olvida más á sí misma. De aquí la división de la belleza física en belleza visible y belleza acústica; de ahí la división de las artes, en artes de la vista y artes del oído.

El oído encierra dos artes: la poesía y la música. Las dos se desenvuelven en el tiempo; las dos tienen por medio la serie sucesiva de sonidos, ya sean sonidos articulados y á los cuales se adhiere una significación las más veces convencional, es decir, las palabras, instrumento de la poesía, ya sean sonidos inarticulados y sin otra significación que su expresión naturalmente simbólica, es decir, el canto, la armonía y la melodía, medios de que se vale la música.

La vista comprende todas las artes que se desenvuelven en el espacio, es decir, la pintura junto con el grabado, que se valen de una superficie lisa para producir el efecto de los objetos visibles; la escultura, que no se contenta con aquélla, sino que se vale de los contornos y la arquitectura que emplea los materiales edificados. La última, si bien es una de las bellas artes más poderosas en lo que conserva y contiene de tal, bajo cierto aspecto deja de ser arte y se convierte

en oficio. Al arquitecto se le imponen condiciones de utilidad y de comodidad que limitan su libertad de invención; muchas veces se le precisa á someter el corte general y las proporciones de su obra á tal ó cual figura anteriormente prescripta. El genio del arquitecto se refugia entonces en los pormenores, en los frisos, en los frontones, en todas las partes donde no tiene cabida la utilidad y que sólo reconocen por objeto el ornato.

La *Música* expresa lo vago é indeterminado que no alcanza á expresar ninguna de las demás artes. Los mismos sentimientos que nos parecen más determinados tienen algo de misterioso y de inefable, que no encuentra expresión adecuada; y para estos estados del ánimo, no hay arte que iguale, ni de lejos, al poder maravilloso de la *Música*, en que parecen que hablan, se mueven, sufren y gozan seres sin figura ni color, y en que nuestra imaginación ve un mundo fantástico y bello en armonía con nuestros afectos. El amor, el odio, la alegría y todas las pasiones y sentimientos del alma, se expresan por medio del sonido, vaga, pero enérgicamente, y este es el secreto de la *Música*, en que hay unidad, regularidad, medida, orden y todas las condiciones de belleza.

Distínguese en la música la *melodía* y la *harmonía*. La primera es la sucesión de sonidos; la segunda es el conjunto de sonidos simultáneos.

Sea cual fuere el objeto inmediato de la obra artística, ha de sujetarse á la ley prescripta: ha de ser bella y buena.

Fuera del caso en que sus elementos carecen de valor ético, se ofrecen los siguientes:

1.º El artista, animado á la vez del amor á lo bello y á lo bueno, *no tiene otro objeto inmediato que producir una obra artística*, que realizar un asunto escogido por sus ventajas estéticas.

2.º Otras veces mueve al artista *un principio especial*, le embarga un sentimiento determinado (piedad, amistad, etc.) que quiere exponer, ó bien escoge un hecho por su sentido religioso, nacional, ético ó filosófico.

3.º Mas aunque esto baste para que exista la obra artística y señale su índole distintiva, casos hay en que se agrega un *móvil de aplicación más inmediata*. Además de la arquitectura, cuyas composiciones son las más veces determinadas por un fin útil, vemos, por ejemplo, que la poesía lírica se propone á menudo producir un efecto inmediato; tal es en los cantos bélicos la excitación del valor de los combatientes. Así como la obra arquitectónica ha de conciliar su doble naturaleza, inventando formas que al propio tiempo que nacen de su fin útil sean bellas, la poesía lírica en los casos supuestos debe recibir del impulso que la anima un nuevo espíritu de vida, que se combina con el sentimiento estético. El principio activo especial se eleva á la región del entusiasmo, á la esfera en que todo se convierte en bellezas.

Para completar la doctrina que acabamos de exponer, observaremos que la *historia no nos ofrece el cultivo de lo bello separado de los demás órdenes de la actividad humana*.

El arte, según su proceder más propio, nace de un *sentimiento* ó de un *hecho determinado*.

El hombre siente amor y veneración hacia su divi-

no Autor, y da á este sentimiento la expresión más bella. Un héroe ha sacrificado su vida por la patria: el entusiasmo que este hecho inspira mueve á darle también la representación más bella.

En uno y otro caso, en el sentimiento ó en el hecho, hay envuelta una *idea* (el reconocimiento de la grandeza y de la bondad de Dios, los deberes del hombre hacia la patria). Así las obras artísticas dan una realización sensible á las ideas más encumbradas (principios religiosos, principios de deber y de sacrificio, de remuneración y de expiación, vínculos nacionales y de familia, etc.) por medio de sentimientos y de hechos determinados.

Si al sentimiento ó al hecho y á la idea que contienen los llamamos *fondo*, la *forma* será, pues, no sólo la *realización externa*, sino también la *concepción estética* (1).

De suerte que el fondo está contenido en la concepción estética y éste en la realización, aunque distintos no pueden considerarse como tres términos independientes: la obra artística se nos presenta como un cuerpo animado cuya alma conocemos por lo que de ella nos dice el mismo cuerpo.

(1) Aquí hablamos de la forma total concebida y realizada de la obra artística. Al tratar más adelante de las formas del arte entendemos los medios sensibles que manifiestan los conceptos del artista, ya en su conjunto, ya en sus partes: en este sentido, el lenguaje es forma de la poesía.

ARTES INTERNO-EXTERNAS.

ÓPTICAS
(cuyo medio de expresión es la forma visible extensa)...

De productos permanentes, Estáticas ó Artes del diseño

De productos variables, Dinámicas ó Artes del movimiento.....

Dispuestas según leyes geométricas. } *Arquitectura*

Modeladas bajo formas del mundo } *Cerámica* ó vasos.

Que se sirven de masas sólidas.. } inferior orgánico, mezcla-
das con las del inorgánico..... } *Arte del mueblaje.*
Bisutería, joyería, etc.

Según formas del mundo superior orgánico, sobre todo, formas humanas..... } *Estatuaria ó Escultura.*

Que se valen de superficies... } *Pintura.* } *Pintura simple ó Dibujo.*
Pintura de dibujo y color, compuesta, ó Pintura propiamente dicha.

Artes del movimiento de cuerpos naturales, inorgánicos ú orgánicos, pero no humanos..... } *Artes hidráulicas ó hidrodinámicas.*

Artes del movimiento del cuerpo humano..... } *Artes de expresión mediante el movimiento libre del cuerpo humano, ó Mimica.*
Mediante el movimiento corporal, sujeto á medida de tiempo ó ritmo ú Orquística.

ARTES INTERNO-EXTERNAS.

ACÚSTICAS... (cuyo medio de expresiones el sonido modulado.)	Artes del sonido, según tono, duración y timbre, y de valor en gran parte natural ó <i>Música</i> .	
	Arte del sonido articulado y de valor en gran parte significativo, ó <i>Literatura</i> .	
DE TRANSICIÓN.	De la Arquitectura á la Pintura. { <i>Agricultura</i> .	
	De la Escultura á la Pintura. { <i>Indumentaria</i> ó arte del traje (expresión escultural y pictórica con predominio de uno ú otro elemento.)	
		{ <i>Gliptica</i> ó grabado en hueco.
		{ <i>Alto relieve</i> . (Escultura que tiende á la Pintura.)
	{ <i>Relieve</i> . { <i>Bajo relieve</i> . (Pintura que tiende á la Escultura.)	
SINTÉTICAS... (cuyo medio de expresiones la combinación de varias artes particulares.)	Arte del <i>Decorado</i> , síntesis de casi todas las Artes estáticas del espacio.	
	Arte de las <i>Ceremonias</i> , síntesis de las Artes estáticas y dinámicas. (Ceremonias religiosas, grandes simulacros militares, fiestas públicas.)	
	Arte <i>Teatral</i> , síntesis de cuantas artes existen	

ASUNTOS DEL ARTE

XIII

Cuanto ha sido enseñado al hombre, todo lo que ocupa su mente é interesa y mueve su corazón se halla representado ó á lo menos reflejado en las bellas artes. A lo menos reflejado, decimos, pues hay esferas superiores, cual es la puramente espiritual, propia de la religión, y la intelectual, propia de la filosofía, que el arte no alcanza sino por medio de consecuencias ó de símbolos.

De ahí la multiplicidad, variedad y diferente importancia de sus asuntos, si bien las más altas concepciones artísticas ruedan siempre sobre algunos ejes primordiales.

A tres pueden reducirse los asuntos del arte: la *religión*, el *hombre*, y especialmente el hombre moral; y finalmente, *la naturaleza exterior*, ó según una fórmula más concisa: *Dios, el hombre y la naturaleza*.

El arte ha debido á la religión su origen y sus inspiraciones más elevadas, más eficaces y más puras. Los asuntos religiosos, incomparablemente grandes é importantes en sí mismos, afectan hondamente el alma humana, inflaman la imaginación y abren al entendimiento vastísimas perspectivas.

La religión nunca ha desdeñado el servicio de las bellas artes. El primitivo y más digno asunto artístico es el tributo de adoración al Criador y Supremo Padre del hombre, el cántico ó himno religioso. De esta poesía,

que iba unida á la música, nos han conservado los más sublimes ejemplos el primer historiador y los demás libros del pueblo escogido, el cual consagró también la arquitectura al culto divino.

Los pueblos gentílicos, por su parte, confundieron sus aspiraciones y tradiciones religiosas con los engendros de su imaginación, por medio de los cuáles á la vez los representaban y desfiguraban; así se observa en las concepciones arquitectónicas, esculturales y poéticas de los pueblos asiáticos que ofrecen generalmente un carácter gigantesco, extravagante y enigmático, y de vez en cuando una verdadera grandiosidad y un sentido profundo. Los griegos, especialmente dotados del sentido de lo bello, redujeron á proporciones más humanas y á formas más artísticas las tradiciones mitológicas que de los orientales heredaron, tributando un verdadero culto á la belleza y sobresaliendo en todas las artes, especialmente en la escultura y poesía.

Los asuntos humanos, el cuadro de nuestra vida, nuestros sentimientos y acciones, forman un nuevo orden de argumentos artísticos: *el arte interesa al hombre presentándole la pintura del hombre.*

Aunque las situaciones morales en que el hombre puede hallarse se reducen á pocas categorías principales (sentimientos nacionales, de familia, etc.), los asuntos del arte se diversifican por los caracteres particulares de los personajes, relaciones recíprocas de los mismos, etc.

Contribuye también á la variedad de asunto su realización en los diferentes períodos de la historia.

Estos son más ó menos aptos para ser tratados ar-

tísticamente. Las épocas (1) más adecuadas á la representación artística, aunque menos dignas de estima bajo otros conceptos, son las llamadas heroicas, ó con más exactitud, bárbaro-heroicas (por ejemplo, la del sitio de Troya entre los griegos y la de la primera cruzada en la Edad Media), épocas que, á pesar de muchas semejanzas, no deben confundirse con las llamadas patriarcales (también muy poéticas de suyo), puesto que éstas son en el fondo pacíficas, al paso que aquéllas esencialmente guerreras.

Las artes han preferido los asuntos de las *épocas heroicas*: 1.º *Por sus circunstancias históricas exteriores*. 2.º *Por el predominio, las cualidades externas y el carácter típico de los héroes*. 3.º *Por sus costumbres pintorescas*.

1.º En las épocas heroicas los documentos históricos fueron menos numerosos ó desconocidos, y dieron por consiguiente, más campo á la imaginación para modificar á su sabor los hechos.

2.º En estas épocas tienen más valor algunos hombres preeminentes puestos en comparación con los demás hombres. El caudillo de un pueblo, el héroe, era la verdadera personificación de su patria, de su tribu, de su tierra. Lo era también de la justicia humana, que en ausencia de leyes positivas, se confiaba á su voluntad y á su instinto.

Los caracteres eran en aquellas épocas más decididos, más homogéneos, más típicos. El sentimiento do-

(1) Hablamos aquí de las artes que llamaremos representativas ú objetivas, y que pueden producir asuntos más ó menos antiguos. Por el contrario, la poesía lírica, que expresa los sentimientos del poeta, es siempre de asunto contemporáneo.

minaba á la reflexión y se expresaba con ingenuidad. Aunque no siempre la inocencia, reinaban la sencillez y la credulidad de la infancia.

3.º Los medios de obrar eran más próximos á lo que dicta la naturaleza, y como tales, más sensibles y pintorescos. Empleaban ritos simbólicos para sus contratos, para sus comunicaciones, para la promulgación de las leyes y la administración de la justicia (1).

Mas no por esto deben las bellas artes despreciar otras épocas de la historia que ofrecen alguna vez hechos heroicos unidos á costumbres menos ásperas (por ejemplo, los tiempos del sitio de Granada en nuestra historia.) Ni tampoco pueden desecharse los asuntos contemporáneos que ofrecen un interés más vivo, aunque menos poético, y que cabe realzar, ya enlazándolos con lo pasado, ya escogiendo lo que es común á todos tiempos, ya por medio de la trascendental moral de los cuadros que se presentan. Si bien no está negada al artista la elección de asuntos extranjeros, los nacionales son, entre los humanos, los más naturales y los que más ventajas le ofrecen.

Dicho está que *la naturaleza física* figura humana,

(1) Para mayor ilustración de este punto, observaremos: primero, que, no al estado de violencia y desorden, sino á principios más nobles deben su atractivo poético las edades que acabamos de describir; segundo, que el nombre de héroe, no en este sentido histórico, sino en el ético, sólo conviene á caracteres adornados con las dotes de aquellas edades, sin sus defectos, como Alfredo el Grande, Godófredo de Bouillón, San Luis, San Fernando, Juana de Arco; tercero, que, según ingeniosamente se ha observado, las costumbres de aquellos tiempos, transportadas á los que están sujetos al saludable imperio de las leyes positivas, convierten al supuesto héroe en delincuente, como al famoso Goetz, de Berlichinga, ó en demente, como al imaginario hidalgo de Cervantes.

país, etc.), tiene grande importancia en el arte como *accesorio*; no la tiene menos como *medio de expresión*; pero, ¿será digna de figurar como asunto principal de la obra artística? El amor contemplativo de la naturaleza, que observamos desde los primeros tiempos del Cristianismo, y luego, aunque con miras por lo general menos elevadas, en los tiempos modernos, ha sido causa del especial cultivo de la *poesía descriptiva* y de la *pintura de paisaje*, que, á lo menos la última, han logrado figurar sin desdoro al lado de los géneros principales del arte.

La teoría de la imitación ha dado pie á las siguientes inexactas opiniones:

- 1.^a «La obra artística se ciñe á imitar.»
- 2.^a «El principal placer artístico nace de la imitación.»
- 3.^a «El arte debe producir el efecto de la realidad.»

En las mismas artes imitativas, donde se observa con mayor facilidad la correspondencia entre el objeto artístico y la realidad, pueden estudiarse con más claridad las modificaciones que introduce en la reproducción de lo real la tendencia idealizadora.

BELLEZA.—Hallamos, en primer lugar, en ellas, lo ideal en punto á la belleza, que se extiende á la parte física y á la moral de la representación artística.

Lo *ideal de la belleza en el orden físico* consiste en la mayor armonía de formas que sea compatible con la naturaleza del objeto; en la ausencia de todo lo irregular é informe, tal como se observa en la estatuaria griega y en la pintura italiana.

Lo *ideal de la belleza en el orden moral* consiste en la mayor rectitud y grandeza de ánimo, en la ausencia

de los sentimientos vulgares y rastreros, tal como se halla en ciertos caracteres morales representados por los más grandes poetas de diferentes épocas.

La perfecta idealización de la belleza, tanto en el orden físico como en el moral, *se halla limitada* por la índole de muchos asuntos que presentan *caracteres determinados*, que no se avienen con la mayor belleza, considerada en general. Así, la escultura griega, no sólo representaba los tipos de mayor belleza física, como eran Venus, Apolo y Diana, sino también otros tipos inferiores, como el del sátiro ó el del fauno.

El arte ennoblece, es decir, embellece sus personajes en cuanto lo permiten los datos que prescribe su carácter, y sólo en este sentido podía decir Sófocles que pintaba á los hombres, no tales como son, sino como debieran ser (1).

CARÁCTER.—Mas no debe considerarse el carácter tan sólo como principio negativo que limita la belleza, sino que debe llamar la atención por sí mismo en la idealización artística.

El carácter representado en la obra artística, no ha de ser una personificación abstracta, sino un individuo viviente, aunque por sus cualidades más generales sea el tipo de tal ó cual idea. Esta idea da unidad al carácter: unidad que es su primera cualidad, á la cual se oponen la inconsecuencia y la indecisión.

EXPRESIÓN.—Finalmente, el personaje se halla en

(1) Aunque la idealización estética y la perfección moral sean cosas distintas, la primera, llevada muy adelante, se va aproximando á la segunda; así el Aquiles que acoge y honra á Priamo, sin dejar de ser el Aquiles de los primeros cantos de la *Iliada*, se nos muestra como corregido de sus defectos y adornado de sus más nobles cualidades.

una situación moral determinada, se halla poseído de un sentimiento. También el arte busca los rasgos más culminantes de este sentimiento, y les da la mayor expresión posible. Entiéndase que la eficacia de esta expresión en las obras más exquisitas no se deriva de la violencia, sino de la delicadeza de los medios empleados.

La *idealidad artística* comprende la idealidad de belleza, física y moral, de carácter también físico y moral, y de expresión, hecho físico que corresponde al hecho interior del sentimiento. La significación comprensiva de los tres elementos es, pues, la única exacta de la palabra ideal. Puede haber sistemas ideales particulares en que predomine alguno de los tres principios; así, la idealidad de las artes griegas prefiere la belleza ó armonía de formas, y las cualidades más generales del carácter á las más especiales y á la expresión; mientras la pintura cristiana del Renacimiento, bella también en sus formas, se distingue por la expresión delicada y profunda.

Ideal, designa, pues, lo más eminente, *lo de más valía en punto á belleza, á carácter y á sentimiento*, y presenta una *verdad depurada* (que por esto se llama *verdad ideal* con respecto á la real y positiva, y también *general* con respecto á un modelo particular, y *moral* con respecto á la histórica).

El arte no es dueño de alterar las relaciones naturales de las cosas, no puede falsificar la índole de los objetos. Así, por ejemplo, no puede alterar la disposición de los miembros de la figura humana, ni pintar, según la expresión del poeta, delfines en los bosques.

El arte se apoya en la naturaleza para formar su ideal; se aplica inmediatamente á los objetos reales.

Así es que no ha de idealizar idealidades, no ha de poetizar lo ya poetizado. Si no acude sin cesar á los matices de la naturaleza, serán arbitrarias y huecas sus concepciones.

El arte se alimenta de las bellezas reales, las absorbe, las concentra y las acrisola. Lo ideal, lejos de ser un elemento distinto de la naturaleza, es más bien un modo de concebirla y de representarla. El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, en representar lo ideal con formas tomadas de la naturaleza; es una interpretación ideal de lo real, no es más que la realidad idealizada.

Lo ideal en las artes subjetivas depende de la *índole elevada* del sentimiento, de que éste se haya trasladado á la *esfera de lo bello*, y de que se presente en sus *momentos más característicos*. Si reúne estas circunstancias, el sentimiento se revestirá naturalmente de las formas más armónicas; es decir, que adquirirá una realización bella.

Hay escuelas, que por una *mal entendida fidelidad á la naturaleza*, han faltado á la idealidad artística. Tales son las siguientes:

Primera. La de los *poetas que han confundido lo prosaico ó lo trivial con la naturalidad*, ó que han desechado la versificación en los géneros más nobles de la poesía.

Segunda. Las de *pintura simplemente naturalista*, aplicable á humildes asuntos, pero no á los géneros superiores del arte.

Tercera. La de muchos escritores de nuestra época llamados *realistas*, que, no sólo han dejado de buscar lo bello, sino que muy á menudo han tributado un verdadero culto á lo feo.

Otras escuelas, áun prescindiendo de las que no han dado al estudio y á la reproducción de la naturaleza todo lo que se le debe, han pecado por un idealismo mal entendido, que más bien debe llamarse convencionalismo. Tales son:

1.º La *poesía bucólica*, que ha representado por lo común una vida del campo enteramente ficticia.

2.º La *tragedia neo-clásica francesa*, no en sus mejores escenas, sino en los pasajes más débiles de los maestros y en la mayor parte de las obras de sus secuaces, que, limitada por ideas exageradas de nobleza y majestad exteriores, y á menudo inspirada más por los libros que por la intuición de la naturaleza, propende á una generalización abstracta y monótona.

3.º La *escultura, que se propuso imitar los modelos clásicos* desde últimos del siglo pasado, y la pintura, que siguió sus huellas, las cuales olvidaron el estudio de la naturaleza y la parte característica especial.

4.º La *novela en diferentes épocas*, y especialmente en el género llamado sentimental, que ha sustituido miras subjetivas (un ideal estrecho y falso derivado de una pasión exclusiva) á la verdadera representación de las cosas humanas.

Las obras artísticas presentan cualidades que pueden distinguirse, si bien están íntimamente enlazadas. Divídense en esenciales (las que deben hallarse en toda obra artística, aquellas cuya ausencia constituye un defecto), y accidentales (las que se hallan sólo en determinadas obras, las que pueden ó no hallarse).

Redúcense todas ellas á que la obra sea bella y buena.

Las cualidades que vamos á enumerar no son sino

requisitos, ó mejor, diferentes aspectos de la belleza; ó lo que dice lo mismo, equivalen á que la obra sea harmónica y viviente.

UNIDAD INTRINSECA.—Esta unidad proviene de la *plenitud de inspiración*. La idea de lo bello, realizada en un caso particular, es lo que mueve el ánimo del artista. Todo debe nacer de un solo impulso: la obra no ha de estar formada de elementos friamente buscados y escogidos, y artificiosamente yuxtapuestos. Los elementos han de ser fundidos al fuego de la inspiración y la obra vaciada de un solo golpe.

CARÁCTER.—El carácter, consecuencia y trasunto de la originalidad del genio, es la *fisonomía especial* que éste imprime en sus obras (1).

VIDA.—La vida nace de la fuerza de inspiración. Es la *inspiración que se extiende á toda la obra*, y que transpira, si así vale decirlo, por todos sus poros. La vida debe animar todas las partes, como diferentes miembros de un cuerpo orgánico, y si bien no todas deben ofrecer igual interés, ninguna puede ser suprimida, ni suplirse por fórmulas abstractas ó áridas (2).

(1) Aunque se hallan íntimamente enlazados el carácter y el estilo de un artista, distínguese el primero en cuanto al modo de concebir y de ejecutar, mientras el segundo es más comprensivo, pues se refiere también á la preferencia dada á determinados asuntos y á los sentimientos dominantes.

(2) Como ejemplo fácil de comprender, cotéjese el índice ó el análisis de una composición poética narrativa con esta misma composición, para ver la diferencia entre la simple designación de un objeto y su representación viviente. La vida, en las obras artísticas, equivale á lo que se llama riqueza de ideas estéticas, es decir, de conceptos estéticamente realizados. Dis-

FACILIDAD.—El artista que posee todas las facultades necesarias para producir y se siente impelido por la inspiración, produce sin violencia, se halla, como suele decirse, en su elemento.

La verdadera facilidad artística no debe confundirse: primero, con una abundancia vulgar, como la del diestro y ejercitado versificador que produce sin esfuerzo, porque deja determinar sus ideas por los azares de la forma métrica (v. gr., por los consonantes); ni segundo, con la falta de esmero, ya sea en el acto mismo de la composición, en que no siempre lo primero que se ofrece es lo más conveniente, ya después de ella en la corrección ó lima.

GRADUACIÓN DE INTERÉS.—Esta cualidad se aplica principalmente á las obras sucesivas (poesía y música). En ellas la *inspiración se va templando y robusteciendo* á medida que se ejercita: «*crescit eundo*»; pero puede también aplicarse á las obras no sucesivas en el sentido de que se distribuya debidamente el interés; (así, en la pintura de la figura humana, un ornato del traje no debe llamar la atención más que el rostro; en un cuadro de historia el país no debe distraer de la acción principal).

UNIDAD EXTRÍNSECA.—La inspiración, siguiendo sus propios impulsos, pudiera transformarse y aplicarse á diferentes objetos, al paso que es necesario que el artista se forme una *concepción clara y limitada de su asunto*.

tínguese de la inventiva, en cuanto ésta se refiere más á la fecundidad en concebir asuntos, al paso que la riqueza á su realización, dependiendo más particularmente la última de la inspiración en cada caso particular.

REGULARIDAD.—La regularidad, que no ha de ser en menoscabo de la lozania, comprende la *proporción* en la extensión de las partes, el *orden* en su colocación, y en ciertos casos la *correlación de partes simétricas*. Hay, por excepción, obras que se eximen de una completa regularidad por dominar en ellas el carácter sublime.

SIMPLICIDAD.—Esta palabra puede entenderse en dos sentidos:

1.º En el del *menor número de elementos*.

2.º En el de la *ausencia de adornos postizos*, «*summa simplicitas summus ornatus*».

Mas ni en uno ni en otro sentido la simplicidad se opone á la riqueza, sino tan sólo á una riqueza falsa ó mal distribuída.

CLARIDAD.—La obra artística, á diferencia de las científicas, se vale de un lenguaje sensible y se dirige á las facultades naturales del hombre; debe, pues, ser *fácilmente comprendida*.

BELLA EJECUCIÓN.—La concepción estética es el germen de la obra artística; esta es la *concepción realizada*. La realización debe ser la manifestación de la belleza concebida y conservar la vida estética que ésta contenía.

Considerando las artes bajo este concepto, su historia ofrece una natural sucesión, modificada por las circunstancias particulares de cada período, pero que se ve con regularidad en el proceso de la escultura antigua y de la pintura moderna.

En el primer período reina una inspiración elevada, á lo menos formal y sincera; pero el atraso de la ejecución, producido por la falta de destreza en los me-

dios materiales y de estudios de la naturaleza, conduce á un arte incompleto, aunque noble.

En el segundo período, que es el clásico ó culminante del arte (épocas de Fidias, de Rafael), una ejecución bella y acabada, aunque modesta y sobria, expresa felizmente interesantes concepciones.

Sigue la época de decadencia en que, preponderando el talento de ejecución, trata de llamar la atención por sí mismo, y luego, de puro refinado, cae en el mal gusto y en la extravagancia.

En nuestros tiempos suelen hallarse separadas, ó bien una ejecución fácil y brillante, ó bien un pensamiento estético sin la ejecución conveniente.

Mejoras de la ejecución.—Dependen éstas de dos principios: del estudio de la naturaleza física y del de los medios técnicos.

La fisonomía particular de la obra artística proviene en parte del asunto de la misma: así, la realización conveniente de un objeto agraciado, grandioso, noble, etcétera, merecerá la misma calificación estética.

Muchas de las calificaciones aplicadas á las obras artísticas son las mismas que distinguen los objetos naturales, como las ya indicadas de agraciado, noble, ó las de patético, ingenuo, etc., al paso que otras parecen más peculiares al arte, como las de correcto, igual, severo, rico, espléndido, etc.

Serio y cómico.—La principal distinción que existe en el arte es de obras serias y obras cómicas; distinción que se nota particularmente en la poesía dramática, pero que conviene á todos los géneros artísticos.

Lo serio atiende al *aspecto grave y consecuente* de los objetos, y especialmente de los hechos humanos.

Lo cómico atiende á lo risible, á lo *irregular é inconsecuente*, y por lo tanto es de suyo anti-ideal y prosaico.

Lo cómico, que divierte y agrada á su manera, no está reñido con la benevolencia hacia el objeto que lo promueve, que, si bien ridículo, suele ser inocente é inofensivo. En esto se diferencia de lo satírico, que nace de la adversión, de la indignación producida por un objeto malo, dañino, funesto; indignación que de ninguna manera puede calificarse de cómica.

No ha mucho se ha introducido la calificación de *humorístico*, fácil de confundir con la de cómico. Derivase aquélla de la palabra «humor» en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la personalidad, á menudo caprichosa, del artista, en el modo de ver y de exponer las cosas. Reconócese en los escritores humorísticos una mezcla de idealidad y de espíritu burlesco, de fantasía y de prosaismo, de razón y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en su exposición artística.

Las formas pueden considerarse, ya como medios del lenguaje artístico, ya cómo distintivas de las diferentes artes.

Atendiendo á la naturaleza material de las apariencias, se dividen en *ópticas y acústicas*.

Las ópticas se subdividen en *sólidas*, que son las que constan de las tres dimensiones de los cuerpos, y en *aparentes*, ó sea figuradas en una superficie.

Las acústicas se subdividen, en primer lugar, en *articuladas* y *no articuladas*. Las primeras son las que produce nuestro aliento sonoro (vocal) modificado por

el juego de los órganos orales (consonante ó articulación); las no articuladas son las que producen los demás objetos tomados de la naturaleza.

Las formas acústicas se subdividen además en *tonalizadas* y *no tonalizadas*. Las primeras son los sonidos puros, sujetos á ciertas leyes y reductibles á determinadas categorías acústicas (como las que da una cuerda bien templada); las segundas son los demás sonidos, ó mejor, ruidos, que ofrece la naturaleza.

El arte emplea las formas ópticas y acústicas, conservando los principios de armonía que ofrece la realidad, é imprimiéndoles otros nuevos y propios del mismo arte, en cuanto lo consiente la índole de los objetos en que las formas residen. Estos principios dimanarían de la simetría.

En las artes ópticas imitativas, la simetría se forma de los objetos de la naturaleza, y, por consiguiente, están sujetas á normas determinadas, como cuando la escultura y la pintura reproducen la figura humana.

En las otras artes la simetría es libre y no imitativa, es decir, determinada tan sólo por la armonía interior (ornato, proporciones arquitectónicas, ritmo musical y poético).

Al establecer las relaciones entre las formas sensibles y el concepto que comunican, es decir, entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, vemos, en primer lugar, que unas son *imitativas*, es decir, reproductivas de las formas de determinados objetos, como una figura pintada que reproduce un rostro; y otras *no imitativas*, como un sonido que expresa la tristeza, la palabra «ira» que designa cierta pasión, etc.

Las formas, como manifestativas, se dividen:

1.º *En naturales*, es decir, aquellas en que *existe entre la forma y el concepto una relación establecida por la naturaleza*, y que reconocen todos los hombres. Estas formas comprenden: el *carácter*, como la figura humana que nos manifiesta todas las cualidades del hombre apreciables en su exterior; la *expresión* propiamente dicha, como la de la voz ó el rostro, que manifiestan la tristeza, y la *expresión traslaticia*, como el aspecto risueño ó severo de un árbol, un sonido ó varios sonidos que nos dan una impresión de alegría ó de tristeza.

2.º *Significativas*, es decir, aquellas en que *no existe entre la forma y el concepto relación alguna*, y en que, por consiguiente, la forma manifiesta el concepto sólo por una *asociación de ideas* que ha establecido una autoridad ó el convenio entre varios hombres, como una hoguera para indicar en tiempo de guerra la proximidad del enemigo.

3.º *Simbólicas*, es decir, aquellos en que *entre la forma y el concepto existe afinidad ó analogía* que no sería bastante para determinar el concepto, si no lo hubiese fijado una asociación de ideas (debida á una autoridad ó á un convenio) (1).

Los medios del arte han de ser *claros* y tener además un *valor estético propio*.

La claridad es cualidad necesaria de todo lo que debe comunicar ó manifestar un concepto. Las formas

(1) Para mayor claridad tomaremos por ejemplo de forma natural, simbólica y significativa un mismo objeto; el león, como objeto que caracteriza la fuerza, la majestad, es manifestación natural; como emblema del pueblo español, es simbólico; como seña de un mesón ó de una tienda, es significativo.

naturales son siempre claras por existir entre ellas y el concepto una relación establecida por la naturaleza, y deben reconocer todos los hombres. La claridad de las significativas, y aún de las simbólicas, depende del conocimiento de la relación que se ha establecido por autoridad ó convenio entre ellas y el concepto.

No basta, sin embargo, claridad para que el medio artístico sea el que debe ser. A diferencia del lenguaje científico en que el signo se usa sólo por necesidad, y será tanto más apreciado cuanto menos llame la atención por sí mismo y más inmediatamente de paso al concepto, el medio artístico debe tener un valor propio, es decir, ser atractivo por sí mismo, contribuir á la vida y al efecto estético del conjunto (1). (*Milá*).

(1) No basta, por ejemplo, que se compare al hombre engrandecido por la prosperidad con el árbol que se engrandece y después cae; es necesario que ocupe y subyugue la imaginación, la pintura de la vida y de la destrucción del árbol, como en el bello paso bíblico reproducido por Herrera:

«Tales ya fueron éstos cual hermoso
Cedro del alto Libano, vestido
De ramos y hojas con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso,» etc;

LA CRITICA ARTISTICA

XIV

La crítica artística ó estética, es el *arte de juzgar las bellezas y los defectos de las composiciones artísticas y literarias*.

La crítica estética, es decir, la que juzga de la belleza, es distinta de la crítica histórica, que juzga de la verdad (1), aunque entre los hechos sobre que puede versar la última, se cuentan los artísticos y literarios.

La apreciación de la belleza se hace en virtud del juicio-sentimiento de lo bello.

Las condiciones generales de la crítica, son ciencia y gusto. Se requiere la ciencia ó conocimiento técnico de las reglas y condiciones que han guiado al arte productor, pues sin ellas, la crítica camina á ciegas.

La segunda condición, la del gusto, es indudable que se forma y depura merced al estudio comparativo de los grandes modelos, ó de las escuelas que han precedido á la aparición de la obra criticada; entrando en él la educación de la sensibilidad, y con ella la delicada percepción de lo bello ó de lo perfecto.

(1) De la crítica histórica, que es la aplicación de la lógica á la historia, compusieron á principios de la anterior centuria un notable tratado nuestros académicos de Buenas Letras (tomo I y parte del II), y se hallan algunas reglas en el *Criterio de Balmes*.

El acto crítico, la apreciación de las bellezas y defectos de una obra, es un acto personal, espontáneo é independiente, como lo es también el que ha producido la belleza.

El crítico juzga los elementos que forman parte de la composición artística y la armonía que de su combinación resulta. Necesita, pues, de *facultades análogas á las artísticas*, es decir, á las que fueron precisas para la adquisición y combinación harmónica de estos elementos. Análogas decimos, que no iguales, pues así como el oficio del artista es de todo punto activo, el del crítico es pasivo de suyo. El artista adivina la armonía antes de existir, la crea; el crítico la ve cuando ya existe, la percibe y la siente.

El crítico no necesita del talento de ejecución, pero sí del conocimiento teórico de sus medios; no necesita de la facultad de componer idealizando, pero sí del sentimiento de lo bello, de tendencias ideales y de aquella imaginación que se pone en movimiento á afecto de las ajenas concepciones.

Más que en el artista, deben preponderar en el crítico las facultades intelectuales; especialmente el análisis, que no obra en el acto del juicio, pero sirve para prepararlo y para exponerlo y motivarlo, y la abstracción que sabe separar de la obra concreta las ideas que envuelve.

Aunque el acto crítico es personal, es decir, que depende, según ya se ha expuesto, del modo de ver del que juzga, este modo de ver se forma y se completa según las ideas y los juicios ajenos.

El crítico, pues, debe dar una buena dirección á sus facultades, y lo conseguirá por los siguientes medios:

1.º *Examen de los objetos exteriores*, es decir, del mundo físico y moral que el arte representa ó expresa. Así, por ejemplo, mal juzgará un paisaje ó una marina el que desconozca los objetos que en ella se reproducen, ni una obra dramática el que no haya examinado los sentimientos en que ella se funda.

2.º *Contemplación, estudio y comparación de los modelos*, medio absolutamente necesario y el más eficaz para despertar el sentimiento y perfeccionar el gusto (1).

3.º *Una buena teoría*, ya se abstraiga de los modelos, ya, como es más frecuente y más seguro, se aprenda de la voz del maestro ó de los libros (2).

Si el juicio-sentimiento que constituye el acto crítico es intuitivo y no deductivo, si no se determina por la comparación de una proposición general con un caso particular, ¿cómo influirán los principios en dicho acto? Lo hemos ya indicado: *limitándolo* (impidiendo que se afirme belleza lo que no lo es); *facilitándolo* (ense-

(1) Los modelos contienen implícitamente los principios que presentan realizados de un modo viviente, y comprenden además los elementos exteriores fielmente representados. Nos muestran lo que en tal ó cual género ha hecho el arte, á lo que alcanzan sus medios y lo que atinadamente podemos demandarle. Su estudio, por otra parte, es necesario para distinguir en las nuevas obras lo original de los plagios, las imitaciones y las reminiscencias. Mas algunas personas que por su aislamiento artístico ó literario, sin más compañía que los modelos mal estudiados y comprendidos, adquieren un falso gusto, muestran que ni este medio debe ser exclusivo.

(2) Dáse por supuesto, que para formar el juicio crítico es necesario conocer también obras de crítica que puedan servir de ejemplo.

ñándole lo que no percibe y removiendo los estorbos que indebidamente se opusieren á la afirmación); *preparándolo* (disponiéndolo de lejos á apreciar de otra manera), y aún cabe añadir que *asegurándolo* (mostrándole la teoría confirmada en un caso particular).

La apreciación crítica se afectúa, pues, en virtud de un *juicio-sentimiento conforme á determinados principios*.

Los actos del crítico, son los siguientes:

1.º *Juzga*: un sencillo juicio pudiera caracterizar á un crítico, si bien este acto no suele presentarse aislado, sino en consorcio con los siguientes.

2.º *Analiza*: es decir, estudia separadamente las partes de la obra y las relaciones entre las mismas, tratando de avalorar dichas partes y de sorprender, en cuanto cabe, el secreto de la belleza.

3.º *Describe*: ya presentando un traslado, reducido á breves dimensiones de la obra, ya dando á conocer su fisonomía estética y su sentido (1).

(1) Suelen inspirar escasa confianza las explicaciones que del espíritu ó pensamiento de las obras artísticas dan los escritores críticos, que, no sin mucha razón, han sido tildadas á menudo de arbitrarias. Mas no siempre se pueden desechar tales interpretaciones, ni aun en los casos en que el crítico ve en la obra lo que el autor no sabía que pusiese, ni, como aquél, pudiera explicar en términos abstractos. Mucho se desvaría con respecto á la significación del Quijote, pero no cabe dudar que hay en él algo más que la censura de los libros de caballerías, y que, sin intentarlo, representó Cervantes la oposición entre los extremos del idealismo y un positivismo prosáico. Otras veces el autor se da cuenta del sentido de sus composiciones, como Calderón, que lo explica en algunas palabras de la misma obra, (hablamos de los dramas simbólicos, pues en los autos sacramentales se manifiesta directamente el sentido).

4.º Finalmente, *clasifica*: es decir, que descubre el parentesco de una obra con otra. La base de la clasificación puede ser técnica (como la que distingue una poesía épica de otra lírica); ya elemental, como cuando se trata de las divisiones generales; ya más trascendental, como cuando, por ejemplo, se señala la inspiración lírica en una obra en apariencia dramática. Puede ser también nacida del asunto, ya sea éste religioso, ya heroico, etc. Más íntimas y delicadas, y por lo tanto más arriesgadas, son las clasificaciones que se fundan en la semejanza de ingenio ó de fisonomía estética de los artistas, aunque éstos cultiven diferentes artes; como las analogías que pueden reconocerse entre la índole y las facultades de un poeta y de un pintor (Dante y Miguel Angel), y las de un orador y de un poeta (Bossuet y Píndaro) (1). Se ha de advertir que tales parangones, áun cuando tengan fundamento, son únicamente aplicables á ciertos aspectos de los artistas comparados, y que con sobrada facilidad se convierten en ingeniosas sutilezas.

No se ha ceñido la crítica á formar grupos más ó menos extensos de obras particulares, sino que ha aplicado al estudio de las artísticas y literarias el orden cronológico é histórico. De aquí ha nacido la historia artística y literaria, en su origen á la vez histórica y

(1) Creemos exacta esta comparación entre hombres y genios tan diversos, en el sentido de que Bossuet cobra en muchos puntos de sus discursos un vuelo lírico que, unido al sabor clásico de su estilo, le asemeja en ciertos puntos al poeta griego. Afinidad hallamos también en el espíritu elegíaco (no en la intensidad de su expresión ni en otras cualidades) entre un poeta y un músico: Tasso y Bellini.

estética, y hoy, para muchos, exclusivamente histórica y científica (1). La forma histórica dada á tales estudios, no sólo es interesante como parte considerable de la historia general, sino que también para la apreciación de las mismas obras tiene la ventaja de dar á conocer su filiación; es decir, la influencia, cuando la ha habido, de la que ha antecedido á la posterior, y también en muchos casos la de una literatura en otra; y además establece las naturales relaciones entre los hechos de la historia general ó extra-artística y los artísticos y literarios, como sucede, por ejemplo, cuando en la poesía caballeresca ve el efecto de instituciones y aspiraciones históricas, y la causa á su vez de ciertas propensiones sociales. Pero esta misma forma que tan fecunda ha sido, ya se haya aplicado á las obras culminantes y á las épocas más esplendorosas del ingenio humano, ya á hechos secundarios y poco conocidos, ó á interesantes aunque oscuros orígenes, si llegare á reinar exclusivamente pudiera dar lugar á verdaderos inconvenientes, como son:

1.º *Pagarse de relaciones accidentales y arbitrarias entre lo histórico y lo artístico.*

(1) Hállanse ya estudios históricos, artísticos ó literarios en Pausanias, Cicerón, Quintiliano; y entre los modernos, en nuestros Santillana y Argote de Molina, y en Barbieri, etc.; pero la historia literaria se formalizó en el siglo pasado en manos de Tiraboschi y otros italianos; de varios compatriotas nuestros, que emplearon la lengua de los anteriores, y, con más novedad y profundidad de miras, la artística en las de Winckelmann; desde el cual, según creemos, puede fecharse la escuela moderna, indudablemente fecunda en muchos puntos, aunque harto presuntuosa y no exenta de contradicciones y errores.

2.º *Desconocer la acción y la iniciativa del genio,* y en general, las influencias puramente individuales en el arte.

3.º *Estimar las obras literarias sólo en razón de lo que corresponden á los hechos históricos,* como se haría si se diese gran precio á una mediana poesía por contener muchos datos geográficos ó genealógicos.

Por mucho que se espere de la crítica histórica meramente científica, aplicada á materias literarias y artísticas, no será crítico completo el que no sepa apreciar el valor de las obras que examina, y para esta apreciación será siempre necesario el juicio-sentimiento de lo bello.

La crítica histórica, aplicable también al juicio estético; pues el arte tiene, como todo lo humano, su historia.

Antes, la crítica histórica (Hermenéutica) se refería únicamente á la historia pragmática ó externa, apreciando la naturaleza y valor de los testimonios, la coincidencia ó divergencia de las fuentes históricas, cuando eran varias y la condición de los testigos; pero al presente, toda historia, áun la pragmática, se escribe, reproduciendo en lo posible ya no la vida interna, el medio interior y los antecedentes explicativos de los hechos.

La crítica histórica debe reunir cuantas condiciones para la crítica general, y además ser filosófica, científica y artística; y ya es verdad reconocida, que escribir la historia, implica producir una obra de arte. (Milá).

TEORIA LITERARIA

XV

La teoría literaria es el tratado de las composiciones verbales en que la belleza se halla esencial ó accidentalmente (composiciones poéticas ó no poéticas).

1.^a Se divide en forma literaria (lenguaje y clasificación); 2.^a, composiciones poéticas, y 3.^a, composiciones prosáicas.

Las composiciones literarias se llaman verbales por valerse del medio de la palabra, y ésta es el medio de expresión de la belleza en el arte literario.

Es un sonido articulado, representativo de una idea, y la *palabra* forma el lenguaje, que es la expresión del pensamiento por medio de sonidos articulados ó de palabras.

El *lenguaje* puede ser de dos maneras, según que los signos que lo componen sean movimientos, actitudes, gesticulaciones del sér que lo produce ó sonidos emitidos por el mismo. El primero se llama lenguaje *mímico*; el segundo, limitado á los sonidos producidos por cierto aparato propio de los animales superiores, se llama *vocal*.

El hombre es el ser único que, por virtud de una facultad que le es exclusivamente propia, puede dar á los sonidos que emite un valor representativo y figurativo que los haga aptos, no sólo para expresar todos los estados de su conciencia, sino para significar y representar todos los objetos que conoce.

El sonido de la voz humana que produce la palabra es *articulado*, ó lo que es lo mismo, se liga y descompone en sonidos simples, perfectamente determinados, formándose la palabra de sonidos distintos que se pueden separar y que se distinguen claramente, teniendo tantos como sílabas y aún como letras suenan.

Este elemento físico-material es mero signo de una idea, de un pensamiento, teniendo ante todo, y principalmente la palabra, un carácter espiritual. Es expresión de lo que el hombre piensa, siente y quiere.

La palabra lo expresa todo, los seres del mundo visible, sus propiedades, sus relaciones, lo que pensamos, sentimos y queremos, etc.

El elemento físico-material lo constituyen los sonidos que el aparato de la voz emite, y el espiritual la combinación de estos sonidos, con arreglo á exigencias intelectuales.

El carácter físico de la palabra se revela en ser producida mediante un aparato fisiológico, y la espiritualidad se muestra en poder convertirse, mediante la libre operación del espíritu, en signo y manifestación, no sólo del pensamiento, sino de la vida entera del ser racional, y en ser, mediante la representación en la fantasía del sonido sensible.

La voz es el sonido que el hombre produce cuando el aire expelido de los pulmones pasa al través de la

laringe y hace vibrar las cuerdas vocales que en éste se hallan.

Según Huxley, las condiciones esenciales para que la voz se produzca son:

- 1.^a La existencia de las cuerdas vocales.
- 2.^a El paralelismo de los bordes de estas cuerdas.
- 3.^a Cierta grado de espesor de dichas cuerdas.
- 4.^a El paso de una corriente de aire entre los bordes paralelos de estas cuerdas, con la fuerza necesaria para la vibración.

Los elementos musicales, son la *intensidad*, que es el cuerpo, el volumen de la voz; la *duración*, el tiempo que la voz vibra; y el *timbre*, que los alemanes llaman color, es el sonido especial, el carácter que cada voz tiene.

Además, el *tono*, que es la escala de los sonidos que la voz recorre, desde el más bajo hasta el más alto; la *melodía* es la sucesión de todos los sonidos y tonos de la voz, y la *harmonía*, ó sea la combinación ó simultaneidad de sonidos que se perciben con alguna distinción en la palabra.

La palabra tiene extraordinario valor artístico, porque es espiritual y material, porque es pensamiento y música á la vez.

La palabra se compone de *letras*, que son elementos ó partes irreductibles de la voz que no pueden ya descomponerse.

Las letras son *vocales* y *consonantes*. Las primeras son los sonidos simplicísimos de la voz, y las segundas son unos sonidos ya compuestos que modifican la vocal.

El *acento* es lo que liga las distintas sílabas de un vocablo, que se agrupan á la acentuada, y son secun-

darias respecto de ella, habiendo en todas las palabras una sílaba dominante.

Los vocablos expresan seres, propiedades ó relaciones; y así resultan las partes de la oración, ó sean, *nombre, adjetivo, verbo, etc.*

El *verbo* es la parte más esencial, el alma del lenguaje, pues no puede formularse juicio ni raciocinio de ninguna especie sin que entre, cuando menos, el verbo *ser*.

El conjunto de vocablos ó palabras que expresan un pensamiento se llama *oración*, y de varias frases ú oraciones unidas y relativas á una misma serie de pensamientos se forma la *cláusula* ó período, y de diferentes períodos el *discurso*.

Los vocablos ó palabras se componen de sílabas, y se dividen en radicales ó derivativas, según que expresan la idea fundamental de la palabra ó sus modificaciones; y se llama raíz, la sílaba ó sílabas que constituyen el elemento irreductible de la palabra que expresa su idea fundamental y primaria de ésta.

Toda raíz primitiva es monosilábica, y éstas pueden dividirse en primarias, secundarias y terciarias. y además las raíces pueden ser primitivas ó atributivas, derivadas ó demostrativas, ya designen los objetos, propiedades, acciones en sí mismos y sin modificación ni relación alguna, ó las que designan estas relaciones, modificaciones y posiciones diversas en las cosas designadas por los primeros.

La palabra es, por su propia naturaleza, muy rica y varia; pero la palabra adquiere nueva y mayor riqueza y variedad por medio del lenguaje figurado, ó sea de los tropos (*giro ó vuelta*), y hay tropo cuando

una palabra se emplea en un sentido que no es el propio y directo.

El lenguaje figurado es natural en el hombre, y se funda en verdaderas analogías y en la asociación de ideas.

El lenguaje figurado no se limita á dar á unos objetos el nombre de otros, sino que se atribuye á los objetos físicos cualidades propias de los espirituales; supone actos humanos en los objetos materiales; atribuye actos o resultados materiales á objetos espirituales, todo lo cual constituye el *tropo* ó figura llamada *metáfora*.

La *sinécdoque* consiste en tomar la parte por el todo ó el todo por la parte: y la *metonimia* consiste en tomar la causa por el efecto y el efecto por la causa.

Clases de metáfora: 1.^a De lo *animado* por lo *animado*. 2.^a De lo *inanimado* por lo *inanimado*. 3.^a De lo *inanimado* por lo *animado*. 4.^a De lo *animado* por lo *inanimado*.

Clases de sinécdoque: 1.^a De la *parte* por el *todo*. 2.^a Del *todo* por la *parte*. 3.^a De la *materia* por la *obra*. 4.^a Del *número* (el singular por el plural ó viceversa). 5.^a Del *género* por la *especie*. 6.^a De la *especie* por el *género*. 7.^a Del *abstrácto* por el *concreto*. 8.^a Del *individuo* por la *especie*.

Clases de metonimia: 1.^a De la *causa* por el *efecto*. 2.^a Del *instrumento* por la *causa activa*. 3.^a Del *efecto* por la *causa*. 4.^a Del *continente* por el *contenido*. 5.^a Del *lugar* por la *cosa que de él procede ó del cual es propia*. 6.^a Del *signo* por la *cosa significada*. 7.^a De lo *físico* por lo *moral*. 8.^a Del *dueño* ó *patrón de una cosa* ó de un *lugar* por la *cosa* ó el *lugar mismo*.

A los tropos hay que acudir también para expresar lo más recóndito de nuestra alma, que no halla expresión adecuada en el lenguaje directo.

Los retóricos, en vez de restringir las figuras á la *metáfora*, enumeran una multitud de figuras que llaman de *dicción*.

FIGURAS DE DICCIÓN

Adición.....	Polisídeuton ó Conjunción y el Epíteto.
Supresión.....	Asíndeton ó Disjunción.
Repetición....	{ Repetición, Conversión, Complexión, Reduplicación, Conduplicación, Epanadiplosis, Concatenación, Retruécano.
Combinación .	

TROPOS DE DICCIÓN

Metonimia, Metáfora, Sinécdoque.

TROPOS DE SENTENCIA

Semejanza....	Alegoría, Personificación.
Oposición....	{ Preterición, Asteísmo, Permision, Ironía y Sarcasmo.
Reflexión.....	

FIGURAS DE PENSAMIENTO

Pintorescas...	{ Descripción, Enumeración, Paráfrasis, Comparación y Antítesis.
Lógicas.....	

Patéticas } Obtestación, Imposible, Dialogismo, Optación, Deprecación, Execración, Conminación, Exclamación, Interrogación. Apóstrofe, Interrupción, Histerología.

Los tropos embellecen extraordinariamente el lenguaje, y multiplican, en cierto modo, las palabras, puesto que aumentan las maneras de decir las cosas. Son grandemente bellos y expresivos, y la metáfora es causa de grandes bellezas literarias, dando claridad, energía y vida á los pensamientos.

El estudio de las figuras retóricas brota, naturalmente, del pensamiento y de la fantasía, y no es preciso estudiarlas para producirlas en las obras literarias, en que muchas veces son grandemente bellas y expresivas.

ORIGEN DEL LENGUAJE

XVI

El pensamiento y la palabra tienen entre sí tan íntima relación, que sólo por medio de una atención profunda y de un detenido análisis, podemos comprender su separación.

No podemos pensar sin hablar, cuando menos interiormente.

El lenguaje y la razón, son atributos exclusivos y característicos del ser racional: por medio del primero se comunica el hombre con sus semejantes, prestando y recibiendo auxilios, expresa todo lo que siente su corazón y su espíritu con precisión y claridad.

El lenguaje fija permanentemente lo conocido, sentido, querido y vivido, para que subsista á través de los cambios del tiempo: se convierte en indispensable para nuestra educación, en molde para transmitir la vida ya realizada y comunicar nuestra cultura á las generaciones venideras; y nos asimilamos el espíritu de las pasadas, transmitimos el propio á las venideras y vivimos en el presente real.

De ahí que el estado natural del hombre es social, confirmado por nuestra debilidad física, y el sernos fuera de la sociedad inútiles las facultades más nobles.

Fué desde los primeros momentos de su existencia, necesario el lenguaje al hombre, de no suponerlo mu-

do y vagando por los bosques como las fieras, é inferior á ellas, por carecer para subyugarlas, de tan poderoso elemento.

Las teorías que se han sustentado acerca del lenguaje, son dos: primera, la que sostiene que el lenguaje es de origen divino, y la segunda, la que le supone producto del hombre.

Los materialistas, sostienen que el hombre no ha hablado siempre.

Y que el hombre empezó á hablar por gritos inarticulados, á la manera de los animales; después formó palabras por onomatopeya, siendo así el trabajo oral un lento y laborioso trabajo humano.

Herder, Haman, Grimm, sostienen que el hombre no fué dotado del lenguaje, sino que él lo inventó, usando de su razón y de todas sus facultades intelectuales.

La escuela filosófica-tradicionalista sostiene que la palabra fué revelada, ó como enseñada por Dios al hombre después de su creación.

Buffón, Cuvier, Balmes, Cantú, Max-Müller, refutan las teorías materialistas.

El naturalista Hugh Miller compara á los seres vivientes con una columna cuyo hermoso capitel, que da belleza y perfección al todo, es el sér humano, inteligente, racional y responsable.

El académico D. Miguel Mir, dice que el hombre tiene todas las perfecciones de los varios reinos ó tipos de la Naturaleza, porque en él se halla, el ser común con los minerales, la virtud vegetativa de las plantas y la sensibilidad é instinto de los animales; pero aumentado con algo nuevo, sin semejante en las creaciones prece-

dentés; el rayo de divina luz que brilla en sus ojos, ondea en sus labios, y hermosea su rostro, reflejo exterior de la luz purísima de la inteligencia que resplandece en su alma.

Coll y Vehí, dice, las bestias son incapaces de concebir el bien, la verdad y la belleza; de distinguir lo general de lo particular, lo abstracto de lo concreto, lo absoluto de lo relativo, etc., y son incapaces de libertad y progreso.

No puede admitirse que el lenguaje sea invención humana, porque argüiría crueldad en Dios, si criase al hombre con inteligencia y propensión irresistible al estado social, privándole del medio de comunicarse con sus semejantes, con órganos vocales sin saber utilizarlos, rodeado de peligros y necesidades que no le es dable evitar y satisfacer.

El hombre es incapaz de hablar y de formar idea de las verdades abstractas.

La lengua, lo mismo en pueblos salvajes y bárbaros que civilizados, se aprende sólo á costa de grande empeño y enseñanza constante de nuestros padres, que la aprendieron á la vez de los suyos, y así sucesivamente, hasta llegar al primer hombre, que necesariamente recibió de Dios, junto con el cuerpo, el espíritu y la palabra. Verdad confirmada por el Génesis, en que aparece Adán, al dar nombre á todos los seres de la creación.

El lenguaje varía según las razas y sub-razas, según las nacionalidades, según las divisiones y sub-divisiones de éstas, y áun de individuo á individuo.

El nombre de lengua ó idioma se aplica, por tanto, á los idiomas fijados por la escritura y literariamente

cultivados, que disfrutaban de las consideraciones y privilegios de lenguas oficiales de una nación. Son las lenguas de las gentes cultas, de las clases superiores y de los elementos oficiales, diversificadas en dialectales, populares y locales, y avasalladoras de las lenguas provinciales reducidas á la condición de dialectos.

Difícil es dar una definición exacta y precisa de lo que es dialecto.

Dicen unos, que son las diferentes formas de una lengua. Los dialectos son la forma natural del lenguaje; en ellos se manifiesta la vida real, elemental y natural de la expresión por la palabra, y las lenguas son la forma artificial, la literaria y clásica del lenguaje, ó sea, un dialecto pulido, hablado y cultivado por gentes civilizadas.

Los dialectos, preceden cronológicamente á las lenguas, cuya afirmación los señala la Historia y la razón.

No pueden considerarse los dialectos como una corrupción de las lenguas literarias, pues se confundirían con las jergas ó germanías, que son efectivamente corrupciones de las lenguas.

Por la ley de la evolución del lenguaje se forman de los dialectos, las lenguas.

Dice Grimm, que los dialectos se desarrollan progresivamente, y cuanto más nos remontamos en la historia del lenguaje menos numerosos son, y menos determinados están sus caracteres.

Los dialectos influyen constantemente en las lenguas oficiales y literarias, renovándolas, enriqueciéndolas y modificándolas.

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

1.^a *La raza.* 2.^a La acción de lo que se llama en *Biología* el *medio ambiente*; esto es, el conjunto de circunstancias exteriores que rodean al hombre é influyen poderosamente en su manera de ser: como el *clima*, la *topografía*, las *producciones del país*, etc.

Las causas históricas del desarrollo del lenguaje son las siguientes:

1.^a Los hechos que determinan nuevas relaciones y mezclas de pueblos distintos; como son las *emigraciones*, *invasiones*, *conquistas*, *guerras*, *comunicaciones comerciales*, etcétera.

2.^a La acción lenta y gradual de la ley del progreso, que paso á paso va modificando las lenguas, á la vez que modifica las *instituciones*, *creencias*, *costumbres*, etc.

Las causas modificadoras del lenguaje, son:

1.^a Las modificaciones que al lenguaje imprimen lentamente los hombres, alterando el valor fonético de las palabras, haciéndolas cambiar de significación, creando palabras nuevas y desechando otras, ó sea cambiando incesantemente el lenguaje.

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

3.^a La invención de la Escritura.

4.^a La creación de instituciones dedicadas á conservar la pureza é integridad de las lenguas, como las Academias.

CLASIFICACION DE LAS LENGUAS

XVII

La idea de la clasificación de las lenguas, nació tan luego como se extendió entre las gentes eruditas el conocimiento de éstas; pues cuando era limitado el número de las sabidas, no había necesidad de hacer agrupación de ninguna especie; pero el principal obstáculo que tuvo la Filología, fué la convicción profunda de que el hebreo había sido la lengua primitiva de la humanidad y que de él se derivaban todas las demás lenguas, apoyándose en la autoridad de la Biblia, cuando ésta precisamente no dice ni en el Antiguo ni en el Nuevo Testamento, una sola palabra que pueda deducirse que el hebreo fué el lenguaje de Adán.

Hervás fué el primer filólogo que demostró que la verdadera afinidad de las lenguas debe determinarse sobre todo por los hechos gramaticales, y no por una sencilla semejanza de palabras.

Mostró con un cuadro comparativo de declinaciones y conjugaciones, que el hebreo, el caldeo, el sirio, el árabe, el etiope y el amarico, no son más que dialectos de una lengua primitiva y componen una sola familia, que es la semítica, y rechazó la idea de derivar todos los idiomas del hebreo.

Este filólogo, no ignoraba la conformidad gramatical, que une el sanscrito y el griego.

Las bases para la clasificación de las lenguas, que hoy conocemos, se deben al descubrimiento del sanscrito, que cesó de hablarse lo menos tres siglos antes de Jesucristo.

Bopp, hizo la primera comparación con caracteres científicos entre la gramática sanscrita y la griega, latina, persa y alemana.

El sanscrito, operó un cambio en la clasificación de las lenguas, siendo considerada como hermana mayor y no como á madre.

El estudio del sanscrito y su comparación con las demás lenguas, fué causa de que las lenguas se distribuyeran en familias.

Para clasificar las lenguas se ha apelado á la Geografía y á la Etnografía, que son absolutamente defectuosas, ya porque en un mismo pueblo coexisten á veces lenguas muy diversas, mientras que á veces la misma es hablada por pueblos muy distintos: como también las diversas razas hablaron lenguas distintas, marcadas con carácter propio; pero la filología ha adoptado las llamadas genealógica y morfológica. La primera se basa en afinidades que permiten asignar á diferentes lenguas un origen común y constituir en ellas un grupo natural, análogo á las familias botánicas y zoológicas; y la segunda tiene su fundamento en formas especiales de estructura, que sin establecer su origen común, señalan un procedimiento particular de formación que establece un vínculo común entre varios idiomas, estén ó no unidos genealógicamente.

Balbi, en su Atlas etnográfico, ha clasificado 860 lenguas de las 2.000, que según él existen, y bajo el punto de vista morfológico, las lenguas se dividen

en monosilábicas, aglutinantes y lenguas de flexión, también llamadas orgánicas, que á su vez suelen dividirse en sintéticas y analíticas, y en objetivas y subjetivas.

Las lenguas monosilábicas, son aquellas en que los vocablos son simples raíces, sin variación ni modificación alguna, ó sea palabra que no tenga más de una sílaba.

Estas se prestan á la confusión, porque cada palabra significa distintas cosas, según su colocación y según la entonación con que se pronuncia, toda vez que con las simples raíces combinadas no habría bastante para expresar todos los seres y relaciones.

Se reducen á cinco, y son:

El *Chino*, el *Annamita*, el *Siamés*, el *Birmano* y el *Tibetano*.

LENGUAS AGLUTINANTES

Son los idiomas que á la raíz se unen, y en cierto modo se pegan otras raíces que la modifican. Las palabras son ya verdaderos compuestos.

La aglutinación es de muchas maneras, según las lenguas; ya sólo *prefijos*, ya *sufijos*, ya las dos cosas, y ya también modificándose la raíz misma.

Lenguas aglutinantes que no se clasifican en ningún grupo, son:

El *Japonés*, el de *Corea*, el *Pul*, el *Singalés*, el *Brahui* y el *Eúscaro*.

Grupos comprendidos en esta clase de lenguas:

1.º Las lenguas *americanas*. 2.º Las de los *negros africanos*. 3.º Las de los *cafres*. 4.º Las de los *hotentots*.

tes, bosquimanos. 5.º Las de la *Nubia.* 6.º Las de los *papús.* 7.º Las de los indígenas de la *Australia.* 8.º Las de los *Malayos Polinesias.* 9.º Las lenguas *dravidianas.* 10. Las del *Cáucaso.* 11. Las lenguas *hiperbóreas.* 12. La gran familia de las lenguas *uralo-altáicas*, que comprende cinco grupos, á saber: el *samoyedo*, el *finés*, el *turco* ó *tártaro*, el *tonguso* y el *mogol.*

LENGUAS DE FLEXIÓN

La raíz se dobllega y sufre toda clase de modificaciones; admite *prefijos*, *partículas antecedentes*, *subfijos*, *partículas subsiguientes*; pierde ó cambia letras, se combina con otras raíces y en otros vocablos completos ó incompletos, teniendo gran riqueza en sus formas gramaticales.

Las lenguas de *flexión* son las más numerosas, y forman tres grandes familias ó grupos: las *camíticas*, las *semíticas* y las *indo-europeas* ó *jaféticas.*

FAMILIA CAMÍTICA

Se divide en tres grupos

- 1.º **Egipcio** *Egipcio antiguo* y el *Copto.*
- 2.º **Líbico** Antiguo *Libio* y el moderno *Berever.*
- 3.º **Etiope** { Diferentes lenguas del Africa Central en la parte que confina con el Sur del Egipto.

FAMILIA SEMÍTICA

- 1.º **Arameo** - { *Arameo (Caldeo, Sirio)* y el *Asirio.*
Asirio
- 2.º **Cananeo** *Hebreo, Fenicio.*
- 3.º **Arabe** { *Árabe*, propiamente dicho, y las lenguas de la parte meridional de la Arabia y de la Abisinia.

FAMILIA INDO-EUROPEA

Las lenguas *indo-europeas* constituyen una verdadera familia, nacida de una lengua madre, hoy perdida, pero reconstituída idealmente, gracias al genio de profundos *filólogos*.

Comprende ocho grandes grupos.

- | | |
|------------------------------|--|
| 1.º Lenguas in-
dias..... | { Lenguas <i>antiguas</i> y <i>modernas</i> y <i>dialectos</i> de
los <i>gitanos</i> .
En las lenguas { El <i>Védico</i> , el <i>Sanscrito</i> , el
antiguas.. .. { <i>Pracrito</i> y el <i>Pali</i> .
En las lenguas { El <i>Hindustani</i> , el <i>Hindui</i> , el
modernas.... { <i>Bengali</i> y el <i>Maharata</i> , etc. |
| 2.º Lenguas
Iranías.... | { El <i>Zendo</i> , el <i>Avesta</i> , el <i>Persa</i> antiguo, el <i>Ar-
menio</i> , el <i>Huzvareco</i> , el <i>Persa</i> moderno. |
| 3.º Lengua
griega..... | { El <i>Griego</i> antiguo y moderno. |
| 4.º Lenguas
itálicas... | { Antiguas..... { El <i>Latín</i> , el <i>Oscó</i> , el <i>Um-
briano</i> .
{ El <i>Italiano</i> , el <i>Español</i> , el
{ <i>Portugués</i> , el <i>Francés</i> , el
{ <i>Provenzal</i> , el <i>Ladino</i> , ó sea
{ las lenguas llamadas <i>neo-
latinas</i> , <i>romances</i> ó <i>romá-
nicas</i> .
{ Modernas..... |
| 5.º Lenguas
célticas.... | { El <i>Gaélico</i> y el
{ <i>Bretón</i> { El <i>Irlandés</i> , el <i>Erse</i> ó <i>Esco-
cés</i> , el <i>Galés</i> , el <i>Córnico</i> ,
{ el <i>Bretón</i> , el <i>Galo</i> antiguo,
{ etcétera. |
| 6.º Lenguas
germánicas | { Gótico.
{ Escandinavo... { El <i>Nórdico</i> , el <i>Irlandés</i> , el
{ <i>Noruego</i> , el <i>Sueco</i> y el <i>Da-
nés</i> .
{ Bajo alemán... { El <i>Frisón</i> y el <i>Sajón</i> .
{ Alto alemán... { El <i>Tudesco</i> y <i>Alemán</i> mo-
{ derno. |

- 7.º **Lenguas** { El *Eslavo, eclesiástico*, el *Ruso*, el *Polaco*, el
 { *eslavas...* } *Tcheco*, el *Servio*, el *Búlgaro*, etc.
8.º **Lenguas** { El antiguo *Prusiano*, el *Lituanio* y el *Lético*.
 { *léticas....* }

Las lenguas, en opinión de Max-Muller, tienen tres aspectos, edades ó períodos, pasando de monosilábicas, á ser lenguas aglutinantes y de flexión.

Las lenguas que sólo se conservan escritas y las que sirven para la vida y comunicación del espíritu humano, han recibido la denominación de vivas y muertas; pues en éstas últimas reina la inmovilidad, vencidas por los dialectos que se les han impuesto y adquirido cultura literaria; el latín, el griego, íbero, etc.

DE LA ESCRITURA

XVIII

De cuantos inventos ha producido la inteligencia humana, el que es más digno de admiración, es el de la escritura.

Limitado el hombre en el espacio y en el tiempo, aspiró á comunicarse con otros hombres que estaban distantes de él, y con las generaciones que debían de sucederle, y para conseguirlo, inventó la escritura, siendo uno de los elementos para el progreso humano.

No es posible determinar cuál fué el pueblo y en qué tiempo se inventó la escritura, y la ciencia demuestra que no tiene un origen único, sino que los pueblos primitivos, aislados unos de otros, siguieron idénticos procedimientos, para procurarse un medio de dar permanencia á sus ideas.

La primera idea, para dar permanencia á sus ideas, fué dibujar la figura de los objetos; más tarde para expresar las ideas abstractas, acudió al símbolo, y finalmente, procuró que los signos gráficos fueran representación de los sonidos articulados, y admitió elementos fonográficos.

Los sistemas de escritura hasta hoy estudiados, pueden reducirse á cinco: la egipcia, la china, la cuneiforme, y la americana, mejicana y maya.

Escritura iconográfica ó figurativa...	}	Grabar ó pintar los objetos expresados: pintar imágenes; en una palabra, <i>sol</i> , <i>rio</i> , <i>drbol</i> , etc.
Escritura tropológica. ...		Pintar ó escribir por medio de símbolos: un <i>león</i> , no sólo se ve al animal, sino un símbolo del poder ó de la fuerza.
Escritura ideográfica.....		De la propia manera que con la <i>metáfora</i> , con la <i>sinécdoque</i> y la <i>metonimia</i> se pueden expresar las ideas de maneras muy diversas; así unas lanzas para representar un ejército.

Los pueblos americanos se valieron de varios símbolos, entre otros, de una *pipa* larga para declarar la guerra y la paz. Los del Norte usaban conchas y tubos de porcelana, para comunicarse los sucesos más notables. Los del Sur (Perú), se valían de unas bolas ó nudos (quipus), hechos en hilos de varios colores, y con ellos fijaban, aunque de un modo inferior al jeroglífico, su historia; y si bien imperfectamente, de ellos se servían también para todas las necesidades aritméticas, los hábiles peruanos.

Una especie de quipos usaron también los chinos, hasta que Fohi introdujo el jeroglífico, expresando las ideas simples ó compuestas por una ó varias sílabas. Así con las figuras de ojo y agua, indicaban el llanto.

En la escritura jeroglífica y cuneiforme, dice el señor Ayuso, se halla el germen del silabismo ó representación de la sílaba por un solo signo.

Escritura jeroglífica.....	}	Comienza desde 1799, en que Champollión descubrió la célebre inscripción de <i>Roseta</i> , escrita en caracteres <i>hieráticos</i> y <i>demóticos</i> y en <i>griego</i> .
-----------------------------------	---	---

En la escritura egipcia se distinguen tres períodos:

- | | | |
|---|---|---|
| 1.º Escritura jeroglífica | } | Además de pintarse objetos y símbolos de ideas, hay ya tendencia á pintar sonidos, v. gr.: se pinta un <i>león</i> para significar, no el <i>león</i> , ni <i>la fuerza</i> , sino la letra L. |
| 2.º Escritura hierática ó sacerdotal | | Se reproducen las imágenes de seres, ó que representen ideas en sus contornos, y líneas principales ó una parte cualquiera, no pintándose ya el ser ó el animal entero. |
| 3.º Escritura demótica epistolográfica ó popular | | Se ven al lado de los figurativos signos <i>fonéticos</i> . |
| Escritura cuneiforme | } | Tiene figura cónica, así como de clavos ó cuñas; fué usada por los <i>asirios</i> y <i>abilónicos</i> ; compuesta de signos simbólicos, y caracteres fonéticos. |
| Escritura fonética | | No pinta ideas ni objetos, sino sonidos, letras, y lo primero que hay en esta escritura es la <i>silábica</i> , en la cual los signos representan consonante y vocal, articulaciones, <i>silabas</i> ; lo cual es propio de lenguas de sencillo mecanismo gramatical. |
| Escritura alfabética | } | La expresión de sonidos, ideas y objetos. |

El alfabeto es producto del esfuerzo simultáneo de varios pueblos. No todos los alfabetos son iguales: varían no sólo en la forma, sino en el número de letras.

El alfabeto semítico ó fenicio, es una especie de alfabeto silábico, puesto que las vocales son signos secundarios adheridos á los 22 caracteres ó consonantes. De este sistema modificado nació el *fonético* ó fonográfico, que no pinta ya los objetos, sino los sonidos

simples ó articulados, es decir, las vocales y las consonantes, y por eso se considera aquél como base de todos los que usaron los pueblos cultos.

El alfabeto fenicio debe su origen al jeroglífico, porque sus letras llevan el nombre de cosas naturales, y cada nombre tiene por inicial el sonido que representa la letra. Así, empleando la figura de un *león* para designar la L, se usó después una sola parte de dicha figura. En el alfabeto hebreo la *b* se llama *beth*, que significa *casa*, la *g*, *guimel*, *camello*, etc.

Se cree vulgarmente que el alfabeto silábico fué inventado por los fenicios, originarios, según Herodoto, del Golfo Pérsico, los cuales, viniendo á lo largo del Mar Rojo, entraron en el Mediterráneo, y fundaron en sus costas orientales á Tiro y Sidón, ciudades que fueron opulentas y florecientes por su industria y comercio. Los fenicios son de la misma raza que los babilonios, asirios y egipcios, y por la analogía de sus monumentos con los de estos últimos, y por los puntos de contacto que notaron algunos egiptólogos entre el alfabeto fenicio y la escritura *demótica* ó popular de Egipto, podría deducirse que de aquí recibieron los fenicios el alfabeto que se les atribuye. Además, el ser dicho alfabeto una derivación de la escritura por imágenes ó símbolos, induce á sospechar que debió inventarse en Egipto, donde floreció tanto aquella escritura. Y acaso se debe á los hebreos de Egipto, dado el influjo notable que ejercieron en este país durante cinco siglos, entregados al cultivo de las ciencias y de las artes. Es lo cierto que en tiempo de Moisés eran entre los hebreos muy vulgares las letras, como se demuestra en el Pentateuco, pues el escribir el Decálogo pa-

ra el pueblo y hablar^a de inscripciones, hace suponer que el pueblo conocía la escritura.

Hay quien atribuye el alfabeto á Jout ó Taut, quién á Moisés, á Cadmo, á Cecrops, etc.; pero sea cualquiera su inventor, hasta hoy desconocido, sólo se considera como cierto que de Fenicia llevó Cadmo á Grecia el alfabeto en el siglo XV (a. de J. C.), y que fué propagado á las demás naciones por los mercaderes de Tiro y Sidón. En España, según algunos, introdujeron los griegos el alfabeto fenicio, aunque escribiendo como los celtíberos, de izquierda á derecha, mientras que los turdetanos escribían como los fenicios, sus maestros y opresores, de derecha á izquierda.

Del alfabeto fenicio se derivan también el siríaco ó arameo, el hebreo y el árabe, muy común éste en Turquía, Persia, India y Malasia. Acaso tengan igual procedencia los alfabetos iraníes, á juzgar por ciertas semejanzas. Ultimamente parece haberse descubierto que el alfabeto indio ó sanscrito se deriva del arameo, y éste del fenicio; pues á los arameos cabe la gloria según Berger, de haber difundido el alfabeto por Oriente entre los semitas é indios hasta los confines de China.

Los griegos, al adoptar el alfabeto fenicio-siríaco le añadieron vocales independientes de las consonantes, y con ésta y otras modificaciones, dió vida á otros, entre ellos al latino, superior á todos por haberlo adoptado todas las naciones civilizadas. Sus letras son iguales ó semejantes á las griegas, pues sólo cambió la *k* en *c*; dió valor de *p* á la *p* que en griego es *r*, y añadió á la *P* un rasgo para formar la *R*.

Los hebreos y árabes escriben de derecha á izquier-

da, y su alfabeto carece de vocales; los árabes usaban antes el carácter llamado *cúfico*, de Cufa, ciudad de Siria. Hoy tienen una lengua *sabia* para los libros sagrados y documentos de alto interés, y otra vulgar. El alfabeto árabe consta de 28 consonantes, y si con ellas se escribe el castellano, se llama *aljamia* el escrito, de que hay abundantes muestras en nuestros riquísimos archivos.

Los chinos y japoneses escriben de arriba abajo. Los griegos emplearon también otro modo, el *boustrofedón* (surco de bueyes), porque hacían un renglón de derecha á izquierda, y otro de izquierda á derecha. Su alfabeto tiene 24 letras.

Los griegos, y tal vez antes que ellos los fenicios, se valieron de letras para expresar los números, ya con la inicial de la palabra que los representaba, como la *j* inicial de *ja* (uno) *p* de *pente* (cinco), *de* de *deca* (diez), *e* de *ekatón* (ciento), *x* de *xilios* (mil); ya expresando las unidades por las nueve primeras letras, las decenas con las siguientes, y las intermedias con rayas, comas, puntos, etc. «De donde se deduce, dice el *misántropo* señor Díaz Rubio, que la aritmética nació con el alfabeto, y tal vez al lado de la escritura sabia aparezca otra comercial y vulgar, algo así como la fotografía de la palabra.»

Los romanos tenían una numeración oral como la nuestra, y la escrita, aunque imperfecta, se significaba por letras, que á imitación suya empleamos nosotros para la división de capítulos, siglos, etc.

Durante muchos siglos fueron las letras trazadas á mano, hasta que, á mediados del XV, inventó Coster, y perfeccionó Guttenberg la imprenta, por medio

de caracteres movibles de metal. Las impresiones de entonces, y áun del siglo presente, se llaman *incunables* (cuna de la imprenta) y son, por lo tanto, raras y de subido precio.

Los romanos empleaban las letras mayúsculas (dichas *versales*, porque servían para encabezar el verso), ya para formar toda la palabra, ya para las *siglas* (1) ó abreviaturas, como S. P. Q. R. (*Senatus, Populusque Romanus*). Las letras mayúsculas, tamaño mitad, ó de caja baja, se llaman *versalitas*. También usaron los romanos los signos taquigráficos, llamados *tironios* por haberlos inventado Tiron.

En nuestra península la letra romana fué modificada por la gótica ó toledana, inventada por el obispo-godo Ulfilas en el siglo IV, y se usó en el misal y en el breviario mozárabes de Toledo hasta 1091, en lo que lo abolió el Concilio de León; pero al carácter gótico sucedió el francés, introducido ya en 1079 por los auxiliares de Alfonso VI.

En los siglos XII y XIII se usaba en España una mezcla de letra gótica y francesa de carácter redondo: luego la cursiva ó *bastardilla*, así llamada, porque se bastardeó escribiendo de prisa, y después la *cortesana* y la *procesada*, muy difíciles de leer por la confusión de rasgos, letras y hasta palabras, en especial la última.

Posteriormente estuvo en boga la *bastarda italiana*, que cultivaron y perfeccionaron los notables calígrafos españoles Iciar, Torío, Iturzaeta y otros; resultando la que llamamos hoy *letra española*, obligatoria

(1) *De singula* ó de *sigilla*, solas ó signos.

en nuestras escuelas primarias; pero va cediendo su puesto á la inglesa, muy común ya en el comercio, y áun en las oficinas públicas y privadas.

Para trabajos de adorno se emplean la redondilla francesa, la inglesa, la italiana y la gótica; para planos, la itálica.

Se dice que los libros están impresos en *folio*, cuando el pliego se divide en dos hojas iguales; en *cuarto*, si se divide en cuatro, en *octavo*, si en ocho, etc. El tamaño se conoce por el número de hojas que hay desde un número (*signatura*) puesto en el fondo de la página, hasta el siguiente; el cuarto y el octavo es el tamaño más usual.

Una edición se llama estereotipada (del griego *stereos typos*, firme molde) cuando se hace en planchas con caracteres fijos, y se emplea para obras de mucha venta; pero necesita una corrección muy esmerada (1).

Entre los antiguos sirvieron de materiales para la escritura todas las superficies planas y pulimentadas, como el *líber*, corteza de árboles; la *charla*, pasta hecha con dicha corteza; las telas de lienzo y algodón; el *papiro*, membrana subcortical del junco de Egipto, muy usado cuarenta y dos siglos antes de Jesucristo (2). Se empleaba también toda clase de planchas metálicas, piedras sueltas y rocas, ladrillos y arena humedecida;

(1) Para obtener las planchas, se prensan las galeradas con papel recubierto de una pasta, y se vierte plomo fundido sobre las páginas en hueco, resultando la plancha de plomo con relieve fijo para imprimir en todo tiempo.

(2) Se dividía por tamaños en nueve clases, desde el empírico de cinco dedos, hasta el *macrocolo*, de trece pulgadas; duró hasta el siglo XI.

las ostras, de donde se deriva la voz *ostracismo*, por el decreto escrito en la concha; el *pergamino* (1), inventado en Pérgamo de Troade en el siglo II, y el papel que inventaron chinos ó japoneses, fabricado con seda, algodón, cáñamo, paja de arroz, etc. Los moros lo hicieron con algodón en España (siglo XI), estableciendo manufacturas en Ceuta y Játiva; el de lino ó trapo no se fabricó hasta el siglo XIII; las Partidas le llaman *papel de paño*. También se usaron tablillas de madera cubiertas de cera para escribir con el *estilo*.

Para trazar ó grabar las letras se emplearon todos los cuerpos duros, como pedernal, colmillos de animales, punzón (*stylo*), palos aguzados; pinceles; la pluma (*penna*) en el siglo XII; la caña rajada (*cálamo*); y hacia el siglo XIII el lápiz. Se usaron también las tintas de todos los colores, reservándose los emperadores de Oriente el uso exclusivo del *sacrum encaustum* ó tinta roja.

Hoy tiene la escritura á mano como poderosos auxiliares el grabado, la imprenta, litografía, fotografía, estereotipia y otros adelantos modernos que le dan nueva vida. La *paleografía*, arte de conocer la escritura antigua, es muy útil al gramático para entender la variedad de letras é indecisa ortografía de los siglos XV y XVI.

(1) Se escribía sólo la cara interior de los pergaminos, y se guardaban enrollados; de aquí el nombre de *volumen* (á *volvendo*). Los finos se llamaban *vitelas*, de *vitulus* (becerrillo). El pergamino borrado y vuelto á escribir se llama *palimpsesto*. *Becerro* ó *tumbo*, libro grande forrado de cuero. *Tomos* (de *tomos*, sección) son los pergaminos cortados en hojas iguales.

Braqui ó taquigrafía es la escritura breve, arte de escribir tan pronto como habla un orador.

Caligrafía es la escritura con caracteres bellos y elegantes.

Criptografía la escritura oculta ó con clave.

Monograma, cifra compuesta de dos ó más letras, IHS, *Jesús*; JPH, *José*.

Sin la escritura no habría ciencia, ni artes, ni civilización, en una palabra, como decía el poeta.

El invento de la escritura dió cuerpo á la voz y al pensamiento, grabando en letras la palabra veloz que antes huía.

EL FONDO Y LA FORMA

XIX

En toda obra literaria, sea cualquiera su género ó naturaleza, se distinguen perfectamente dos elementos que la constituyen: el *fondo* y la *forma*.

El *fondo* es lo que se quiere expresar, lo expresado, ó sea el pensamiento del autor; la *forma*, la manera de expresarlo.

La *forma* se divide en *interna* y *externa*. La *forma interna* es el argumento de la obra imaginada por el autor; la serie de hechos y de imágenes con que el autor da en su propio espíritu vida al pensamiento.

La *forma externa*, las distintas maneras de expresarlo, y hay que considerar las meramente enunciativas, ó que se refieren al lenguaje, que puede ser de dos maneras: *versificado* ó *prosado*.

Las otras *formas* son *expositivas*, mediante las cuales se le dan á la obra la extensión, la *índole* y los medios adecuados, y éstas son: la *discursiva* ó *directa*, la *narrativa*, la *dialogada* y la *epistolar*.

En todo acto humano y en toda obra literaria, ó se busca ó se expone la verdad, ó se practica ó inculca el bien, ó se produce la belleza, y ésta es la que, ante todo, ha de brillar en las obras de literatura. El fondo de la obra literaria ha de servir siempre á la expre-

sión de la belleza, y no ha de contrariar la verdad ni el bien.

La *verdad* es condición indispensable del fondo de toda obra literaria.

La *verdad* puede ser *absoluta* y *relativa*.

La *verdad absoluta* será precisa en obras que se refieran á la realidad de los seres y de los hechos (de Religión, de Filosofía, de Historia).

Verdad relativa, la que refiere ideas, hechos ó sentimientos que no han sucedido en realidad, y esta *verdad* se llama verosimilitud.

La otra condición que requiere el fondo de toda obra literaria es aún más importante; es la relativa al bien, á la *moralidad*.

La obra literaria que se proponga como fin el mal, es no menos contraria que á la moral, al arte y á la belleza.

El arte docente, es teoría inadmisibile, porque el artista no necesita proponerse una enseñanza, un fin positivamente moral ó didáctico; le basta con producir belleza; y la contemplación de lo verdaderamente bello, alegra, moraliza y perfecciona al hombre.

El arte por el arte es, por todos conceptos, inadmisibile. El arte es obra del hombre y para los hombres, y nada que sea ilícito en un acto humano puede dejar de serlo en una obra artística. El escritor, ó hace una obra buena, ó mala ó corruptora; no hay término medio.

El talento y habilidad del literato no han de emplearse en lo inmundo y lo perverso, sino lo que es digno de reprobación en la vida es digno de reprobación en el arte, sin que pueda justificarlo ni disculparlo si quiera las perfecciones de ejecución.

Toda obra de arte es producida por el hombre y para el hombre, sér inteligente y libre, cuyas acciones todas han de estar subordinadas al fin moral.

Lo expresado y la expresión, son dos elementos que deben estar en completa armonía.

Hay dos clases de expresión: la *particular*, de una idea ó concepto, y la *general*, del pensamiento.

La expresión es el resultado de todos los medios empleados por el artista para manifestar su idea: *formas conceptivas, argumento, lenguaje, estilo*, y todo ha de estar en armonía con el pensamiento capital y generador de la obra, y concurrir á una impresión total.

Sus cualidades son: la *claridad, corrección, pureza, propiedad y decencia*.

Una expresión sirve para manifestar un concepto de manera que no se confunda una idea con otra, por defecto de las expresiones que, por consiguiente, han de ser *claras* y además *propias*, esto es, han de significar aquello que se quiere decir, y no es otra cosa; han de pertenecer al idioma y no ser vocablos extraños; es decir, han de ser *correctas*, y por último, no deben suscitar, directamente á lo menos, ideas torpes ó repugnantes, ó lo que es lo mismo, no deben faltar á la *decencia*.

Han de tener *melodía y armonía*; la *primera* nace del acertado empleo de palabras en que haya variedad de sonidos y distribución rítmica de acentos, y la *segunda*, ó *armonía*, consiste en la relación entre las ideas y su expresión oral.

La *armonía* del lenguaje resulta, pues, del acertado empleo de palabras que expresen adecuadamente el pensamiento y el sentimiento.

Las formas de las obras literarias son:

- | | | |
|---|---|---|
| 1.º Las formas
conceptivas
ó imaginati-
vas..... | } | Las concepciones y representaciones ideales que se concreta y realiza la idea ó pensamiento de la obra, y estas formas constituyen la verdadera creación poética, siendo producto de la fantasía que las crea en vista de los datos de la realidad. |
| 2.º Las formas
expositivas . | } | Se combinan y desarrollan las anteriores, constituyendo la trama ó contenido de la obra. |

Estas formas son: *enunciativa, expositiva ó directa; la narrativa, la descriptiva, la dialogada y la epistolar.*

- | | | |
|--|---|---|
| 3.º Las formas
expresivas ó
significati-
vas..... | } | El lenguaje, por medio del cual el artista comunica exteriormente su pensamiento. |
|--|---|---|

Es la manera peculiar que tiene un autor de producir sus pensamientos, y por tanto, comprende, no sólo el lenguaje, sino todas las formas conceptivas ó internas y las externas.

El *estilo* lo hay en la vida y en todas las acciones humanas características.

Los retóricos los clasifican de muchas maneras, refiriéndolos á la Geografía, á las razas, á los idiomas y á las distintas formas con que se manifiesta el lenguaje, y hablan, por consiguiente, de estilo *español ó francés, oriental, clásico ó germánico, semítico ó griego, dramático ó épico, conciso, elegante, florido, etc.*

Estilo, es el sello particular que el artista imprime en sus obras.

En la obra literaria el *tono* no es otra cosa que la

adecuada manifestación de los afectos, distinguiéndose, por tanto, entre *lenguaje, estilo y tono*.

El *lenguaje* se refiere sólo á la palabra; el *tono* es ya el lenguaje en cuanto á la expresión de los afectos, y el *estilo* comprende y reúne todos los elementos y cualidades de la obra.

La influencia de toda obra literaria es de dos clases, ya de un modo inmediato y directo en el círculo reducido que contempla su obra, como á la sociedad entera, porque toda obra se produce, no sólo para el público contemporáneo, sino para la humanidad entera.

Dicha influencia varía según el género á que éste pertenece. A la didáctica sus producciones influyen, no tanto en el concepto de obras literarias como en el de científicas.

La obra oratoria influye de un modo más directo, inmediato y eficaz que la didáctica; pero su acción es menos duradera, debido á la rapidez de la palabra, que le da casi siempre carácter de actualidad y no de permanencia.

La obra poética presenta dos aspectos: el puramente artístico y el que se pudiera llamar social; pues el primero existe siempre, y el segundo no.

Influye inmediatamente en el público que la contempla, y al realizar la belleza, produce en él la emoción estética, ejerciendo en él acción educadora; pero si la obra encierra un fin trascendental, no estético, su acción traspasa los límites de lo artístico y se extiende á todas las esferas de la vida; y en tal sentido, la obra poética puede ser didáctica ó trascendente.

Toda obra literaria, de cualquier género que sea,

ejerce una influencia social poderosa, y á la vez educadora.

La obra literaria recibe influencia, no sólo de la vida social en general, sino inmediatamente del público que la contempla, siendo éste, no sólo receptivo y pasivo, sino activo.

El público no es otra cosa que el conjunto de individuos ante quienes el artista produce una obra, y que inmediatamente ha de conocerla y juzgarla, influyendo de una manera directa y decisiva el público contemporáneo, y también el público futuro, por cuanto para ella produce el artista tanto como para los hombres que le rodean.

El público puede ser culto, aficionado (dilectante) é inculto, según conozca los principios y leyes suficientes para pronunciar juicio razonado sobre la obra; ó tenga amor y simpatía al arte literario, pero carezca de principios; ó falto de ambas cualidades y sólo ve un entretenimiento.

Todo artista debe preferir el aplauso del público culto al del aficionado, y el de éste al del inculto.

El fallo que da el público debe ser siempre resultado del ejercicio de una facultad especial, que se llama gusto.

DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS

XX

La palabra *Poesía* (del latín *poesis*), es la expresión artística de la belleza por medio de la palabra sujeta á la medida y cadencia, de que resulta el verso; ó es la expresión de lo bello por medio de la palabra sujeta á una forma artística; pero esta definición no es suficientemente clara, porque no tenemos una idea clara de la belleza. Según Blair, la Poesía «es el lenguaje de la pasión y de la imaginación animadas, formado por lo común en números regulares»; no la distingue perfectamente de la elocuencia, y define más bien la elocuencia poética. Aristóteles dice, que consiste en la imitación ó en la imitación de la bella naturaleza; y otros autores en la ficción. Bacon la define: «la Poesía es obra de la imaginación, que imita la naturaleza, pero exagerándola y reuniendo seres que no se hallan reunidos en ella. Platón la hacía consistir en el entusiasmo, comparando al poeta con las bacantes.

El fondo de la obra poética, según Platón: Dios, el hombre, la naturaleza; el mundo intelectual, el moral, el físico, los afectos más delicados, las pasiones más vehementes, los acontecimientos de la vida, todo lo que pueda interesar á la imaginación y al sentimiento en-

tra en el dominio de la Poesía; y así como la Ciencia aspira á la verdad, la Poesía á lo bello, no teniendo otro objeto que causar el placer puro de la belleza, pues instruye y moraliza indirectamente, porque la verdad y la moral son inseparables de la verdadera belleza: pero al abandonar la libre esfera del arte, que se propone por fin directo la instrucción ó la moral, pierde su esencial carácter y degenera en prosaico.

La Poesía ha de expresar lo más substancial de la vida del hombre, presentándole siempre en lontananza el noble fin para que fué creado.

La Poesía engrandece, embellece el mundo sensible, aclara sus misterios, rompe los límites de lo real, llegando hasta lo ideal y lo posible, y sólo así puede decirse que el poeta crea y que la ficción ó la invención es esencial en la Poesía (poeta, creador, inventor, trovador).

La Poesía debe tener un carácter eminentemente nacional y popular, pues el poeta vive de las creencias, de los sentimientos, de los recuerdos, de las glorias de su país; porque al morir la nación, el poeta enmudece y arranca de su arpa tristes y desacordes acentos.

La Poesía es el arte universal, pues se vale de imágenes, descripciones y narraciones, ofreciendo al espíritu la idea de los objetos naturales. Además, recorre el tiempo y describe el movimiento; entra en el movimiento de la música, percibiendo nuestra imaginación las armonías y los sonidos de la naturaleza, favoreciendo la transmisión del sentimiento por medio de la armonía imitativa, y da al elemento material del lenguaje una forma artística (versificación) sujeta á las leyes de la melodía y del ritmo.

Generalizada es la opinión de que no hay poesía donde no hay ritmo y que la versificación es el único lenguaje en la Poesía; pero ciertamente la poesía lírica y la épica no se conciben sin este lenguaje; pero en ciertos géneros, la prosa es legítima y en ocasiones preferible é insustituible al verso.

El lenguaje rítmico es más libre, más ideal, más harmónico y más bello que el prosaico.

En la poesía dramática y la novela, que son la representación de la realidad y de la vida humana, el verso, daña á la verdad y naturalidad de la expresión.

La palabra puede producirse de dos maneras: ó *libre*, sin sujeción á ninguna forma, sin medida fija, ó *sometida* á leyes numéricas y musicales.

En el primer caso, se habla ó se escribe en prosa; en el segundo, resulta la palabra *rítmica*; que es la forma propia de la Poesía.

Ritmo significa *número*. Platón lo define: «El orden del movimiento»

La palabra humana, el escrito en prosa, la conversación ordinaria, tienden naturalmente al ritmo, ya por la necesidad de las pausas para respirar, ya por la proporción que el hombre busca y procura en todas las cosas.

En el lenguaje acontece lo mismo. Entre vocablo y vocablo, entre frase y frase, entre cláusula y cláusula, etcétera, tiene también sus partes y compases de espera, como la música y signos que en la escritura los representan. Los signos ortográficos de coma, punto y coma, punto final, los huecos que en el impreso ó en el escrito se dejan entre párrafo y párrafo, entre capítulo y capítulo, representan pausas, cantidades de silencio.

El hombre sujetó la palabra á ritmo determinado, á compás fijo, á período musical, para que, además de expresar sus pensamientos, dejara satisfechos sus deseos de orden, de perfección y de belleza. Así nació el *verso*, como de aplicar el ritmo á los sonidos nació la *música*.

Verso viene de *vertere*, y significa la *vuelta ó repetición uniforme de un ritmo*. La palabra en forma musical; y, según Hermosilla, *la artificiosa y constante distribución de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones sujetas á ciertas medidas, que son los versos*.

El *verso* se halla en todos los tiempos y países, y suponen los críticos que nació del *canto* y del *baile*, por la necesidad ó conveniencia de apropiarse la palabra cantada al movimiento de la danza.

El origen de la versificación se halla no sólo en los pueblos cultos, sino en los bárbaros y aun en los salvajes, y su naturaleza no es otra cosa que la palabra unida á la música, la palabra sujeta á compás.

El *ritmo* es la ley universal de la vida; todo está sujeto á número y compás.

El *verso* brotó, naturalmente, de aplicar la palabra á la danza, al canto, á cualquier movimiento uniforme de los seres; y aun sin ello, la misma palabra libre busca, según se ha dicho ya, la *proporción*, la *simetría* y el *ritmo*.

Los sistemas de versificación son:

El *paralelismo*, que consiste en dividir el pensamiento en dos partes ó frases, que se corresponden y completan; tal es el lenguaje de la poesía sagrada, en la cual la parte musical sólo tiene una medida aproximativa

de extensión en las dos frases de un versículo. Recitados ó cantados los *Salmos*, se nota en ellos más bien la armonía de pensamiento que de palabra, y el efecto acústico resulta de que la primera parte del versículo queda incompleta y deja el sentido pendiente hasta completarse en la segunda.

La *aliteración*, que es la repetición de las consonantes al principio de las palabras. (Los *Niebelungos*).

La *versificación clásica* se funda en la cantidad; las sílabas eran breves ó largas, ó sea de uno ó dos tiempos. Las sílabas acompasadas formaban pies, por analogía, con el compás del baile, y la combinación de estos pies formaba el *verso*.

El *verso clásico* es una serie de compases que forman período rítmico perfecto, y su elemento rítmico era el *acento*, *hictus*, ó tiempo fuerte, que no siempre coincidía lo preciso con el acento que llamaba *tónico*.

Los pies varían mucho llamándose:

- Dáctilo**.... Sílabas larga y dos breves.
- Anapesto**. Dos breves y una larga.
- Expondeo**. Dos largas.
- Yambo**.... De breve y larga.
- Troqueo**.. De larga y breve.

Y de las combinaciones de estos pies resultaban multitud de versos, como el *exámetro*, *pentámetro*, *yámbico* y *sáfico*.

El verso *exámetro* era admirable que, aunque pasa de los veinticinco tiempos y cuatro tesis, que los griegos señalaban como el término de la armonía percibida por el oído, es de unidad indestructible, no pudiéndose descomponer en dos metros cortos; y es el más

antiguo, como también es el más perfecto de los metros griegos.

La *versificación latina*, aunque lenta y trabajosamente, fué adoptando el sistema griego.

En la versificación moderna ya no entra para nada la cantidad, sino sólo el *acento*, el *número de las sílabas* y la *rima*.

Los versos modernos son períodos musicales que terminan con sonidos iguales ó semejantes, y resultan de la igualdad del número de sílabas y de la colocación de los acentos, pues la igualdad de sílabas solas no basta para producir versos. La colocación de los acentos es distinta, según la clase del verso, y sujeta á misteriosas leyes de armonía, que tienen su raíz en la proporción, en las matemáticas, debiendo marcar siempre un compás musical.

Al pasar de cierto número de sílabas ya no resulta ley musical para nuestro oído, no hay verso.

El límite para nosotros son once sílabas; los versos de más de once no tienen unidad, son dos versos.

«Los versos de doce sílabas son dos de seis; los de catorce dos de siete, y los de trece, quince y dieciséis resultan poco armoniosos y con poca unidad.»

Los versos conmueven el alma, avivan ó amansan nuestras pasiones, porque son algo todavía más íntimo que la prosa, algo que se apodera de todo nuestro ser.

La *versificación moderna* fué obra lenta de los siglos y de complejas y distintas influencias, debiéndose á los trovadores y á los árabes mucha parte de la riqueza métrica, naciendo otros metros en Francia, otros en Italia y otros en España.

La *versificación moderna* es compleja, debiendo con-

siderarse en ella el número de *sílabas*, el *acento prosódico*, el *acento rítmico* y la *rima*.

La *rima* es la igualdad ó semejanza en la terminación de las palabras: se divide en *rima perfecta* ó *consonancia*, y *rima imperfecta* ó *asonancia*.

Consueñan las palabras cuando desde la última vocal acentuada, inclusive, son iguales todas las letras (*aman, claman é infaman; amor y loor, diálogo y análogo,*) etc.

Asueñan dos palabras cuando son iguales todas las vocales desde la última acentuada, inclusive (*amor, atroz y en cama y alta*).

Metro, es la disposición musical de las palabras, que distingue el verso de la prosa.

Los elementos que constituyen el verso castellano, son el número de sílabas y la colocación de los acentos.

El número de sílabas se cuenta por el de vocales, exceptuándose: 1.º Cuando existe diptongo ó triptongo, ó cuando se forma el primero de dos vocales, que naturalmente se pronuncian separadas; pero la diéresis disuelve los diptongos en dos sílabas. 2.º Cuando debe cometerse sinalefa, ó sea cuando una palabra termina y la siguiente empieza en vocal, diptongo ó *h*. Cuando media una vocal entre dos dicciones de tal naturaleza, puede cometerse sinalefa doble, sencilla, ó sea como una ó dos sílabas la final, la inicial y la vocal intermedia, bien que lo segundo es más común. 3.º Cuando el verso termina con palabra aguda ó esdrújula, se debe contar una sílaba más en el primer caso, y menos en el segundo de las que realmente tiene.

En castellano hay versos de cuatro, cinco, seis, siete, ocho, diez, once y doce sílabas.

El acento pronunciado es el acento que se cuenta en la versificación, y en los versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas, que son los de arte menor: el acento no se coloca en sílaba determinada; pero los de diez sílabas requieren el acento en las sílabas tercera y sexta: los de once sílabas lo exigen ó en la sexta ó en la cuarta y octava juntamente.

Constituyen las diferentes especies de metros el número de versos, el número de sílabas de cada uno de ellos, y la disposición de las rimas, si las hay.

Sus principales especies son: *pareado, terceto, cuarteto, quintilla, octava, décima*, etc.

Pareado. De dos versos inmediatos que consueñan entre sí.

Ejemplo:

Señor mío A
De ese brío A

Terceto. Tres versos, generalmente de once sílabas, de los cuales el primero consueña con el tercero.

Ejemplo:

Fuéme la suerte en lo mejor avara; A
Sombras fueron de bien las que yo tuve B
Oscuras sombras en la luz más clara A

Cuarteto. Cuatro versos, generalmente de ocho ó de once sílabas, con los consonantes en esta forma:

A. B. B. A ó bien A. B. A. B.

Cuando el cuarteto es de versos octosílabos se llama *cuartilla ó redondilla*.

Ejemplo:

De libros un caudal	A
Aquí un ético nació;	B
No temáis comprarlos, no,	B
Que no se les pagó mal.	A

IRIARTE.

Quintilla. Cinco versos octosílabos, y admite las combinaciones siguientes:

A B A A B. y A. B. A B. A.

Ejemplo:

Tu crítica majadera	A
De los dramas que escribí,	B
Pedancio, poco me altera;	A
Más pesadumbre tuviera	A
Si te gustaran á ti.	B

MORATÍN.

Octava real ó heroica. Ocho endecasílabos con dos consonantes en esta disposición:

A B. A B A. B. C. C.

Ejemplo:

Quedó clavado así, como se encanta	A
El que escuchó la voz de la sirena,	B
Helósele su voz en la garganta	A
Como cercado de engañosa hiena;	B
No tanto á virgen temerosa espanta	A
Serpiente negra que pisó en la arena,	B
Ni al yerto labrador en noche triste	C
Rayo veloz que de temor le embiste.	C

ESPINOSA.

Décima. Se disponen los cuatro consonantes de los diez octosílabos de la manera siguiente:

A B B A A C C. D D. C

Ejemplo:

¡Qué dolor! Por un descuido,	A
Mizifuf y Zapirón	B
Se comieron un capón	B
En un asador metido.	A
Después de haberlo comido	A
Trataron en conferencia	C
Si obrarían con prudencia	C
En comerse el asador.	D
¿Lo comieron? No, señor,	D
Era caso de conciencia.	C

SAMANIEGO.

Soneto. En catorce endecasílabos, aconsonantados en esta forma:

A B B A. A B B A. C D. C. D. C. D.
ó bien A B B A. A B B A. C. D. E. C. D E.

Ejemplo:

Agora con la aurora se levanta	A
Mi luz, agora coge en rico ñudo	B
El hermoso cabello, agora el crudo	B
Pecho ciñe con oro, y la garganta;	A
Agora vuelta al cielo, pura y santa,	A
Las manos y ojos bellos alza, y pudo	B
Dolerse agora de mi mal agudo;	B
Agora incomparable tañe y canta.	A
Así digo, y del dulce terror llevado	C
Presente ante mis ojos la imagino	D
Y lleno de humildad y amor la adoro;	E
Mas luego vuelve en sí el engañado	C
Ánimo, y, conociendo el desatino,	D
La rienda suelto largamente al lloro.	E

LEÓN.

El *pareado* apenas sirve para inscripciones, y sería intolerable en poemas de mucha extensión. El *terceto*, único que antiguamente se empleaba en *epistolas*, *sátiras*, *elegía*. El *cuarteto*, la *quintilla*, las *coplas*, etc., son propias de la poesía ligera nacional; el *octosilabo aconsonantado* es casi sinónimo de romance ó poesía popular, y ocupa buena parte de las antiguas comedias y la totalidad de algunas modernas: el *romance heroico* en que posteriormente se escribieron las tragedias; en *octavas reales* se versifican los poemas y cantos épicos.

La métrica española sufrió algunas novedades de consideración, en los siglos siguientes:

1.º En el siglo XII se escribió el *poema del Cid*, donde largas series de versos desiguales van unidos con una rima sumamente informe.

2.º A mediados del XIII aparecieron los *alejandrinos*, es decir, los de catorce sílabas, rimados de cuatro en cuatro.

3.º A mediados del XIV empezaron á usarse de ocho y de doce, y con menos frecuencia los de menor número de sílabas, que acabaron por desterrar á los *alejandrinos*.

4.º A principios del XV Boscan y Garcilaso introdujeron el verso de once sílabas que de los provenzales habían tomado los italianos, y las varias combinaciones que con él se forman. Desaparecieron los de doce, y aún los de arte menor, fueron tenidos en menos, hasta que, á últimos del siglo, volvieron á privar y á cobrar nuevo brío en romances y comedias.

En el siglo pasado apenas se imaginó otra innovación que la acertada de aplicar el *asonante* al *endecasílabo*.

El verso libre es el que carece de rima y no es propio de las lenguas modernas, y no alcanza la belleza de la versificación rimada.

Aunque no sea indispensable la versificación para que haya poesía, el *verso* es la forma propia, adecuada y natural de las obras poéticas.

Ciertos géneros poéticos, como la Lírica y la Épica, no se conciben sin este lenguaje, y los ensayos hechos en contrario nunca han dado resultados felices; pero en ciertos géneros la prosa es legítima; en ocasiones preferible al verso, insustituible por éste.

Aunque la poesía ha de tener fondo ó pensamiento bello, la forma vale tanto en ella, que muchas veces por sí sola constituye una gran belleza, dando valor y realce á un fondo pobre; y cuando hay verdadera poesía, esto es, fondo bello, la forma ha de estar en relación de armonía con él, y expresarlo con toda la verdad, energía y vida de que sea susceptible.

La verdadera *poesía* expresa grandes realidades, grandes sentimientos bellos, y su lenguaje es el del entusiasmo.

El poeta ve un mundo de ideas y de relaciones que no es el mundo real, y con su lenguaje procura expresarlas, resultando sin dejar de ser entonces natural y verdadero, extremadamente vivo, enérgico, expresivo y pintoresco.

El verso se ha de distinguir por su *corrección, sonoridad, facilidad, energía y expresión*. Nada que viole las leyes del idioma, nada forzado y violento, nada que sea ingrato al oído puede tolerarse en un verso. Todo en él ha de ser bello, resultando la frase natural y espontánea, pero con más calor y movimien-

to que la prosa y el concepto realizado por la frase.

El poeta, en cuanto le permite la índole del idioma, expresa las cosas por el orden en que hieren su fantasía, no por el que pediría el régimen gramatical (*hipérbaton*), ó sea la inversión del orden natural, causada por la pasión ó imaginación del que habla.

Licencias.—El poeta suprime algunas letras á las palabras ó añade otras, ó emplea vocablos no usados por el vulgo, para que la expresión resulte noble y bella.

Imágenes.—El poeta procura sensibilizar todas las cosas, darlas cuerpo, figura y color para que impresionen más vivamente.

El lenguaje poético está lleno de imágenes, de tropos, y de todo lo que los retóricos llaman figuras: *descripción espintorescas, rápidas enumeraciones, hipérbolas audaces, epítetos expresivos, apóstrofes valientes* y magníficas *prosopeyas*.

El *prosaismo*, ó sea vocablos, giros ó frases peculiares del lenguaje vulgar, son vicios opuestos.

Flojedad, ó sea cuando la expresión resulta lánguida y fría por falta de vida en el sentimiento ó de energía y vigor en las frases.

Ripios ó palabras que no hacen falta para la buena expresión del pensamiento, y que se ponen con el fin de llenar la medida del verso ó de la estrofa.

GÉNEROS POÉTICOS

XXI.

La *Poesía* se divide en géneros, como la *Literatura*, y esta división no se funda en formas exteriores, sino en la naturaleza de la concepción poética, basada en la del orden de la realidad que al poeta inspira.

Un *poeta* contempla la majestad de los mares, la bóveda celeste ó la armonía de un bello y tranquilo paisaje; la contemplación de la hermosura que en estos objetos resplandece excita sus facultades creadoras y le mueve á cantar tantas perfecciones. Otras veces los sentimientos agradables ó penosos que agitan su alma, los problemas que preocupan su inteligencia, los ideales que excitan su entusiasmo, le impulsan á *expresar los primeros, plantear los segundos y cantar los terceros*. Otras, en fin, excítanse su fantasía y su sentimiento ante el espectáculo de los hechos históricos ó de las dramáticas luchas de la vida, é inspirado por la grandeza de los primeros y el patético interés de los segundos, decídese á *narrar, describir ó representar* viva y gráficamente estos hechos.

La *Poesía* es, pues, *objetiva, ó subjetiva*, nace de la contemplación de la realidad exterior ó es la expresión íntima del alma del poeta; pero estas dos esferas no son

totalmente extrañas la una ó la otra, ó lo que es igual, no hay poesía *puramente* objetiva ó subjetiva.

Se conciben tres clases de *poesía*, aunque no con radical separación: una *subjetiva*, en que el poeta expresa sus propios pensamientos y sentimientos, y es la llamada *lirica*; otra en que expresa la belleza del mundo objetivo, de lo exterior á él, y es la *épica*; y la tercera, que es la *dramática*, no es un compuesto de ambas, sino la belleza de la vida en acción, expresada de modo que el poeta desaparece de la obra.

Según Hegel, la división de la poesía nace de la idea general de la representación artística, y que los diversos modos de ésta ocasionan las divisiones; siendo la poesía en que desaparece el poeta, la *épica*; *lirica* en la que expresa sus emociones, y *dramática* la compuesta de ambas. No es exacto que de la unión de lo épico y lo lírico resulte el drama.

Wischer y otros estéticos dicen que en la *lirica* el poeta expresa lo *presente*; en la *épica* lo *pasado* y en la *dramática* ya de lo presente á lo porvenir; pero esto no es exacto.

No hay ni puede haber poesía exclusivamente *lirica* ni *épica*, por cuanto, aún al expresar el poeta sus pensamientos ó emociones, es impresionado por una realidad exterior; y los afectos íntimos del alma se refieren siempre á algo que está fuera de nosotros; *Dios*, la *patria*, la *naturaleza*, un *ser querido*, etc. Lo *épico* tiene elementos subjetivos, y no tratándose de una mera y fría narración, el poeta expresa sus sentimientos en esta poesía.

Hay poesías verdaderamente complejas, cuya naturaleza y cuyas formas no se pueden determinar ni fijar.

Fórmanse estos géneros por una combinación de elementos de los fundamentales, que se verifican por muy varios procedimientos, pues unas veces la forma del género compuesto es propia de uno de los fundamentales y el fondo de otro; otras, la combinación afecta á la vez al fondo y á la forma, etc. Estos géneros son numerosísimos, pues pocas son las composiciones poéticas en que no haya combinación de elementos líricos, épicos y dramáticos; pero generalmente se consideran como géneros compuestos aquellos en que la combinación es tal, que todos los elementos componentes tienen igual importancia.

Acerca del número y determinación de estos géneros hay escaso acuerdo entre los preceptistas, dada la prodigiosa complejidad de elementos, que es propia del carácter eminentemente orgánico de la poesía.

Revilla admite la *sátira*, la *poesía bucólica* y la *novela*, añadiendo la *poesía didáctica*.

Según algunos estéticos, los géneros poéticos aparecen gradual y sucesivamente, sujetándose á ciertas leyes de vida, y que hacen fácil y suave el paso de un género á otro, y lo hacen en direcciones distintas. Dada esta teoría, la *poesía épica* es la primera que aparece; y antes de la *lírica* nacen la *elegía*, la *sátira* y la *bucólica*, que conducen luego á la *dramática*; y entre la *lírica* y la *dramática* surge la *epístola*, y por último, el género *dramático*.

Según Sánchez de Castro, ni filosófica ni históricamente puede probarse que la *poesía épica* sea la primera, ni que haya esa supuesta gradación en los géneros. Todos ellos, aún no siempre, ni en todas partes lo mismo, se producen natural, espontánea y simultáneamen-

te, no siendo preciso que existan unos para que surjan los otros.

El arte es producto libre y espontáneo del espíritu, y donde quiera que haya un hombre que sienta la *religión*, el *amor*, el *entusiasmo ante la naturaleza*, puede haber un *poeta lírico*, como donde quiera que haya uno que lamente la *pérdida de un sér querido* puede haber uno *elegiaco*.

La *elegía* es verdaderamente lírica; la *sátira* es asunto y modo de todos los géneros: lo mismo la *poesía bucólica*, y la *epístola*, que es una mera forma.

Negados así los géneros de transición, decimos: la poesía es *lírica*, *épica* y *dramática*, habiendo además *composiciones complejas*.

Lírica.....	Es la personal y subjetiva.
Épica.....	Se refiere á lo exterior, á lo objetivo.
Dramática.	Es la vida en acción.

Dentro de la *lírica* está la *elegía*, y á la *épica* pertenece la *didáctica*. La *sátira* y la *bucólica* son asunto de todos los géneros, y la *novela* debe considerarse como género poético ú obra verdaderamente compleja.

La poesía se divide en *natural*, *artística* y *artificial*.

Poesía natural.—Cuando brota tan espontánea y naturalmente, que, áun perteneciendo al arte, no suele recibir el nombre de *artística*, para distinguirla de aquella otra poesía que no es enteramente espontánea, sino también fruto de la reflexión y el trabajo.

La poesía *artística* une la perfección de formas, producto del arte literario, á la naturalidad y espontaneidad del sentimiento, y la *artificial* es obra de estudio y afectación.

Hay en las civilizaciones un estado de gran comunidad de ideas y sentimientos, en el cual los hechos públicos interesan de igual modo á la generalidad, no llegando á la perfección de las formas artísticas. Nace la *poesía popular*, que se perpetúa á través de los siglos por tradiciones, y que nunca se extingue, porque nunca el pueblo deja de sentir y de expresar poéticamente sus afectos.

Sus caracteres son la *espontaneidad* y la *naturalidad*, es punto directo del corazón y del pueblo, se acomoda enteramente al modo de ser y de hablar de la colectividad, sin sujetarse á otras poesías ni á la regularidad del metro.

En la literatura *china* se conservan cantos populares antiquísimos, y lo mismo en las demás literaturas orientales.

Grecia y Roma tuvieron *canciones y leyendas* verdaderamente populares.

Fueron los primitivos cantos griegos el *lino* (canto de duelo); el *pean* (canto de alegría); el *threno* (canto mortuario), y el *himeneo* (canto nupcial).

Los *aedas épicos*, que ya cantan las glorias de los héroes, asisten á las fiestas y á los palacios, y que llegaron á degenerar en *rapsodas* ó zurcidores, cantando y recitando públicamente ajenas poesías, son representantes de la *poesía popular griega*.

Las fiestas populares eran: las de la siega (*talisias*); la de sementera (*tesmoforias*), y las de Baco (*dionisias*).

En Roma, los hechos de Rómulo y Remo, el robo de las Sabinas, el combate de los Horacios y Curiacios, y las fiestas particulares de los *cortesanos, panaderos,*

labradores, criados y esclavos, en todas las cuales había cánticos y poesías.

Los poetas populares de la Escandinavia se llamaban *escaldas*. Escaldo (del escandinavo Skāld, poeta; de *scald*, sagrado): cada uno de los poetas escandinavos autores de cantos heroicos y de sagas.

Los de los celtas, *bardos*. Los bardos fueron los primeros galos que compusieron versos, tomando dicha denominación de que Bardo I, quinto rey de las Galias, fué quien les dió celebridad.

Consistía su oficio en poner en verso las hazañas de los héroes y cantarlas públicamente, para inflamar en los jóvenes el deseo de la gloria.

En Bretaña se llaman *bards* á los músicos callejeros que van por los pueblos cantando al son del violín ó del organillo; y los finlandeses, *runoia*.

Los cantos populares de la Servia se llamaron *pesmas*.

En la literatura *neo latina* la poesía popular es muy rica y bella, y desde el principio á la caída del imperio romano, surgió la literatura cristiana, de carácter eminentemente popular.

La Iglesia, al predicar la unidad de Dios y la igualdad humana, escribió poesías verdaderamente populares, para que fuesen cantadas en los templos por todos los fieles.

Después surgió la poesía popular de carácter religioso y patriótico, naciendo los *cantares de gesta*, ó trozos épicos, que celebraban en lenguaje y estilo sencillos las hazañas de los héroes nacionales.

En el Mediodía hubo: los llamados *trovadores*, en Provenza; *troveros*, en Francia, y *juglares*, en Espa-

ña. Entre los *juglares* había los de *péñola*, que escribían, y de *boca*, que eran simples recitadores ó cantores.

Antes de que surgiera en Europa la verdadera *poesía erudita*, producían estos oscuros poetas una gran riqueza literaria.

Los cantares de *gesta* eran á veces verdaderos *poemas* y nace el *romance moderno*, olvidado y despreciado por los eruditos.

En toda *poesía popular* hay multitud de *leyendas* ó *cuentos*, y de toda su riqueza se aprovechó mucho el teatro. Especialmente Shakespeare y Lope de Vega, que convierten en drama muchas tradiciones populares.

Según Herder, los cantos populares universales los considera como *archivo de su ciencia, tesoro de sus tradiciones* y *expresión de sus dolores y alegrías*.

La *poesía artística* es la *reflexión* aplicada á la *poesía natural*, la *preparación especial poética*, y áun la *cultura general* de las facultades del poeta; el *estudio de los medios de expresión*, la *fijeza de la forma métrica*, constituye la *poesía llamada artística*.

La *poesía* verdaderamente *artística* nace también de los impulsos naturales, pero sin el precioso carácter de ingenuidad que distingue á *la natural* y con las mejoras que en todo cuanto dice, con relación al orden, á la variedad de medios y á la regularidad de formas métricas, pueden granjear la *reflexión* y el *estudio*.

La *poesía artística* puede ser una *consecuencia regular de la natural*, y entonces conserva necesariamente el carácter propio de su época y de su país (la *poesía lírica* y *dramática* de los tiempos medios de la

literatura griega). Mas otras veces debe su nacimiento ó sus medios al *influjo de la poesía de otros pueblos*, conforme sucedió en la clásica latina, que nació, ó creció á lo menos, al calor de los modelos griegos, como también en muchos ramos de la de los tiempos modernos, después del renacimiento de las letras clásicas.

LA POESIA LIRICA

XXII

La poesía lírica, *es la expresión de la belleza de los sentimientos del poeta por medio de la palabra.*

En la *poesía épica*, el artista se inspira en la realidad exterior, olvidándose de su propia persona, y siendo su anhelo reproducir vivamente la belleza objetiva que en aquélla contempla; en este género busca la inspiración dentro de sí mismo, y lo que canta son los estados de su conciencia, las intimidades de su alma, tratando de reproducir al exterior la belleza que en ellos percibe, ó de dársela, si no la tienen, por medio de la forma en que los encarna.

La belleza que el lírico expresa es la de su espíritu, la que dentro de su alma percibe ó crea, la que nace de la expresión de su conciencia.

La diferencia de la *poesía lírica* y *épica* está sólo en el procedimiento.

El poeta *épico* expresa y representa en sus cantos la imagen de la realidad por él contemplada; el *lírico* expresa la emoción que en él ha causado esa misma realidad. El *primero* procura salir de sí propio, y el *segundo* concéntrase en sí mismo; pero ambos se inspiran en lo mismo, y lo mismo expresan, aunque por diferentes caminos.

La *poesía lírica* no es realmente la simple expre-

sión de la conciencia individual del poeta, sino de la conciencia universal de la humanidad, reflejada en aquélla.

De ahí que no hay poesía rigurosamente lírica ó subjetiva; porque cuando el poeta canta sus dudas, sus pesares, sus alegrías, sus esperanzas, por más que tales estados parezcan aislados de toda relación con lo exterior, siempre la implican, y, en la mayoría de los casos, el poeta no canta sin que algún objeto exterior le mueva á ello.

El *poeta lírico*, no sólo refleja en su canto los sentimientos comunes á todos los hombres en general, cantando, por ejemplo, el *amor*, la *fe*, la *esperanza*, etc., sino que á veces se hace eco de los que son propios de una colectividad determinada; por ejemplo, su *nación* ó *raza*; en este caso, el poeta canta la emoción que la realidad produce, pero no la misma realidad.

Los variados matices, la escala vastísima del sentimiento y de la pasión; hé aquí el verdadero campo del lirismo.

El dolor y el placer en todos sus aspectos; el amor en todas sus fases; el entusiasmo en todos sus grados, etcétera. Él penetra donde la razón no alcanza; abre al espíritu mundos inagotables de la belleza; es la fuente de los placeres, dolores y males de la vida; el móvil de las grandes resoluciones y hechos; el asiento del amor, manantial de poesía; es, en fin, el fecundísimo y nunca agotado venero de inspiración para todas las artes y para el género lírico.

Á veces parece que el principal objeto de la poesía lírica es la descripción, como cuando dedica su canto á una rosa, á un río, á la primavera, etc.; pues en la

rosa contempla la brevedad de la vida, en el curso de un río una imagen de la rapidez del tiempo, y en la primavera halla un objeto que reanima su esperanza, etcétera.

Otras veces, la poesía lírica adopta de vez en cuando la forma dialogada completa, como se ve también en algunos romances ó baladas, ó de un modo secundario, como en muchas odas, romances y canciones; ó la emplea como un adorno poético.

La poesía lírica es el género poético de más cortas dimensiones. La elegía más extensa no adquiere nunca las proporciones del drama ó del canto épico más insignificante, encerrándose en poquísimas estrofas y en poquísimos versos, algunas de sus composiciones.

Según el P. Sarmiento, la *poesía lírica* afirma la prioridad de ésta á la *épica*, porque la *religión y el amor* son antes que las *armas*; comprendiéndose perfectamente que existen pueblos sin verdadera *poesía épica*, pero no sin *poesía lírica*.

Las composiciones primitivas que se conservan son:

1.º *Las bendiciones de Isaac y Jacob; el canto de Lamec; el cántico de Moisés.*

2.º *Los cantos de triunfo egipcios; los himnos del Rig-Veda* (indio).

3.º En Grecia, los *aedos religiosos*, el *lino*, el *peán*, el *threno* y el *himeneo* son de naturaleza lírica más que épica.

4.º En Roma, los cantos de los sacerdotes *Salios* y *Artales*.

5.º Los primitivos cantos guerreros de los germanos *barditos*; el *peán* de los cántabros y el canto de los celtíberos, cuando celebraban en el plenilunio á un

Dios innominado «*choreas ducendo totamque noctem festam agendo*».

6.º En España, el *poema del Cid*; el de los cristianos cuando volvían de los combates cantando y bendiciendo á Dios, etc.

7.º En Italia, los cantos de amor de *Julio de Alcamo*, *Oddo delle Colonne*, *Marzo de Rico* y contemporáneo de éstos, *San Francisco de Asts*, con sus sencillas poesías religiosas, líricas, etc.

8.º En las Galias, la predicción de *Gwenchlan*, bardo del siglo VI, en la *Armórica*, y es un canto guerrero contra los invasores sajones y cristianos.

9.º La *literatura provenzal* es, desde sus principios, más *lírica* que *épica*, y las primitivas poesías arábicas *anteislámicas*. Según Mr. Fresnel eran manifestaciones rítmicas de carácter enteramente personal, sobresaliendo en España la poesía hispano-arábica, la famosa de Abderramán *á la palma*, enteramente lírica.

La *poesía lírica*, si no precede á la *épica*, coexiste desde los principios.

Requiere el poema lírico para ser bello, no sólo *unidad y variedad*, sino mucho *movimiento y expresión*.

El poeta lírico casi siempre manifiesta de un modo directo la idea ó sentimiento que le inspiran, sin encarnarlos en una ficción. Lo más frecuente es servirse de una imagen ó serie de imágenes en que simboliza lo que quiere expresar. Otras veces descubre el estado de su alma ó los objetos que le impresionan, ó se dirige á ellos y los increpa en diversos tonos.

En ocasiones emplea la *alegoría*; en otras refiere un hecho y hasta bosqueja un pequeño drama, que le sir-

ven de pretexto para exponer sus ideas ó producir sus sentimientos.

Las composiciones líricas tienen una gran libertad de formas y una extraordinaria variedad de tonos en una misma poesía: *Las transiciones más rápidas, los arranques más impetuosos, los apóstrofes más vehementes*, producidos por la viveza del sentimiento, que desde la tristeza y desconsuelo pasa con rapidez á la indignación ó al entusiasmo, ó se modera en la calma de la reflexión, en la serenidad de la esperanza, ó en la melancolía del recuerdo.

La *exposición* y la *descripción* son las formas en que, por lo general, enuncia su idea el poeta lírico.

El *metro* es esencial á la poesía lírica; no hay *lirica* en prosa; es un verdadero canto y no se acomoda á las formas prosáicas en manera alguna. El sentimiento no puede tener mejor medio de expresión que la armonía musical de la versificación.

La *poesía lírica* nace de la inspiración, que es la única condición del lírico.

El poeta lírico, al cantar sus sentimientos, canta los de su pueblo y aún los de todos los hombres: *Pindaro* y *Tirteo* entusiasmaban á un pueblo entero; *David*, con sus Salmos, produce maravillas que serán la admiración de todos los siglos.

Difícil es hacer clasificaciones en la *poesía lírica*. 1.º Porque los pensamientos y sentimientos del hombre nadie puede medirlos sino Dios que los creó. 2.º Por la multitud de formas, todas legítimas; y en sus asuntos esta poesía lo abarca y comprende todo, y además la *inspiración* es completamente libre, y vano sería querer trazarla cauce con reglas ó leyes literarias.

Al ser tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tanto las formas de que puede revestirle la imaginación y tanto los caracteres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que sería de todo punto imposible reducir á una clasificación rigurosa la incalculable variedad de composiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país.

Hay, pues, que renunciar á una clasificación exacta y contentarse con una aproximada, por más que sea incompleta. Puede hacerse de dos maneras: por el *fondo*, esto es, por el asunto que inspira al poeta, y por la *forma* en que lo expresa.

Se pueden, sin embargo, considerar ciertas tendencias generales en la *poesía lírica*, según los sentimientos, también generales, que las inspiran; de cada uno de estos sentimientos surge una especie distinta de *poesía lírica* que puede, por consiguiente, ser *religiosa*, *patriótica*, *erótica*, *naturalista*, *moral*, *elegiaca*, *satírica*, *flosófica* y *festiva*.

Revilla divide la *poesía lírica* en las siguientes clases:

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

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

3.^a *Poesía lírico-erótica*; incluye en ella todas las composiciones amorosas y todas las que expresan una relación personal y afectuosa con otros hombres, como la *amistad* y la *gratitud*, etc.

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

5.^a *Poesía elegíaca* es toda manifestación de afectos causados en el poeta por hechos dolorosos que se relacionan con él íntimamente, como la *muerte de una persona querida*, etc.

6.^a *Poesía lírico-filosófica y moral*, ó sea las composiciones dirigidas á objetos abstractos, encaminadas á plantear *problemas filosóficos, principios morales*, etc.

7.^a *Poesía humorística*, expresión de estados puramente subjetivos del poeta.

Las composiciones líricas pueden dividirse en composiciones *destinadas al canto* y composiciones *independientes de la música*.

Las composiciones destinadas al canto son:

Himnos religiosos ó litúrgicos, himnos bélicos, epitalamios, himnos báquicos, cantatas, romanzas, nocturnos, serenatas, barcarolas; canciones populares (*lied*, alemán; *balatta*, italiana; *chanzon*, francesa); *cantares, seguidillas, jácaras, coplas, polos, tiranas, playeras y rondeñas*, etc.

Las composiciones independientes de la *música* son:

Oda, canción, elegía, anacreóntica y el *madrigal*. (El *romance*, la *letrilla*, las *endechas* y el *soneto* son más bien formas métricas que verdaderos géneros líricos.)

Himno: Esta palabra, por su etimología griega, es sinónima de *alabanza*, por lo cual se confunde muchas veces el himno con el cántico, ya que uno y otro se emplean en alabar y bendecir á Dios, puesto que, pudiendo tributarle esta misma alabanza, lo mismo en prosa que en verso, sin determinado número de palabras, fácilmente se comprende que no es posible fijar en términos generales la verdadera forma del himno.

Los himnos más antiguos son los de Moisés y de Débora, la profetisa, y los demás cantos hebreos, recopilados por Esdras en el Libro de las alabanzas.

El uso del himno data en la liturgia cristiana desde el origen del Cristianismo, como lo demuestra San Pablo, cuando exhorta á los fieles á instruirse y á edificarse los unos á los otros, por medio de salmos, himnos y cantos espirituales.

Canción del (lat. Cantio). Composición en verso que se canta, ó hecha á propósito para que se pueda poner en música; ó composición lírica en que por lo común se expresan afectos tiernos y amorosos, y la cual se divide en estrofas iguales de versos endecasílabos y heptasílabos, y concluye, por lo regular, con una más corta que las demás.

Petrarca llamó canciones á todas sus poesías amorosas, y Herrera á muchas composiciones líricas, que tampoco escribió para ser cantadas (poesía á la victoria de Lepanto).

Oda, (del griego ode). Es una composición poética del género lírico, que admite asuntos muy diversos y muy varios tonos y formas, y se divide frecuentemente en estrofas ó partes iguales.

Equivale á canto, y se designaba por los antiguos toda composición lírica que sin ser verdadero himno podría ser cantada, aplicándose á composiciones de muy diversa índole, y son siempre de grande extensión, distinguiéndose por la grandeza de la inspiración y del asunto, el tono arrebatado y grandilocuente y la versificación rotunda, solemne y majestuosa.

La división más general es en sagradas, heroicas, morales y filosóficas y anacreónticas, y Hermosilla agrega á éstas las gratulatorias, eróticas y elegíacas, y atendiendo á la índole del asunto, pueden dividirse; la sublime ó pindárica en que domina el entusiasmo; la que podía llamarsa templada, y la festiva ó anacreóntica.

Madrigal es un poema de corta extensión, que encierra un sentimiento profundo y delicado; es una composición eminentemente subjetiva, inspirada en el amor á la naturaleza, siendo su pensamiento final delicado.

Sus cualidades son la naturalidad y sencillez, con las cuales debe expresarse de manera delicada un pensamiento tierno, una frase ingeniosa y galante, ó la impresión que en las almas sensibles producen los espectáculos plácidos de la naturaleza.

La palabra *balada* viene de un verbo italiano que significa *bailar*; tiene varias significaciones. En España ó en Italia se llama así á una composición lírica de pensamiento tierno y delicado; pero en Alemania la *balada* es épica.

La *balada*, composición poética dividida generalmente en estrofas iguales y con la cual, por lo común, se refieren sencillamente sucesos legendarios ó tradicionales, dejándose ver la profunda emoción personal del poeta.

La *balada lírica* y la *dolora* (Campoamor) son dos composiciones que tienen puntos de contacto entre sí. Ambas suelen adoptar formas dramáticas y narrativas; se distinguen porque en la primera predomina el sentimiento y en la segunda la idea filosófica.

El *himno*, la *oda* y la *canción* son y fueron una misma cosa, quedando en los tiempos modernos el nombre de *himno* á las composiciones cantadas.

La palabra *elegía* se deriva de un verbo griego, que significa decir ¡ay!; y según otros, de *eleos* (piedad).

La *elegía* fué en su origen un poema dedicado á la muerte de alguna persona querida, que lamentó también las desgracias de las familias y los desastres de las naciones; expresando, por último, los pesares, las ilusiones y áun los contentos del amor.

De su misma definición se deducen dos clases de elegía: la que algunos llaman *heroica*, que lamenta las desgracias públicas, y otra más íntima y personal, y por lo tanto, más elevada, en la que exhala el poeta sus propias penas; pues esta es la verdadera elegía que, en una y otra clase, se distingue por la profundidad del sentimiento, mostrado en su tono y versificación.

Es una composición subjetiva que se dirige sólo al espíritu humano, ó sea la poesía del dolor.

Marmontel la divide en apasionada, tierna y graciosa.

Hállanse en la Biblia quizás los mejores modelos de la poesía elegíaca.

HISTORIA DE LA POESIA LIRICA

El nacimiento de la poesía que descubre los efectos de un individuo ó los de un número de hombres reunidos para celebrar un festín, solemnizar una ceremonia ó llevar á cabo una empresa cualquiera, debe referirse al origen de las sociedades y considerarse como contemporánea, si no anterior, á la que tiene el oficio de

referir acaecimientos. Los libros sagrados ofrecen innumerables modelos de poesía lírica, ya grave, ya risueña, ya espléndida y magnífica; tales son el canto que entonaron los Israelitas al haber el mar Rojo tragado á sus perseguidores, los que resonaban en los majestuosos ámbitos del Templo de Jerusalem, el que en la fiesta de su inauguración mandó abrir sus puertas sagradas y aquéllos en que el Rey profeta envolvía su profundo arrepentimiento. Componíanse estos divinos cantos de versículos: los coros los alternaban, ó más bien, se dividían las dos partes simétricas del versículo ó período poético, semejantes á las dos alas laterales de un edificio ó á las *dos sargas de perlas que adornan el cabello de una princesa*.

Como en los restantes géneros, descollaron en el lírico los griegos: los cantos de Tirteo impelieron al combate los fuertes corazones (1); Arquíloco halló en el verso jámico una arma adecuada á su furor (1) Anacreonte, ya anciano, celebró el amor y el vino. El poeta del rey Hierón, Píndaro, ora derramaba palabras desusadas en sus audaces ditirambos, ora ensalzaba á los reyes y á la progenie de los dioses que acabó justamente con la raza de los Centauros y extinguió las llamas de la Quimera, ora encomiaba al vencedor en los juegos de Elide, al atleta y al jinete ó al gallardo manco arrebataado á su llorosa amante (2) Alceo, feroz ciudadano de Lesbos, entre el sonar de las armas, y ya amarrada á la húmeda playa la combatida nao, cantaba á Baco, á Venus y al niño que sin cesar la acompa-

(1) Horacio: *Humano capiti*.

(2) Idem: *Pindarum quisquis*.

ña (1), ó recordaba con plectro de oro las penalidades de la guerra, de la fuga y de la navegación (2); al propio tiempo que Safo comunicaba á la cítara los ardores de su alma (3), y se lamentaba de la ingratitud de las doncellas Lesbianas (3).

De los efectos de la lírica griega, unida aún el canto é inspirada directamente por el entusiasmo, podemos juzgar por las odas de Horacio, especialmente por las que nos recuerdan á la Grecia su maestra. No es esto decir que sean de menor precio aquéllas en que se vale de la versificación y del estilo de los Helenos para celebrar las glorias del nombre latino, cantar á los dioses del Capitolio y ensalzar las austeras virtudes de los primitivos siglos de la república y la opulencia y la gloria de los primeros días del imperio; pero su genio y su carácter resaltan mayormente cuando renueva las placenteras fábulas del Ida y del Olimpo, cuando se muestra discípulo apasionado de las blandas máximas de la filosofía griega y cuando, al sólo compás de los metros lesbianos, se siente arrastrado de una *dulce locura* (*amabilis insania*).

Desde los primeros siglos conoció la Iglesia una poesía lírica que participó, sin igualarlas, de la energía de los hebreos y de la elegancia de los latinos, y que á trechos descubre inspiración y originalidad, como convenía á la expresión poética del sentimiento cristiano, el más puro y eficaz que haya dominado á los hombres. Aun cuando la lengua latina hubo ya caído en el

(1) Horacio: *Poscimus si quid*.

(2) Idem: *Ille et nefasto*.

(3) Idem: *Ne forte credas*.

estado de barbarie, adoptado la rima y rechazado los antiguos metros, no perdió la poesía eclesiástica su carácter sublime: dígalo el *Dies iræ*, que parece escrito por un ángel amenazador en el idioma de unos siglos bárbaros y corrompidos.

Influyó esta poesía en la moderna vulgar y en tal influencia tuvo una nueva y singular compañera: la árabe. La cual no era ya, como entre los pastores del desierto, la expresión de la vida patriarcal, ni el acalorado grito del fanatismo como en los versículos del libro de Mahoma; sino que, cultivada por hombres doctos y protegida por opulentos príncipes, había degenerado en ejercicio de las aulas y en ornato de los alcázares. El consiguiente deseo de pulir y ostentar el ingenio, y el contacto con los estudios escolásticos, conjurados con una imaginación brillante y descarriada, la hicieron esclava de los enigmas, equívocos y juegos del vocablo, enemigos natos de toda buena poesía, que han contaminado desde su cuna á las modernas literaturas.

En los siglos medios apareció una nueva poesía lírica, común á la mayor parte de naciones europeas. Apenas se percibe diferencia notable entre mil y mil cantos de diferentes países é idiomas: como millares de flores nacidas sin esfuerzo ni cultivo, todos se contentaban con ver la luz del sol, ostentar sus matices, esparcir sus perfumes, marchitarse y espirar. La lírica provenzal, la más célebre y hasta cierto punto madre de las demás, apareció antes del siglo XII en los países meridionales de Francia; y es de creer que por la unión de parte de ellos con el condado de Barcelona y por la semejanza ó igualdad de dialectos hablados en

ambas faldas de los Pirineos pasó muy luego á los de aquende y dió lugar á imitaciones castellanas, que poco después tomaron nuevas formas. Las varias de versificación de la poesía moderna fueron entonces inventadas ó reconocidas, y es de ver el ahinco y buena fe con que se esforzaban los trovadores en restablecer la dignidad del arte y en propagar su estudio. Mas los sentimientos del heroísmo, devoción y amor á que se consagró la cítara provenzal, no tenían en el alma de los que la pulsaban aquel grado de calor, pureza y energía (D) que para formar una grande época literaria se requieren. Así es que si á sus nombres ha concedido singular estima la posteridad, débese no tanto al mérito de las composiciones que nos han transmitido, como á lo romancesco de su vida aventurera, á su ingenua afición al canto y á la poesía, al aparato de sus fiestas y original carácter de sus cortes de amor. Petrarca llevó á un inesperado punto de perfección el estilo de los trovadores, y á pesar de la notoria ventaja que á las de éstos llevan, tampoco deben las composiciones del lírico toscano considerarse como verdaderas poesías llenas de ideas y de afectos, sino más bien como mágicos cantos que halagan el oído y el alma por medio de la inefable dulzura de sus sonidos. (*Milá*).

DESARROLLO HISTORICO DE LA POESIA LIRICA

EDAD ANTIGUA

Pueblo hebreo.. { *Moisés*, con su hermoso cántico de triunfo.
Jeremias, con sus *Lamentaciones*.—*Habacuc*.—*David*, con sus *Salmos*.—*Salomón*, con el *Cantar de los cantares*, etc.

Indio.....	}	El <i>Rig-veda</i> (colección de himnos). <i>Kalidasa</i> , con su <i>Megha-Dutha</i> (la nube mensajera).
Chino.....		El <i>Chi-King</i> (poesías líricas, guerreras, eróticas, etc.)
Egipto.....	}	El canto de triunfo de <i>Tutmosis III</i> , el himno de <i>Osiris y Ra</i> y los cantos é invocaciones funerales; también son líricos los cánticos <i>caldeos</i> de <i>Asiria</i> .
Grecia.....		Florece(n) <i>Calino, Cirteo, Arquiloco, Simónides de Amorgos, Focilides, Teognis, Terpandro, Alceo, Safo, Corina, Anacreonte, Pindaro, Simónides de Ceos, etc.</i>
Roma.....	}	<i>Propercio, Tibulo, Catulo, Ovidio, Horacio.</i>

EDAD MEDIA

La *lirica* se cultivó principalmente por los provenzales, franceses, italianos, catalanes y castellanos en Europa, y los árabes en Oriente.

Francia.....	}	<i>Arnaldo de Malveil, Beltran de Born, Sor-del, Tibaldo de Champaña, Carlos de Orleans.</i>
Cataluña.....		<i>Raimundo Lulio, el infante D. Pedro de Aragón, Raimundo Muntaner, Ausias March, Jordi de San Jordi, etc.</i>
Castilla.....	}	<i>D. Alfonso X el Sabio, el Arcipreste de Hita, D. Juan II, D. Alvaro de Luna, Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena, el marqués de Santillana, Jorge Manrique, etcétera.</i>
Poetas místicos.		<i>San Francisco de Asís, Santo Tomás, San Buenaventura.</i>
Italia.....	}	<i>Dante y Petrarca.</i>

Verificado el Renacimiento, la *Poesía lírica* va ad-

quiriendo extraordinario desarrollo en los países latinos, y toma formas artísticas en los *germanos* y *anglosajones*.

Alemania , siglos XVII-XVIII.....	{ <i>Klopstok, Willand, Lessing, Burger, etc.</i>
Inglaterra , id. id.	{ <i>Lily, Young, Gray y Burns.</i>
Francia , siglos XVI, XVII, XVIII.	{ <i>Clemente Masot, Ronsad, Regnier, Malherber, Voltaire, Rousseau.</i>
Italia , id. id. id..	{ <i>Ariosto, Tasso, Bembo, Lorenzo de Medicis, Marini.</i>
España , id. id. id.	{ <i>Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Fray L. de León, Los Argensolas, Villegas, Herrera, Jáuregui, Lope de Vega, Quevedo, Rioja, San Juan de la Cruz, Góngora, Meléndez, Cienfuegos, los dos Moratines.</i>
Portugal , id. id. idem.....	{ <i>Saá de Miranda, Ferreira, Camöens, Sousa, Barbosa Bocaje.</i>

En el siglo XIX la poesía lírica ha llegado á su apogeo, y es eminentemente subjetiva y reviste los más variados caracteres.

Alemania	{ <i>Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Schlegel, Hoffmann, Harfmann.</i>
Inglaterra	{ <i>Lord Byron, Moore, Southey, Walter Scott</i> (llamados <i>lakistas</i>).
Francia	{ <i>Victor Hugo, Lamartine, Delavigne, Berán-ger, Barbier, Coppée.</i>
Italia	{ <i>Monti, Manzoni, Leopardi.</i>
España	{ <i>Quintana, Arriaza, Gallego, Espronceda, Pastor Diaz, el Duque de Frius, Marti- nez de la Rosa, Becquer.</i>

Portugal..... { *Almeida Ganett, Herculano, El Padre Ma-*
cedo, *Tomás Ribeiro, Méndez Leal.*

El modelo, pues de la poesía lírica no está en las literaturas clásicas, sino en los textos sagrados ó en las literaturas modernas. En los pueblos cristianos, en las literaturas modernas, la lírica ostenta riqueza y dignidad extraordinarias. La poesía lírica se ha cultivado más ó menos en todos los pueblos y en todas las épocas.

POESIA ÉPICA

XXIII

Poesía épica quiere decir *narrativa*, de la palabra griega *epos*, que significa narración. Horacio, Vida, Boileau, Blair y otros han definido la *poesía épica* «*narración en verso de una acción gloriosa.*»

La contemplación de la belleza *objetiva* es siempre la fuente de inspiración del poeta épico. Exaltada su fantasía, acalorado su sentimiento, fascinada su inteligencia por las grandezas de la divinidad, los maravillosos espectáculos de la naturaleza, los hechos extraordinarios de la Historia, siéntese impulsado á reproducir, en formas artísticas, estas magnificencias de la realidad, que en su imaginación idealiza y embellece, y su *propósito*, no tanto es manifestar el sentimiento que tales objetos despiertan en su alma, ó las ideas que le inspiran, como narrarlas, describirlas ó exponer sus perfecciones y bellezas.

Haciendo el sacrificio de su propia persona, obscuriéndose voluntariamente, el poeta aspira á identificarse con la realidad, á absorberse en ella, á representarla y reproducirla fiel y bellamente, con la mira de provocar en los demás hombres los mismos entusiasmos que agitan su espíritu, y enaltecer y celebrar los

grandes ideales que la contemplación de la objetividad en él despierta.

Tampoco hay poesía exclusivamente épica. Rara vez, aún refiriendo sucesos extraños á él, ó describiendo las bellezas naturales, deja el poeta de manifestar lo que siente, y hay, como en lírica, muchas composiciones de carácter complejo, que tienen tanto de *liricas* como de *épicas*. Así, pues, la *poesía épica* «es la expresión de la belleza objetiva; de la realidad exterior del poeta».

La realidad épica es mucho más amplia que la que el científico conoce: abarca, no sólo el mundo que contemplan los sentidos, sino el que firma la fe ó adivina la intuición.

La *poesía épica* abraza todos los órdenes de la vida y puede referirse al mundo de lo sobrenatural y de lo divino; porque entendida la épica como objetiva, puede referir ó exponer las creencias ó dogmas religiosos, como puede cantar ó celebrar las hazañas de un pueblo, ó manifestar las bellezas morales, ó de la verdad, ó describir y pintar los encantos de la naturaleza. La *poesía épica* aparece realmente en los comienzos de la literatura, siendo, en general, simultánea de la lírica, aunque ésta suele tener la prioridad.

La *poesía épica* se divide en géneros determinados por los diversos asuntos que puede desarrollar.

Dios, la humanidad y la naturaleza son los objetos que la inspiran, y cada uno de ellos puede engendrar géneros distintos.

1.º *Poesía épico-religiosa*. Cuando el poeta canta la divinidad, ó bien expone y celebra sus grandezas y perfecciones, ó la genealogía de sus dioses (politeísmo),

ó relata los hechos milagrosos con que la divinidad interviene en el gobierno del mundo.

2.º *Poesía épico-filosófico-social*. Cuando desarrolla un ideal social, ó plantea el problema del destino humano, ó traza las relaciones del hombre con la naturaleza y con Dios, etc.

3.º *Poesía épico-heroica*. Cuando canta los grandes hechos políticos y militares llevados á cabo por el hombre.

4.º *Poesía épico-didáctica*. Cuando expresa la belleza de la verdad.

5.º *Poesía épico-naturalista*. Cuando describe sus fenómenos, celebrando sus bellos espectáculos.

6.º *Poesía épico-heroico-cómica*. Cuando campea más el elemento subjetivo que el objetivo, y que representa la aparición de lo cómico en la épica: *Parodia* casi siempre de los poemas heroicos y dotados de intención satírica.—(*Revilla*).

Admiten los *estéticos* el *poema heroico* ó *histórico*, llamado comunmente *poema épico*, porque es el poema de la narración, el *épico* por antonomasia. Este poema canta ó celebra la acción gloriosa ó el hecho grande de que hablan los preceptistas.

Son los poemas menores de pequeña extensión, como el *canto épico*, la *leyenda*, el *cuento*, la *fábula* ó *apólogo*, etc.

Los poemas sintéticos son los que abarcan y comprenden, si no toda una civilización, cuando menos un gran período poético ó histórico, llamando á éstos *epopeya*.

No hay ningún *poema* que en rigor abarque toda una civilización, y sólo pueden admitirse los siguientes

tes: 1.º Una epopeya oriental, el *Ramayana*. 2.º Una clásica, la *Iliada*, y 3.º Una cristiana, la *Divina Comedia*, correspondiente á las tres edades en que Hegel divide la poesía.

Ni el *Ramayana* resume toda la civilización oriental, ni la *Iliada* la clásica, ni la *Divina Comedia* la cristiana; así, pues, la teoría de las tres epopeyas es enteramente arbitraria, y esos poemas no son sino los mejores y más importantes, pero no reflejo y expresión de la civilización universal.

En Grecia llamaban cíclicos á los poemas pertenecientes á un mismo grupo, ó *ciclo* de hechos; v. gr.: *La Guerra de Troya*, y todos los poemas que tenían por asunto algún suceso con ella relacionado, se llamaban *ciclos* por pertenecer al ciclo troyano.

Se consideran como poemas *cíclicos* el que abarca un *ciclo* entero, v. gr.: el *Mahabaratta* indio, y el *Shah-Named*, del persa *Ferdusio*; el *Romancero español*, etc.

En la poesía épica hay que considerar el poema *cómico*; por más que Wischer «entiende que lo cómico puede manifestarse en la *lirica* y en la *dramática*, pero no en la *épica*, porque la realidad no es cómica, procediendo lo *cómico* del juicio subjetivo.»

Lo *cómico* puede ser objeto del arte, lo mismo en lo épico que en lo lírico, y la *parodia* y el *poema burlesco* tienen su razón de ser en la misma naturaleza humana, que ve las cosas por el lado ridículo.

No puede dudarse que hay composiciones cómicas de carácter épico que tienen grandísimo valor estético, y áun moral, v. g.: el *Quijote*.

POESIA ÉPICO-HEROICA

Los grandes hechos de la historia humana son el objeto de la poesía épico-heroica, sirviéndose de las formas narrativas y del lenguaje rítmico.

Se define la «*narración en verso de una acción gloriosa*», ó la *expresión artística de la belleza de la Historia por medio de la palabra rítmica*.—(Revilla).

La *poesía épico-heroica* se inspira en los hechos históricos que ofrecen proporciones grandiosas y tienen una importancia decisiva en los destinos de un pueblo, de una raza, ó acaso de la humanidad entera.

No se ciñe á la descarnada narración del hecho histórico que canta, ni narra los hechos con escrupulosa fidelidad. El hecho heroico está siempre alterado por la *ficción poética*; es más, no tiene realidad: no es otra cosa que una vaga reminiscencia de un hecho verdadero, envuelto en el follaje de los mitos y leyendas que la fantasía popular crea.

Dicen algunos críticos que es posterior esta poesía á la *didáctica*; pero no puede esto probarse, ni en todas las literaturas ocurrirá ni ocurre lo mismo. Puede suceder que un pueblo tenga *poesía heroica*, sin haberla tenido *didáctica*, y de todas suertes el género es antiguo y puede decirse que es *universal*. Hay gran variedad dentro de la *poesía épico-heroica*, que comprende desde el simple canto ó narración poética, hasta los grandes poemas, llamados *epopeyas*.

Son cantos parciales relativos á un hecho ó personajes reales. En éstos interviene la fantasía popular,

que va rodeando al personaje ó la acción de circunstancias extraordinarias, y áun maravillosas.

Tales son los *aedos* (Grecia): los *bardos* y los *escaladas* en los pueblos del Norte; *La-achyana* (narración legendaria, tradición popular); la *adicavia*, poema antiguo primitivo; la *itihasa*, cuerpo de tradiciones reunidas históricamente; la *cavya*, poema menos extenso, reflexivo y de imitación.

Estos nacen espontáneamente de las tradiciones de un pueblo y de leyendas ó cantos anteriores.

Tienen extraordinario valor literario y artístico, por cuanto son espejo fiel de un pueblo ó de una raza, y su principal belleza es la *espontaneidad* y el candor con que se presentan los personajes y los hechos, idealizados hasta llegar á lo maravilloso; pero, por otra parte, llenos de vida y de verdad, sin mostrar artificio ni aliño alguno.

En la poesía *épico-heroica* hay siempre un elemento ideal y fantástico, mezclado con el histórico, que se reduce á la mera idealización de lo real, y á la unión de la ficción dramática ó novelesca con la realidad histórica. Dos creaciones características se manifiestan, y son: los *personajes* y lo *maravilloso*.

Los *personajes* pueden clasificarse del siguiente modo:

1.º *Personajes históricos*, á quienes la admiración y gratitud del pueblo asciende á la categoría de dioses ó semidioses.

2.º *Personajes divinos ó semidivinos*, que nunca tuvieron realidad histórica.

3.º *Personajes histórico-humanos*, cuyo carácter, puramente humano, nunca es desconocido por el pue-

blo, favorecido por la Providencia, y reúne todo género de excelencias y perfecciones, presentándolos como *prototipo*, encarnando en ellos su ideal histórico,

4.º *Personajes ficticios*, que el pueblo imagina para personificar en ellos su ideal, y que á veces suelen ser el símbolo de una raza, etc.

Son *personajes míticos* los que, por razones de sus extraordinarias proporciones, de sus portentosos hechos ó de su carácter sobrenatural, traspasan los límites de la realidad histórica; pero estos personajes no son una pura ficción, sino que tienen una base real, ó son la transfiguración poética de un personaje histórico, llevado á cabo por la fantasía popular. Algunas veces son la personificación fantástica de un hecho, de un pueblo, de una raza ó de un ideal político religioso.

Los *poemas heroicos* pueden dividirse en varias clases, no sólo por razón del género de inspiración que en ellos domina (*poemas espontáneo-populares* y *poemas eruditos*,) sino por razón de su extensión é intensidad.

Bajo este punto de vista, pueden dividirse en:

1.º *Epopeyas*, poemas orgánicos y sintéticos, siempre primitivos y espontáneos, que expresan el ideal entero (*religioso, moral, social, político*), de un pueblo, de una raza, y á veces toda una civilización, representado en una vasta concepción y simbolizado en un hecho grandioso y extraordinario. (*Iliada* y *la Eneida*.)

2.º *Poemas históricos*, que se limitan á narrar los grandes hechos de la historia, sin darles carácter legendario y maravilloso (*la Farsalia* y *la Araucana*.)

3.º *Poemas legendarios*. Se limitan á cantar las hazañas de un héroe popular (*poema del Cid*).

4.º *Narraciones épicas*. Se limitan á cantar un he-



cho aislado, con frecuencia siempre contemporáneo, y que son verdaderas formas fragmentarias de la poesía heroica erudita.

Los poemas eruditos ó de imitación nacen en las épocas de gran cultura literaria. El poeta es en ellos libre para elegir el asunto, que no se refiere, por consecuencia, á una tradición dominante y viva en su pueblo ni en su época.

Se propone imitar realmente los poemas primitivos, embelleciéndolos; emplea sus formas y produce un verdadero poema épico, pero sin la importancia nacional de los poemas primitivos. (*Eneida*, de Virgilio.)

No les falta valor literario ni importancia social á los poemas eruditos, cuando el poeta sabe elegir bien el asunto.

El poema épico ha de tener *unidad, verdad, interés, grandeza*.

La *unidad* es condición de todo poema, el cual necesita un personaje principal, *protagonista*, en que se compendie y resuma la acción.

El *interés* y la *grandeza* nacen de la naturaleza del poema: pues un asunto baladí é insignificante no es á propósito para la poesía, y muchísimo menos para un poema épico.

El poema no ha de versar sobre asunto contemporáneo, por tener que ceñirse á la realidad, que siempre es pobre y defectuosa, ó falsearla pecando contra la verosimilitud y por consiguiente, contra el interés.

El poeta épico no puede, sin embargo, apartarse de la verdad histórica; tiene gran libertad en la exposición del asunto, en la elección é intervención de sus personajes. Pero es preciso que tenga esta base histórica

y que se funde en la realidad, cuando menos en la tradición.

Cuando interviene en el poema el *elemento sobrenatural* y aparece en casi todas las composiciones épico-heroicas, se llama *máquina ó maravilloso*.

El poema primitivo tiene siempre algún género de *maravilloso*, y debe tenerlo, si ha de ser expresión artística de la vida de un pueblo.

El hombre jamás vive dentro de la realidad sensible, y siempre tiende, en virtud de un secreto impulso, á salir de ella y á ponerse en relación con lo *sobrenatural*. Cuando no en la religión, busca en la magia y en seres producto de su fantasía, una intervención que le libre de la esclavitud y limitación de la materia, y las creaciones poéticas de seres *fantásticos é imaginarios* responde á esta necesidad y á este irresistible deseo del hombre de dominar á la naturaleza, vencer los peligros, surcar los aires ó bajar á las profundidades del mar con el auxilio de fuerzas superiores á las suyas.

Las especies del maravilloso son:

1.^a El *maravilloso religioso*, que responde á las creencias de los pueblos, y es, por consiguiente, *maravilloso cristiano*, que admite la existencia de un Dios personal y vivo, de ángeles buenos y malos y de hombres dotados por sus virtudes de poder milagroso, ó pagano, ó mitológico.

2.^a El *maravilloso fantástico ó quimérico*, que consiste en creaciones de nuestra propia imaginación y en influencias misteriosas que atribuimos á los sueños, predicciones y presentimientos de la vida.

3.^a El *maravilloso alegórico*, que reviste de formas

sensibles y sobrenaturales las cualidades, virtudes, vicios, v. gr.: el *deseo*, el *terror* y la *muerte*.

Lo *maravilloso* no es indispensable en la *poesía épico-heroica*, como afirman algunos preceptistas.

La realidad histórica ofrece suficientes bellezas, sin necesidad de apelar á este recurso; por más que lo *maravilloso* da gran valor poético á las composiciones heroicas, y que una de las causas de la decadencia de este género en la época presente, son las dificultades con que tropieza el poeta para hacer intervenir lo *maravilloso* en sus creaciones.

El lenguaje propio del poema épico es el *verso*, por más que haya alguna composición, como los ya citados *Mártires* de Chateaubriand, y el *Telémaco* de Fenelón, verdaderos poemas épicos, á pesar de estar escritos en prosa.

El *metro* es el mismo en todo poema, pero no puede exigirse esto como condición absolutamente indispensable.

El *lenguaje* del poema, así como el *estilo*, han de tener las mismas condiciones de *dignidad* y *elevación* que correspondan á la grandeza del asunto. Su *forma* es siempre *narrativa*, por más que puede ser *expositiva* y aún *dialogada*.

Los personajes han de ser cuantos el poeta necesite, sin que pueda fijarse su número ni sus cualidades. Tiene un *protagonista* en que se concentra el interés de la acción; pero aunque sea convenientísimo para la unidad, no puede exigirse tampoco con rigor absoluto.

La unidad de la acción no se destruye por los *episodios*, que son acciones parciales, independientes de

la principal, pero que han de estar de algún modo ligadas á ello.

DESARROLLO HISTORICO DE LA POESIA
ÉPICO-HEROICA

EDAD ANTIGUA.

India.....	}	<i>Mahabaratta</i> (Veda-Vyasa), <i>Ramayana</i> (Valmiki), <i>Ragu-Viansa</i> (Kalidasa).
Egipto... ..		
	}	<i>Las hazañas de Ramsés II</i> (Sesostris) de Pentaur y <i>Los Cantos de Triunfo de Tutmosis III</i> .
Grecia.....		
Roma.....		
		<i>Los aedos épicos</i> .— <i>La Iliada</i> y <i>La Odisea</i> , de Homero; <i>Los Cantos cypricos</i> , de Stasi-no de Chipre; <i>La Etiopida</i> , de Artino de Mileto; <i>La pequeña Iliada</i> , de Lesches de Lesbos; <i>Los Regresos de Agias de Treze-na</i> y <i>La Telegonia</i> , de Eugamon Cirineo. <i>La Eneida</i> , de Virgilio; <i>La Farsalia</i> , de Lu-cano; <i>La Tebaida</i> , de Estacio; <i>Los Argo-nautas</i> , de Valerio Flaco, <i>Las Guerras púnicas</i> , de Silio Itálico.

EDAD MEDIA.

Persia.	<i>Shah-Nameh</i> , de Ferdusi.
Rusia.....	<i>Cantores de gesta</i> (Piesni, Bylines).
Finlandia.....	<i>El Kalevala</i> .
Alemania.....	<i>Los Nibelungos</i> y <i>El Gudruma</i> .
Francia.....	<i>La Canción de Rolando</i> .
España.....	{ <i>Los Poemas del Cid</i> , Fernán González, Ale-jandro y Alonso XI.

LITERATURA CABALLERESCA.

Se divide en tres ciclos.

1.º <i>El Bretón</i>	{ Libros relativos á Merlín y al rey Arthus de Bretaña.
----------------------------	---

- 2.º *El Carlovingio...* { Hazañas de Carlomagno y sus paladines.
- 3.º *El greco asiático.* { Príncipes fabulosos de países orientales.
- 1.º Francia, Inglaterra y Normandía { *El Libro de los Bretones ó Román de Brut*, por Roberto Wace; *El Libro de Rou ó de Raoul*, poemas relativos á Merlin.
- 2.º Francia { *Poemas y Novelas* referentes á Carlomagno. su esposa, su sobrino Roldán, y sus caballeros Reinaldo y Ogiero el Danés.
- 3.º Francia { *Poemas sobre Alejandro el Grande*, escritos por los troveros Lambert, Licors y Alexandre de París; *La Chanson de Roland*; *Le Román*, de Lohérains.

EDAD MODERNA.

- Servia *La Osmánida*, de Gundulitz.
- Italia { *El Orlando Furioso*, de Ariosto; *La Jerusalem libertada*, de Tasso.
- Francia { *La Henriada*, de Voltaire; *El Telémaco*, de Fenelón.
- Portugal *Os Lusíadas*, de Camões.
- España { *La Araucana*, de Ercilla; *El Bernardo*, de Valbuena.

EDAD CONTEMPORÁNEA.

- Francia... .. *La Leyenda de los Siglos*, de Víctor Hugo,

POESIA ÉPICO-RELIGIOSA.

XXIV

La poesía *épico-religiosa* es antiquísima, si no la primera de todas, pues ya se ha visto que la que primero aparece es la *lírico-religiosa*. La *religión* con la *poesía* ha sido la primera educadora de los pueblos; y así como en los comienzos de las literaturas se encuentra el himno religioso lírico como expresión del amor y veneración á la divinidad, nace también inmediatamente el himno épico, ó la leyenda, y la narración, que expresan los hechos, inculcando y propagando las creencias. La *religión* abarca toda la vida humana, y habla á todas las facultades del hombre. Tiene parte sobrenatural y divina en sus dogmas, moral y filosófica en sus preceptos, histórica en sus hechos y en su desarrollo; y en cuanto es objeto de la poesía, se distingue perfectamente la lírica religiosa como expresión de los afectos y sentimientos del poeta, y la épica como manifestación de las perfecciones, excelencias y hechos religiosos.

La poesía *épico-religiosa* es considerada por algunos autores como parte de la didáctica, y no faltan razones para ello, por cuanto la didáctica es la exposición poética de la verdad ó la poesía, que tiene por fin una

enseñanza, y ambas cosas convienen á la poesía religiosa.

La poesía *épico-religiosa* enseña y educa, contribuye á avivar la devoción y exaltar la piedad. (*Revilla*.)

Es la poesía *épico-religiosa*, extraordinariamente rica y varia, abarcando también desde las formas elementales y primitivas del *himno* hasta el gran poema teológico ó histórico, no pudiendo determinarse *a priori* las condiciones de la poesía *épico-religiosa*, que varían según la naturaleza, las formas y la extensión de la obra.

En los himnos y oraciones aparecen los primeros elementos épicos, que se desenvuelven de distintas maneras, según las diversas religiones.

La poesía *épico-religiosa* rara vez es expositiva; su forma más frecuente es la narración ó la descripción.

El *símbolo* y la *alegoría* tienen en este género gran importancia. La *exposición de las concepciones teológicas*, la *narración de los hechos divinos* y la *descripción de las religiones sobrenaturales* son las tres formas más comunes de la poesía *épico-religiosa*.

Rara vez deja de haber elementos *históricos* y *humanos* en las composiciones pertenecientes á este género. La mayoría de los poemas *épico-religiosos* son la narración de una acción prodigiosa y sobrenatural, humano-divina, como se observa en las *Metamorfosis*, de Ovidio; el *Paraiso Perdido*, de Milton, y la *Cristiada*, de Ojeda.

En dos clases se dividen los poemas *épico-religiosos*: los *paganos ó idolátricos* y los *cristianos* (Sánchez de Castro); y, según Revilla, las composiciones *épico-*

religiosas pueden agruparse en diferentes clases, según su asunto y según las formas que sucesivamente revisiten en su desarrollo histórico, y se dividen:

- | | | |
|---|---|---|
| 1.º Poemas teogó-
nicos..... | } | Cuyo objeto es exponer la naturaleza de los dioses, su genealogía, los hechos de su vida supramundana; describir las regiones de ultratumba, etc., <i>Divina Comedia</i> y la <i>Creación del Mundo</i> . |
| 2.º Poemas histó-
rico-religiosos. | } | Que son la narración de los hechos portentosos realizados en el mundo por la divinidad ó por otros seres sobrenaturales: <i>Metamorfosis</i> , de Ovidio; <i>Paraiso perdido</i> , de Milton; <i>Vida de Santo Domingo de Silos</i> , de Berceo, etc. |

Al apartarse muchas tribus de la corriente de la tradición primitiva, surgen multitud de religiones que, teniendo de común el reconocimiento de la divinidad y la dependencia del hombre, obligado á tributarle culto, llegan en los pueblos idólatras á los mayores desvaríos, admitiéndose multitud innumerable de dioses ó seres superiores, existiendo en todos ellos el culto basado en la necesidad del sacrificio, y de ahí la institución del sacerdocio, encargado de esta misión y de propagar y preceptuar las creencias, y surgen por eso las leyendas ó poemas religiosos de mayor ó menor importancia ó belleza, según la fantasía de los pueblos y las concepciones que tenían acerca de la divinidad.

En Egipto el *Ritual funerario* ó *Libro de los muertos*. En la India hay un extraordinario politeísmo, divinizándose todas las fuerzas de la naturaleza, y en los *Vedas* hay multitud de himnos de carácter épico que narran el nacimiento y la vida de Dios, dado que todo

lo personificaban y lo simbolizaban, teniendo: *Anni* (el fuego); *Indra* (el éter); *Suria* (el sol).

Además, los *Pouranas*, *Ramayana*, *Mahabaratta*, etcétera. En la China los dos himnos de *Lao-Tseo* (sobre el Tao y la creación). En el *Zend-Avesta* persa hay los himnos tradicionales, llamados *gathas*, que componen el *Jacna*; las leyendas del *Vendidad*.

LITERATURA CLÁSICA

Además de los himnos primitivos de los *aeos religiosos*, hay los *himnos homéricos*, el *Canto de Adonis*, el *Bormos*, el *Scephos*, etc. Hesiodo escribió su *Teogonia*. Arion, que regularizó el ditirambo, reuniendo la relación de las aventuras de Baco; y Teócrito, Bion y Mosco hicieron idilios épicos sobre asuntos también de la mitología. Nono escribió sus *Dionisiacas*, poema en honor de Baco.

En la literatura latina hay un poema mitológico de importancia: las *Metamorfosis* de Ovidio, y comprende los principales hechos de la mitología y de los tiempos fabulosos, hasta las primeras tradiciones de Roma.

En los pueblos germanos y eslavos hay también mucha poesía épico-mitológica.

El *Edda*, el *Kalevala* (Finlandés) y la epopeya rusa que forma los cantos relativos á Vladimiro.

El *Edda*, según Mr. Ed. de Meril, se compone de nueve poesías místicas, cuatro mítico-proféticas, tres mítico-morales; diecinueve mítico-históricas y una mítico-política.

El poema que contiene la cosmogonía escandinava es el llamado *Voluspa*.

La poesía épico-religiosa no existe verdaderamente sino en las literaturas cristianas, y en éstas empieza muy pronto á cultivarse la *épico-religiosa*; ya en los poetas que, como el español Prudencio, celebran los triunfos de los mártires; ya en los que, como Juvenco en su *Historia evangélica*, casi se limita á versificar el Evangelio; ó como Draconcio en el *Exameron*, que celebra la creación y la providencia de Dios con su pueblo.

Nacen luego las leyendas, que forman casi la única poesía popular de Europa durante algunos siglos.

La poesía cristiana produjo en los últimos tiempos del imperio romano notable número de himnos religiosos de carácter épico, y siguió produciéndolos la Edad Media. Distinguiéronse en los siglos III, IV y V *Ate-nágoras*, *San Clemente de Alejandria*, *San Gregorio Nacianceno*, *San Ambrosio*, *San Gregorio el Grande*, *Prudencio*, *Juvenco*, *Ausonio*, *San Bernardo*, *Santo Tomás*, *San Buenaventura*, etc.

En España tenemos los poemas de Gonzalo de Berceo, los anónimos de los Reyes Magos y de Santa María Egipcíaca, y las bellísimas *Cantigas* de D. Alfonso el Sabio.

En Francia, Cauthier de Coincy, en su obra *Los milagros de la Virgen*.

Cuando aparece la literatura caballeresca, surgen multitud de obras de carácter religioso, y entre ellas las que se refieren al *Santo Grial*, ó sea el hallazgo de la copa en que Cristo consagró en la última cena, etcétera.

La Divina Comedia, del Dante; *La Cristiada*, del Padre Ojeda; *El Paraíso Perdido*, de Milton; *La Mesíada*, de Klopstock.

La creación del mundo, del Doctor Alonso de Acevedo.

En el siglo presente se han hecho ensayos en este género con éxito escaso, pues los *Mártires* de Chateaubriand, poema escrito en prosa, más tiene de novela que de poema, y la *Divina epopeya* de Soumet dista mucho de corresponder á las pretensiones de su autor.

Lo más notable en este género son los admirables himnos de Manzoni.

La poesía *épico-religiosa* admite todos los tonos y las formas de la épica. Lo *maravilloso* y lo *sobrenatural* están aquí en su campo y lugar propios. Lo *histórico* es un elemento natural también en este género que no desdeña la inventiva en cuanto no se oponga á la verdad del asunto.

Los poemas religiosos artísticos, ora broten de la espontánea inspiración del pueblo, reflejada en sus cantos por el poeta popular, ora renazcan del culto y reflexivo ingenio del poeta erudito, tienen importancia muy distinta, según la extensión é intensidad de su concepción.

El poeta religioso tiene ancho campo donde moverse libremente, y espacios inmensos donde mostrar arranque lírico y volar á las regiones de lo ideal. Lo único que le está vedado es profanar el asunto con accesorios que contradigan la verdad y desnaturalicen los hechos.

DESARROLLO HISTORICO DE LA POESIA
EPICO-RELIGIOSA

EDAD ANTIGUA.

India	<i>Ramayana-Mahabaratta, Los vedas.</i>
China	} En el <i>Lao-Tseo</i> se conservan dos himnos sobre el TAO y la Creación.
Egipto	
Persia	} En el <i>Zend-Avesta</i> hay los himnos llamados <i>gathas</i> y las leyendas del <i>Vendidad</i> .
Grecia	
Roma	} <i>El Canto de los Hermanos Arvales, Los Cantos satios y la Metamorfosis de Ovidio.</i>

En la época cristiana distinguéronse, en los siglos III, IV y V, Atenágoras, San Clemente de Alejandria, San Gregorio Nacianceno, Sinesio, San Ambrosio, San Gregorio el Grande, Prudencio, Orencio, Draconcio, Juvenco, Ausonio etc.; y en la Edad Media San Bernardo, Santo Tomás, San Buenaventura, etcétera.

EDAD MEDIA.

Escandinavia ...	<i>El Edda, El Voluspa.</i>
Finlandia	<i>El Kalevala.</i>
Rusia	<i>Los Cantos relativos á Vladimiro.</i>
Italia	<i>La Divina Comedia, del Dante.</i>
Francia	} <i>Los Milagros de la Virgen, por Gautier Coincy.</i>

España. } *Los Poemas*, de Gonzalo de Berceo; *Los anónimos de los Reyes Magos y de Santa María Egipcíaca*, y *Las Cantigas de Alfonso X, el Sabio*.

EDAD MODERNA.

Inglaterra. *El Paraiso perdido*, de Milton
Alemania. *La Mesíada* de Klopstock.
España. } *La Cristiada*, del padre Ojeda; *La Creación del mundo*, por el Doctor Alonso de Acevedo.

EDAD CONTEMPORÁNEA.

Francia. } *Los Mártires*, de Chateaubriand; *La Divina Epopeya*, de Soumet.
Italia. *Los Himnos* de Manzoni.

POESIA EPICO-DIDÁCTICA

XXV

La poesía didáctica, según algunos, es la que se propone enseñar, y, según otros, *la que expresa la belleza de la verdad.*

En todos los órdenes de la vida y en todas las formas del ser hay belleza, y puede haberla en las ciencias y en las artes, y puede, por consiguiente, la poesía tener un fin didáctico.

No contradice, pues, la didáctica la *naturaleza* propia de la poesía; lo que hay es que, cuando se trata de una mera enseñanza científico-artística ó de cualquier clase que sea, no hay poesía, siendo preciso, para que la haya, que el asunto y su desempeño ofrezcan condiciones de bellezas.

De ahí que la poesía didáctica es «*la expresión de la belleza de la verdad.*»

No encontramos *poesía didáctica* donde quiera que haya verdad expuesta en forma artística, sino que entendemos que son necesarias especiales condiciones de materia ó de asunto; y *un tratado de matemáticas* en verso jamás nos parecería un poema didáctico; pero las ciencias, artes y órdenes de la verdad ó de la realidad, que tienen grandes caracteres estéticos, pueden ser muy

bien asunto de la poesía. (*El campo con sus hermosuras, las faenas agrícolas con sus variados incidentes, el cultivo de los árboles, etc*).

Las formas elementales son la *sentencia*, el *proverbio* y la *reflexión moral*.

Los poemas se dividen en *morales* y *didascálicos*.

Los *morales* tienen por objeto inculcar principios ó preceptos éticos; y los *didascálicos*, su asunto es la exposición poética de la belleza de un arte ó de una ciencia.

Colección de máximas. Esta es la especie más antigua y la natural de la poesía didáctica. Distinguese de la *oda moral*, con la cual algunas veces ofrece cierta semejanza (la oda de Horacio), en que la última, si bien versa sobre ideas generales, se halla más dominada por el sentimiento, mientras la colección de máximas ofrece un carácter más intelectual.

Los *libros sapienciales* de la Biblia, los *Proverbios*, el libro de la *Sabiduría* y el *Eclesiastés*, de Salomón, y el *Eclesiástico*, de Jesús. Son estos libros riquísimos y variadísimos arsenales de sentencias, máximas y consideraciones acomodadas á todas las clases y estados de la vida.

En la Biblia hay, además, otro libro didáctico moral, que es considerado como un incomparable poema, y es el *Libro de Job*.

Los poetas *gnómicos* ó *sentenciosos* en Grecia, son Solon, Focílides y Teognis.

Solon aparece en la historia más como político y legislador que como poeta. Sin embargo, merece un lugar distinguido entre los elegíacos. Las más célebres elegías de *Solon* fueron aquéllas en que se propuso in-

filtrar en el ánimo de sus conciudadanos el espíritu de sus leyes, que produjeron una reforma social completa, etc.

Focílides escribió en versos exámetros sentencias tomadas de otros autores, como de Simónides de Amorgos, de Hesiodo, etc. Eran notables por la limpieza de dición y elegancia ática, de que tanto gustaban los griegos.

Teognis es uno de los poetas más distinguidos por sus elegías morales. Las sentencias no son indignas de su reputación: son verdades de sentido común y reflexiones delicadas que prueban que había estudiado bien la condición humana, aunque á veces se permite consideraciones que casi rayan en blasfemias contra la Providencia.

Anterior á Teognis y Focílides es Hesiodo, autor de un poema moral intitulado *Las obras y los días*, en el cual da lecciones morales á su hermano, con quien estaba desavenido, para mostrarle que no hay bien alguno fuera del trabajo y de la virtud; y lo hace describiendo las labores del campo y sus delicias, y hablando del comercio marítimo; dando, en fin, multitud de reglas y de preceptos morales.

Después hubo en Grecia multitud de poetas que escribieron de *religión* y de *filosofía*.

Los primeros, llamados *órficos* (Prontino, Cecrops, Onomacrito), trataron de asuntos mitológicos, explicando la cosmogonía y otros puntos de la religión helénica.

Jenófanes, Parmenides, Empedocles escribieron poemas acerca de la *naturaleza*, explicando sus diversos sistemas filosóficos.

A Pitágoras se le atribuye los llamados *versos dorados*. Arato y Nicandro escriben tratados de medicina en verso y un poema sobre la agricultura.

Opiano, en el siglo II después de Jesucristo, escribió un poema sobre la caza (*cinegéticas*); otro sobre la pesca (*halihéutica*), y otro sobre el modo de coger los pájaros (*ixéuticas*).

En la literatura latina no hay poesía didáctica hasta Lucrecio, pues no se puede considerar tal la que se conserva de Ennio (*phagéticas*), traducción é imitación del siciliano Arquestrato, sobre los *pescados mejores*, y el libro de Epicarmo, sobre la *doctrina pitagórica*.

Lucrecio escribió un poema en versos heroicos, que tiene por título *De rerum natura*, y se propone en él desenvolver la doctrina de Epicuro y conciliar sus principios con los de Anaximandro sobre lo infinito, y los de Demócrito sobre los *átomos*. Sus opiniones respecto á la divinidad son las más impías: habla de ella con el mayor atrevimiento: niega descaradamente la Providencia, y sostiene que sólo con el movimiento de los átomos se formó y se conserva esta admirable máquina del Universo, y que el deleite es el sumo bien del hombre. Su estilo es duro, forzado; la versificación es descuidada, no tiene armonía: pero se ve en él mucho numen poético, energía, felicidad en los epítetos y en algunas descripciones, como las del amor y de una peste.

Virgilio escribió las *Geórgicas* sólo por complacer á Mecenas, el cual pretendía con semejante obra atraer á la agricultura los hombres acostumbrados á la licencia militar y al pillaje.

Estas se componen de cuatro libros: 1.º Se trata del

modo de arar las tierras y de los instrumentos de la labranza, y de las estaciones propias para cada una de las labores. 2.º De los árboles. 3.º Del ganado mayor y menor y de las enfermedades que suelen padecer; y en el 4.º De las abejas.

Descuellan en esta composición la descripción de los prodigios que precedieron y siguieron á la muerte de Julio César. En el canto primero, la digresión sobre la Italia y la vida feliz del campo; en el segundo, la descripción de una epizootia; en el tercero, la fábula de Aristeo; y el episodio bellissimo de Euridice y Orfeo en el cuarto.

Toda la obra se tiene por la más perfecta de la poesía latina.

Horacio escribió *sátiras* y *epístolas*, especialmente la dirigida á los *Pisones*, llamada *Arte poética*.

La Epístola ad pisones no es un arte: es lo que suena la palabra epístola: esto es, *carta* dirigida á *L. Calpurnio Pisón*, hombre de alta posición en Roma, que fué cónsul el año 739, y que probablemente había pedido á Horacio que le escribiese un *compendio de reglas* de poesía para dos hijos apasionados á ella, que les precaviesen de los defectos de los poetas del tiempo. Ha sido considerada siempre como una obra maestra, y á ella se acude como á un tribunal inapelable en lo perteneciente á buen gusto en los escritos.

Ovidio escribe los *Fastos*, que son la descripción del calendario romano en verso.

Después de la predicación del Cristianismo surge nueva poesía didáctica, como una nueva *lírica* y *épica*; y además de los poemas religiosos de carácter heroico ó histórico, los hay enteramente didácticos, como los

del insigne español Prudencio, que ha sido llamado el príncipe de los poetas cristianos por sus hermosos himnos líricos ó épicos. Escribió la *Apoteosis* contra los sabelianos y otros herejes: *Hamartigenia*, ó del origen de los pecados contra los marcionitas: *Psychomachia* ó combate del alma, que trata de las virtudes y vicios, y los dos libros contra Simaco, prefecto de Roma, que había solicitado de los emperadores Valentiniano, Teodosio y Arcadio el restablecimiento del altar de la victoria en el Capitolio.

En las literaturas modernas la *poesía didáctica* tiene también las formas que hemos visto en las antiguas, y muy singularmente la de *proverbios y sentencias*, en que son muy ricas.

Salmasio, da la primacía á los españoles entre todos los proverbios europeos.

Jaime Howells recoge los adagios castellanos, italianos, ingleses y franceses, etc.

De los españoles hay varias colecciones, empezando por la que en el siglo XV hizo ya el ilustre marqués de Santillana.

En la Edad Media no hay poemas didácticos de verdadero valor, aunque no faltan tratados de ciencias y artes en verso, y bellas obras de carácter didáctico-moral, como las españolas del Rabí Dom-Sem-Tob; de Pedro de Berague, de Pero López de Ayala.

En los tiempos modernos el español Pablo Céspedes escribió la *Pintura*. El inglés Pope escribió un poema didáctico-moral sobre *El hombre*. Racine, en Francia, hizo otro sobre la *Religión*.

A imitación de Horacio, varios modernos han escrito también en verso sobre materias literarias, entre

otros, Juan de la Cueva, el *Ejemplar poético*; Lope de Vega, un *Arte nuevo de hacer comedias*; Martínez de la Rosa, una *Poética*.

POESIA EPICO DESCRIPTIVA

Hay un género épico especial, que algunos consideran como parte de la didáctica, y que ha sido cultivado, principalmente, en los tiempos modernos; y ésta es la *poesía descriptiva y naturalista*, que no tiene otro objeto que *exponer ó cantar las bellezas de la creación*.

El campo, con sus hermosuras, ha sido siempre motivo de inspiración para los poetas, como es causa de alegría y de amor en el hombre; pero rara vez se considera el campo sólo, sino con relación al hombre mismo, á su industria, á sus trabajos, á sus amores.

El campo inspira pensamientos elevados y sentimientos dulces y suaves, ó graves y solemnes, según le contemplemos, en un *bosque* ó una *selva bravía*; en la *primavera*, lleno de galas, ó en el *invierno*, imagen de la vejez y de la muerte.

El *sentimiento religioso* se despierta ó se aviva también ante las grandezas de la tierra, mar y cielo, y rara vez dejan de manifestarse unos ú otros pensamientos filosóficos, religiosos y morales al hablar de la bella naturaleza.

Hay pocas poesías descriptivas, y aún en las que predomina la descripción, siempre el poeta procura manifestar las hermosuras del mundo espiritual y afectivo.

El poeta tropieza en estas composiciones con gra-

ves dificultades, y tiene que apelar á todo género de recursos para salir airoso de su empresa. Si expone las leyes del mundo natural, al punto cae en la *aridez* que es propia de la *poesía didáctica*; si se reduce á describir fenómenos astronómicos ó meteorológicos, paisajes, costumbres de los animales, etc., siempre está expuesto á incurrir en la *vulgaridad* más prosaica; si acierta á describir con todas las galas de la más poética fantasía los cuadros de la naturaleza, difícilmente se libra de la *monotonía*, y nunca puede alardear de originalidad.

El escollo principal de esta poesía es la afectación y artificio.

El poema descriptivo más antiguo es el del poeta indio Kalidasa, y su obra el *Ritu Sanhara* es una pintura de las estaciones, que son seis: *estío*, *estación de las lluvias*, *otoño*, *invierno*, *estación del rocío* y *primavera*.

En los poetas clásicos, en Hesiodo, en Lucrecio y en Virgilio hay trozos y elementos descriptivos de subido valor poético.

El *Cristianismo* es más propio para sentir los encantos de la naturaleza que lo era el *clasicismo*; en el cual, por haber multitud de *dioses* ó de seres superiores en todas las cosas, carecía de grandeza el concepto del mundo; quita toda unidad y toda expresión de sublimidad y grandeza á la naturaleza sensible; mientras que considerar el mundo como obra de un sólo Dios omnipotente, espejo de su hermosura y reflejo de sus perfecciones, es á propósito para que el sentimiento de la naturaleza tenga la dignidad, la poesía y sublimidad que debe tener.

Los *gnósticos* despreciaban la naturaleza; pero los *ortodoxos* siempre la han mirado como obra de Dios. Los santos Padres y poetas cristianos, como San Basilio, Sinesio y San Francisco de Asís, y nuestro Gonzalo de Berceo, Alfonso X, D. Dionisio de Portugal, cantan también la naturaleza, las flores ó los meses de la primavera.

La poesía cristiana se eleva siempre á lo eterno, por la contemplación de lo visible.

El verdadero *poema descriptivo* no nace hasta los tiempos modernos, en que el inglés Thomson escribió las *Estaciones*; en que pinta con verdad y naturalidad la hermosura del campo.

El francés Delille compuso *Los jardines*, y otro sobre *La imaginación*.

Saint Lambert y Lemierre escribieron también poemas descriptivos en el pasado siglo.

A principios del presente florecen en Inglaterra los Wordsworth, Coleridge y Sothey, llamados *Lakistas*, que celebran mucho la naturaleza.

POESÍA EPICO-FILOSOFICO-SOCIAL

XXVI

Es «*la exposición de un hecho ficticio en formas épicas*».

Es la novela en verso, la novela enteramente poética, acercándose algunas veces al drama por predominar la acción sobre lo narrativo; pero no es el drama, porque no tiene las condiciones propias para la representación.

Puede confundirse con el poema heroico, cuando la acción tenga grandeza ó se refiera á luchas y empresas militares, y así son algunos poemas caballerescos de la Edad Media; y, por el contrario, en ciertas ocasiones, los que llamamos poemas novelescos y dramáticos no son, en rigor, sino leyendas ó cuentos largos.

Estos poemas tratan de los grandes problemas relativos á la vida humana, al destino del hombre sobre la tierra; á la lucha entre el bien y el mal y á los insaciables deseos de perfección y de felicidad que todos sentimos.

Y por eso llaman algunos autores á estos poemas *épico filosóficos*.

Suelen ser estos poemas puramente épicos; á veces poseen elementos líricos, y á veces también mezclan los épicos con los dramáticos, y aún éstos con los líricos.

En ocasiones son poemas narrativos; en otras adoptan la forma dramática; no pocas veces mezclan ambas formas, y es frecuente que ofrezcan á cada paso exposiciones líricas del pensamiento del poeta. En algunos la forma dramática es de tal naturaleza que pueden representarse; en otros aparecen observadas cuidadosamente las formas de lo épico; unos se asemejan al poema heroico, otros se confunden con la leyenda, y no faltan algunos que pudieran clasificarse en los poemas épico-burlescos. La confusión de elementos y formas que ofrece es tal, que la expresión de sus condiciones es la más difícil de las empresas.

Son la *intervención del elemento subjetivo ó lírico, y el carácter simbólico y alegórico.*

El elemento subjetivo rara vez falta en estos poemas. Aun en aquellos en que la personalidad del poeta desaparece, se observa que toda la concepción del poeta obedece á una inspiración puramente subjetiva.

La *poesía épica-filosófico-social* es creación exclusiva de los tiempos modernos, únicos en que podía aparecer. Difícil sería hallar en la antigüedad ni en la Edad Media, ningún poema que se parezca á los que en este lugar examinamos:

Deville, clasifica dichos poemas en *narrativos, dramáticos y mixtos.*

Los principales son: en Inglaterra, el *Marmión*, la *Dama del lago*, *Rokeby*; el *Lai del último menestrel*, de Walter Scott; el *Childe-Harold*, y el *Don Juan*, de By-

ron. Schelley escribió otros poemas de forma dramática más que épica y escépticos y anticristianos hasta lo increíble. En Alemania: el *Fausto*, de Göethe (leyenda popular en Alemania é Inglaterra). En España: *El Diablo Mundo*, de Espronceda.

POESIA EPICO-BURLESCA O HEROI-COMICA

XVII

Al lado de la poesía *épico-heroica*, y casi desde los comienzos de las literaturas, en muchos pueblos se ha cultivado la poesía *heroi-cómica*, ó *épico-cómica*, que es *la exposición poética de la realidad objetiva, mirada por el aspecto ridículo.*

La naturaleza no es cómica: lo *cómico* es un fenómeno producido solamente en el hombre, y que está más en la apreciación que en el hecho mismo.

Lo *cómico* no es nunca la última palabra de las cosas, que en el fondo son siempre serias. La acción más ridícula para el que la mira, considerada en sí, es una imperfección ó un mal moral más digno de lástima que de risa.

La *parodia* «es la imitación grotesca de un hecho serio».

Tiene índole burlesca, y es, por consiguiente, una forma más ó menos directa de la sátira; pero la simple *parodia* no puede confundirse con la sátira que se manifiesta con todos sus caracteres y produce lo que ya no se llama parodia, sino poema burlesco ó satírico.

El poema *heroi-cómico* puede ser de dos maneras: *paródico y satírico.*

- Paródico.** { Imita forma del poema serio tratando de su asunto y de personajes insignificantes.
- Satírico.** { Ataca directamente los vicios sociales, las personas, las creencias y las instituciones.

Wischer niega la posibilidad del *poema cómico*, y éste ocupa un lugar modesto en las literaturas.

Existe en el hombre tendencia irresistible á mofarse de todas las cosas, por serias y respetables que sean; á ponerlo todo en ridículo, ora haciendo resaltar las imperfecciones de la realidad, ora creándolas deliberadamente por virtud de un capricho subjetivo. De aquí una manifestación singularísima de lo cómico en el arte.

El género que nos ocupa sólo se ha producido dentro de una esfera de lo épico, á saber: en la de lo *épico-heroico*. Las formas de los poemas de este género son siempre iguales á las de los poemas heroicos. Los elementos que á éstos constituyen hállanse constantemente en aquéllos, siendo tanto mayor el efecto cómico cuanto más completa es esta semejanza.

El *poema cómico* tiene gran importancia cuando sea sólo un medio de expresar realidades serias. El *Quijote*, á pesar de sus formas cómicas, es libro de capital importancia, porque éstas no son sino apariencias debajo de las cuales vive una realidad triste y profundamente dramática; la perpetua lucha entre lo ideal y lo real.

El *poema cómico*, especialmente el *satírico*, para tener cabida en el arte bello ha de guardar todos los miramientos debidos á cosas y personas, limitándose á ridiculizar lo que realmente sea malo y despreciable, esto es: la vanidad y los vicios humanos; y ha de res-

plandecer en él la belleza moral del poeta, y por oposición y contraste la de la virtud y del bien, y generalmente no sucede así; el *poema cómico*, cuando no es *parodia*, sirve para herir y aniquilar muchas cosas respetables, y en tales casos no puede ser verdaderamente bello.

En cuanto á sus formas, el *poema cómico* tiene las mismas que el poema serio, y requiere *acción, personajes, caracteres, lenguaje y estilo* acomodados á ellos, admitiendo también *episodios* y todo cuanto constituye la grandeza épica.

El poema *heroi-cómico* no se ha cultivado en las literaturas orientales; aunque no faltan manifestaciones satíricas de otra especie, nunca, sin embargo, tan abundantes como en las clásicas y en las modernas.

En Grecia fué cultivado por Hiponax. El poema más importante es la *Iliada*, cuyo título es la *Batracomomaquia* (guerra entre los ratones y ranas), y el *Margites*.

En la Edad Media toma grande incremento este género.

La *Novela del zorro* (en que es puesto en ridículo todo el ideal de la Edad Media).

A principios de la Edad Moderna, el poema heroi-cómico se consagra á ridiculizar el ideal caballeresco de la Edad Media, como lo revelan los poemas italianos: *El Morgante mayor*, de Pulci, *El Orlando enamorado*, de Bojardo; *El Orlando enamorado*, de Berni; la *Burla de los dioses*, por Brachiolini, en los siglos XVII y XVIII; y en Italia, *El cubo robado*, de Tasoni; *El Ricardito*, de Fortegueira; *Los animales parlantes*, de Castri.

- En Inglaterra: *El Rizo robado*, de Pope.
En Francia: *El facistol*, de Boileau, y *La doncella de Orleans*, de Voltaire.
En Alemania: *El zorro*, de Gœthe:
En España: *La Gatomaquia*, de Lope de Vega; *La Mosquea*, de Villaviciosa, y *La Perromaquia* de Nieto Molina.
La Batalla entre D. Carnaval y Doña Cuaresma, de Juan Ruíz, arcipreste de Hita.

POESÍA ÉPICO BURLESCA O HEROI-COMICA

EDAD ANTIGUA

(*El poema épico heroi-cómico, no existe en las literaturas orientales.*)

- Grecia *La Batracomiomaquia* y el *Margites*.
(*En Roma, tampoco existió este género.*)

EDAD MEDIA

- Alemania, Francia y Flandes, se disputan su origen } *La novela del Zorro, ó Le Roman du Renard.*
España..... } *El Arcipreste de Hita.*

EDAD MODERNA

- Italia..... } *El Morgante Mayor*, de Pulci; *El Orlando enamorado*, de Bojardo; *El Orlando enamorado*, de Berni; *La burla de los Dioses*, por Brachiolini; *El cubo robado*, por Tassoni; *el Ricardito*, de Fortegueira; *Los animales parlantes*, por Casti.

- Inglaterra**..... *El rizo robado*, de Pope.
- Francia**..... { *El Facistol*, de Boileau; *La Doncella de Orleans*, de Voltaire.
- Alemania**..... *El Zorro*, de Göethe.
- España** { *La Gatomaquia*, de Lope de Vega; *La Perromaquia*, de Nieto Molina; *La Mosquea*, de Villaviciosa; *La batalla entre don Carnaval y doña Cuaresma*, de Juan Ruiz, arcipreste de Hita.
-

POEMAS MENORES.

XXVIII

Se llaman *poemas menores* por cuanto son primitivos ó contemporáneos de los grandes poemas épicos, y no puede decirse que sean degeneraciones ni derivaciones de ellos.

Sus caracteres son:

1.º *Su extensión es corta*, comparada con la que es propia de los grandes poemas, incluidos en los géneros anteriores.

2.º Los hechos que narraron no tienen la *grandeza é importancia histórico-social* de los que son objeto de los poemas heroicos, etc.

3.º Cuando son *narrativas* estas composiciones, los hechos que refieren suelen ser de *pura invención*, ó fundarse en tradiciones meramente locales.

4.º La mezcla de elementos y *formas líricas y dramáticas* es muy frecuente en este género de poemas.

5.º En todo lo que respecta á las formas expositivas y al estilo, lenguaje y versificación, domina en ellos generalmente la más amplia *libertad*.

6.º Casi todos son productos de la poesía erudita y reflexiva, aunque á veces se inspiren en tradiciones y sentimientos populares.

Estas composiciones son de muchas clases, y las principales son:

La Rapsodia (centón), *la obra literaria en verso ó prosa*, compuesta de sentencias y *expresiones ajenas*.

Canto épico: se distingue por su carácter narrativo, no diferenciándose del verdadero poema heroico sino en la importancia y extensión. (*Las naves de Cortés destruidas*, Moratín; *La inocencia perdida*, de Reinoso).

Epinicio es el canto de victoria. *La leyenda*, en su origen, se aplicó á las narraciones piadosas, muchas veces históricas, pero después á una narración popular basada en la tradición, y á menudo con carácter maravilloso.

La leyenda es producto natural de la imaginación del pueblo, y ora es heroica, ora es modesta. (Las figuras de D. Rodrigo, de Bernardo del Carpio, del Cid, etcétera, son verdaderamente legendarias y tienen interés histórico, nacional, etc.)

Tiene la leyenda gran semejanza con el cuento, y sola su diferencia es que aquél no relata hechos fraguados en la imaginación del poeta ó el escritor, sino que se inspira en sucesos reales de carácter popular, tomándolos á veces de la historia, además del hecho vistosamente fantaseado, los nombres de los personajes que en ellos intervinieron. Caracteriza la leyenda su final maravilloso.

Los seres sobrenaturales, los gnomos, las ondinas, los gigantes, los dragones, las sierpes aladas, las brujas y el diablo intervienen en la leyenda.

La leyenda se escribe en prosa y en verso.

Cuento: es una narración puramente de la inventiva del pueblo ó del poeta.

Admite todas las formas y variedades de la poesía, habiendo cuentos *serios, cómicos, heroicos, alegóricos, fantásticos*, etc.

Los *fabliaux* franceses son cuentos en verso, y por lo común, satíricos.

En las literaturas orientales es abundantísimo, y en la Edad Media hay también producciones de este género, y en los tiempos modernos ha sido cultivado por poetas muy notables; citándose, entre otros, Byron, Moore, Southey, en Inglaterra.

Wieland, Lessing, Heine, en Alemania.

Alfredo de Musset y Víctor Hugo, en Francia.

Duque de Rivas y Arolas, en España.

Como género de literatura, el *cuento* es de los que más se eximen de reglas y preceptos, y conviene que el estilo sea sencillo y llano; que tenga el narrador candidez ó que acierte á fingirla; que sea puro y castizo en la lengua que escriba, y sobre todo, que interese ó que divierta; y que si refiere cosas increíbles y hasta absurdas, no lo parezcan, por la buena maña, hechizo y primor con que las refiera.

Romance: unos cortos poemas narrativos, escritos las más veces en octosílabos asonantados (en España).

Balada épica es una narración de carácter legendario. En Alemania abunda el elemento fantástico, y en Inglaterra la balada es épico-heroica, como nuestros romances históricos. Burger, Göethe, Schiller, Heine, Uhland, Kerner (en Alemania).

Todos los preceptistas admiten la existencia de la *naturaleza y valor* de estos poemas.

No han de confundirse estos poemas con las manifestaciones fragmentarias de los géneros épicos. Todos ellos son composiciones orgánicas y completas, cuya breve extensión es debida á un grado menos de intensidad en la concepción épica que les anima; son trozos aislados de la realidad que á lo épico inspira, verdaderas epopeyas de lo pequeño.

Cada uno de los géneros comprendidos bajo la denominación de *poemas menores*, puede manifestarse en formas pertenecientes á todos los grandes géneros épicos, como asimismo que entre estos poemas hay algunos que difícilmente pueden clasificarse en ninguno de aquéllos. (Leyendas *religiosas, heroicas, burlescas*, etc.)

Las *fábulas* tienen por objeto una enseñanza moral, pequeña ó grande, en forma alegórica.

El *apólogo* es una breve composición alegórica, de forma narrativa ó dramática, con tendencias morales, interviniendo los seres irracionales, los inanimados y aún fantásticos, etc.

El *apólogo* nace y puede nacer espontáneamente en todas partes, porque no es otra cosa que una alegoría; es decir, una metáfora, propia de todas las edades y de todos los pueblos.

El *apólogo* floreció con gran esplendor en la Grecia asiática y en la India, siendo riquísimas las colecciones que se conservan.

En ciertas épocas históricas el *apólogo* ha tenido mucha influencia literaria y social, por haberse salido de esta forma los escritores, para *corregir y satirizar* las costumbres públicas y para combatir á los poderosos cuando no podían hacerlo por medios directos.

El frigio Esopo, que escribió en griego, es el más

notable de los fabulistas y la fuente donde han bebido los posteriores, entre los cuales habría que contar á Bidpai, ó *Bilpai* el indio, si es cierta la opinión de Weber.

Los *apólogos* indios componen una colección famosa, intitulada *Pantchatantra*, ó los *Cinco libros*, que es un tratado de la educación de los príncipes, del cual se hizo un extracto titulado *Hitopadesa*, ó la instrucción útil, que ha sido imitado y traducido en Europa (el *Libro de Calila é Dina*), de Alfonso el Sabio.

Los latinos tienen dos fabulistas notables: el español Cayo Julio, Higino y Fedro. Los árabes tienen á Lokman. En la Edad Media, Planudio, y en los tiempos modernos el francés Lafontaine, el inglés Gay, y los españoles Iriarte y Samaniego. En España hay una colección de fábulas satíricas del siglo XIV, titulada *Libro de los gatos*.

La *parábola* es una variedad del *apólogo* y una forma de la alegoría. Es muy usada en la *Sagrada Escritura*, y sobre todo, en el *Nuevo Testamento*.

En la India se cultivó mucho la *parábola*, habiendo una gran colección titulada *Yu-lin*, y en la edad moderna le han cultivado Lessing y Herder.

ARGUMENTOS.

XXIX

El *Libro de las Lamentaciones* de Jeremías, que también se llaman *Trenos*, como las denominan los griegos, es un insigne poema sagrado, lleno de los más tiernos afectos, con que llora el profeta la destrucción de la santa ciudad, la ruina del templo del verdadero Dios, lamentando la extrema miseria del pueblo del Señor y su esclavitud.

Jeremías, las escribió en hebreo, comenzando el primer verso con una palabra cuya primera letra es la primera del alfabeto; el segundo verso, con la segunda letra, y así los siguientes, hasta concluir el abecedario hebreo; pero en el capítulo III comienza los tres primeros versos con la primera letra, y sigue así el número ternario, hasta concluir las letras.

RAMAYANA.

Es un poema atribuido á Valmiki y cuyo argumento es la victoria de Rama (Visnú encarnado), sobre Ravana, dios de las raxasis ó demonios. Estos habían usurpado á los genios buenos el privilegio de ser in-

vulnerables; lo cual les había dado la victoria sobre ellos y la ventaja de no poder ser vencidos sino por un hombre. Por tanto, los genios buenos suplicaron á Visnú que se encarnase. Reinaba Dasarata hacía novecientos años en Ayodhia, «ciudad construída por Muni, »primer rey de los hombres. Las calles de esta ciudad »estaban admirablemente alineadas y regadas en abundancia; las fachadas de las casas estaban pintadas de »varios colores como tableros de ajedrez; poblábanla »mercaderes de toda especie, saltarines, danzantes, »elefantes, carros y caballos; tenía gran riqueza de »piedras finas y abundancia de víveres; templos y palacios, cuyas cúpulas rivalizaban en altura con las montañas; abundaban en ella baños y jardines hermoseados con el árbol del mangó, y el aire estaba impregnado de incienso, lleno de guirnaldas, de flores y »del perfume de los sacrificios. No habitaban en esta »ciudad más que regenerados (1), obedientes á los preceptos de los vedas, llenos de verdad, de celo, de »compasión, dominadores de sus pasiones y de sus deseos; ningún avaro ni embustero, ni engañador ó malévolo é irreconciliable enemigo. Ninguno vivía menos de cien años: todos tenían larga posteridad y daban á los Bramanes más de mil monedas; exhalaban »suaves olores, llevaban rizos en las sienes, guirnaldas »y collares elegantes. Además, el rey Dasarata era »muy versado en los vedas y en los Vedantas, amado »del pueblo, hábil cual ninguno para guiar un carro, »infatigable para ofrecer sacrificios y atistir á las cere-

(1) De las tres primeras clases, y especialmente de la de los ramanes.

»monias sagradas, casi tan sabio como un richi, celebrado con razón en los tres mundos y protector de sus súbditos como Muni, el primero de los monarcas.»

Faltábale, para ser el más bienaventurado de los príncipes, la satisfacción de tener hijos; y para conseguirlo resuelve consumir el sacrificio más solemne, el del caballo. Gástanse muchos años en los preparativos; pero era menester que la hija del vecino rey Chanta, se case primero con el santo joven Richa Sringa, que solitario estudia los Vedas en los bosques. Un coro de doncellas haciendo ostentación de todas las gracias de sus personas va á buscarlo; y él, al ver sus danzas voluptuosas, al oír por la primera vez la melodiosa voz femenil, queda prendado y se casa con la hermosa hija de Chanta, la de los ojos de loto. Consumado el sacrificio, Visnú, que está en el cielo «vestido de amarillo con brazaletes de oro, montado sobre el águila Vinuteya, como el sol sobre una nube, y con el dardo en la mano,» sin dejar el cielo se encarna en el hijo de Dasarata con el nombre de Rama.

Visva Mitra, sabio de regia estirpe, que con sus austeras virtudes se había elevado al grado de braman, vino entonces á pedir auxilio contra los malos genios: y Rama, héroe de diecisiete años, dejó á su padre para ir á combatir contra ellos con un inmenso séquito en que iban osos y monos engendrados por los dioses. Al marchar, cayóle sobre la cabeza una lluvia de flores, y los cielos despidieron suavísimas armonías. Recibió armas divinas, con las cuales hablaba; y cuanto encontraban por el camino, daba á Mitra la ocasión de instruir á Rama, y proporcionaba al poeta asunto para hermosos episodios. Pasó luego el Ganges, *río celeste*

que purifica la tierra, y llegó á los dominios del rey Yunaka, el cual tenía un arco que jamás había sido doblado por brazo humano, y que estaba colocado en un cajón montado sobre ocho ruedas; para tirar del cual se necesitaban ochocientos hombres. Rama lo dobló, sin embargo, y lo rompió, produciendo un ruido semejante *al fragor de una montaña que se desploma*, y en premio obtuvo por esposa á Sita, á quien condujo á casa de su padre. Este resolvió conferirle el título de príncipe heredero; pero la reina Keikey, mirando por los derechos de su hijo Barata, é instigada por una envidiosa confidente, recordó al rey el juramento que le había hecho de otorgarle dos gracias, y le pidió que enviase desterrado á Rama. Desarata, no pudiendo faltar á su juramento, y viéndose obligado á pedir á su hijo que se ausentara, murió de pesadumbre; y Rama, vestido de anacoreta, comenzó las penitencias en el desierto. Ravana, príncipe de los malos genios, le roba entonces su consorte, y se la lleva á la isla de Ceilán. Para atacarlo en ella echa Rama un puente sobre el mar por donde pasan los confederados, y se da la batalla en la tierra y en el aire. Rama y Ravana, encontrándose frente á frente en sus respectivos carros, se atacan con tal furia, que el fragor del combate hace temblar la tierra por espacio de siete días hasta que Ravana sucumbe. Sita demuestra su inocencia con la prueba del fuego, y Brama y los demás dioses se presentan para bendecir á los vencedores. Rama levanta un templo á Siva, dios de los vencidos, y luego de regreso á Ayodgia, recobra su trono. Durante su reinado, en el cual termina la edad de plata, vuelven á presentarse en la tierra todas las virtudes, hasta que car-

gado de años y colmado de gloria, Rama vuelve al cielo con su consorte, desde donde vela por la felicidad de este mundo (1).

Son interesantísimos los episodios de este poema, algunos de los cuales se han traducido á lenguas europeas. (*Cantú*).

MAHABARATTA.

Epopeya sanscrita que comprende más de doscientas mil estancias repartidas en dieciocho libros, y se cree que es de época anterior á la del Ramayana, atribuyéndose su redacción al poeta Wiasa.

Refiérese en él otra de las encarnaciones de Visnú y la escena más vasta de la religión india, escena en la cual, durante el sacrificio de doce años, hecho por Caunaka en la floresta de Naimasaa, Santi, hijo de Suta, cuenta lo que narró Vaisam-Payana, como oído de la boca del primer inventor de aquella epopeya. Todavía no se ha publicado íntegramente, y no tenemos de él más que pasajes y extractos imperfectos (2); de los cua-

(1) De este poema hay dos ediciones muy diversas, cuya antigüedad relativa es asunto de discusión entre los Orientalistas. Véase el prólogo á la ed. del ab. Gorresio. París, imprenta real, 1843.

(2) Hace poco tiempo se comenzó en Calcuta la impresión de este poema entero, compilado por los doctos punditas Nimaschand Siromani y Nanda Gopala. Lassen en el *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlands*, Gottinga, 1837-38, principió á insertar una serie de comentarios acerca de él, y Bournouf lo ha tomado por texto de sus lecciones de sanscrito en el colegio de Francia.

les sólo podemos sacar lo siguiente. Del rey Barata, que reinaba en Astinapur, descendía en séptimo grado el Radja Bischitrabiri. Este dejó dos hijos, el mayor llamado Dritarastra, ciego, que engendró á Duriodana y á otros cinco hijos denominados los Coros; y el menor, llamado Pandú, que tuvo cinco hijos varones denominados los Pandos. Muerto Pandú, subió al trono el ciego Dritarastra, y para exterminar á los Pandos, incendió sus habitaciones. Estos, sin embargo, pudieron librarse del incendio, y atravesando el desierto, huyeron á Cumpela, en donde se hicieron tan ilustres por su valor y generosidad, que Ditarastra resolvió dividir con ellos su reino. Dióles, pues, la mitad con Dehli por capital, reservándose la otra mitad con Astinapur; pero después, arrepentido y envidioso, los convidó á su casa, y jugando con ellos al ajedrez, les ganó con fraudes los países que poseían. Al jugar la última partida, prometieron los Pandos si perdían, retirarse por doce años á la soledad, y después vivir oscuros. Perdieron y cumplieron su palabra; pero á su vuelta, Duriodana los trató tan ásperamente, que tomaron las armas contra él. Estalló, pues, la guerra, durante la cual Visnú, apiadado de las quejas que la tierra en forma de ternera le dirigía, pidiéndole remediase la depravación de los hombres, resolvió redimirlos encarnándose bajo el nombre de Crisna. Libróse portentosamente de los peligros que rodearon su cuna, de los cuales el más grave fué la muerte de todos los niños, mandada ejecutar por sus enemigos. Estando aún en mantillas, hizo muchos milagros; se libró de las serpientes, mató gigantes y monstruos, vivió entre pastores ocupado en sus tareas y en sus juegos, y con su

zampona amansaba las fieras y deleitaba á las pastorcillas. Enamorado, fué á rescatar las hermosas cautivas, venció á un gigante de siete cabezas, y por este hecho dieciséis mil vírgenes hermosísimas se casaron todas con su libertador. Siendo su misión combatir el mal bajo cualquier forma, sostuvo á los Pandos en sus discordias con los Coros, hasta que en la batalla del lago Curchet, que duró dieciocho días, murió Duriodana y quedaron vencedores los Pandos. Entonces, harto ya de estar en la tierra, se volvió al cielo, donde dirige los bailes circulares de las esferas, de los meses y de los años que se mueven armónicamente alrededor del sol.

Está, pues, representada en este poema la encarnación de Visnú con una majestad verdaderamente divina. Crisna baja á la tierra para hacer un sacrificio que él solo puede consumir; se sujeta á todas las debilidades y miserias para abatir el imperio del mal y ofrecerse por modelo á los hombres; pero como digno representante del ser invisible que lo envía, justo, bueno y misericordioso como él, no exige de sus adoradores sino fe y amor; el deseo de unirse á él, el desprecio de las cosas terrenas, y la abnegación de sí mismos. (*Cantú*).

ODISEA

Su nombre castellano está tomado de Ulises, héroe del poema. Por esto fuera más propio el título de *Uli-sea*, que alguna vez se ha dado á esta epopeya.

Su argumento es:

Ulises, rey de Itaca, aunque concurrió contra su

voluntad al sitio de Troya; hízose en él famosísimo por su valor y su ingenio, y cuando destruída aquella ciudad emprendió el regreso á su patria, vióse combatido por tal cúmulo de contrariedades, que transcurrieron diez años desde que abandonaron las costas de Frigio, en cuyo territorio existió la Troada, hasta que arribó á su anhelada isla. Las penalidades sufridas por Ulises y sus compañeros durante tan dilatada excursión á través del proceloso mar Egeo, es el argumento de la *Odisea*.

Comienza el poema algunos años después de la guerra de Troya, cuando el prudente rey de Itaca, lleva ya mucho tiempo de esforzarse en vano para volver á su país.

Ulises, asediado por las tempestades, había llegado á las islas Eolinas, próximas á Sicilia, en las cuales vivía Eolo, que le recibió muy afablemente y le entregó unos odres donde estaban encerrados los vientos. Los compañeros del rey de Itaca, creyendo que aquellos cueros contenían riquezas, los abrieron, escapáronse los vientos, y levantóse una terrible tormenta que causó grandes estragos en la flota griega. En los remolinos de Scila y Caribdis viéronse en grave peligro de sucumbir: las sirenas, igualmente, habían procurado que naufragasen, atrayéndoles con el pérfido halago de su armonioso canto; pero Ulises se libró de aquellas asechanzas tapándoles á sus compañeros las orejas y amarrándose él al mástil de su nave.

Cautivos todos ellos del Cíclope Polifemo, hijo de Neptuno, Ulises, que le manifiesta llamarse Nadie, adormécele con el relato de sus maravillosas aventuras, clávale en su único ojo un tizón encendido, le deja

ciego, y amarrándose sus compañeros y él al vientre de unos carneros que también estaban en la cueva que servía á los griegos de prisión, consiguen escapar de las manos de su gigantesco carcelero. Éste da grandes voces, acuden otros Cíclopes, que le preguntan quién le ha herido, y como Polifemo les responde que Nadie, le abandonan, suponiéndole loco.

Perseguido por Neptuno, que quiere vengar á su hijo, son arrojados por una tempestad á la isla de Ea, habitada por la encantadora Circe, la cual se esfuerza en retener en su poder al rey de Itaca; y para impedir la marcha de éste, convierte en fieras á todos sus compañeros; pero Ulises, valiéndose de una planta cuyas virtudes le había enseñado Minerva, deshace el encanto, y parte de la isla con sus compatriotas, llegando á la de Oggia, donde estrellándose su bajel, quedan á merced de la diosa Calipso, que también se obstina en detenerle.

Tras larga residencia en Oggia, Ulises logra construir una balsa; se embarca en ella, más perseguido por el implacable Neptuno, se ve á punto de perecer, hasta que al fin, aunque naufraga, consigue arribar á la isla de Corcira, habitada por los feacios, cuyo rey Alcino le acoge benévolamente.

Cuenta á este monarca sus portentosas aventuras, las cuales le agradan tanto, que después de colmarle de regalos, le concede pasaje en un buque feacio para que regrese á su país.

Al fin llega la nave á Itaca en el momento en que Ulises se hallaba sumido en un profundo sueño; dejánle en tierra sin despertarle y el barco hace rumbo inmediatamente hacia Corcira.

Cuando Ulises abre los ojos no ve la nave de Alcino, y se encuentra en una playa que desconoce; créese abandonado, y se lamenta de su triste suerte; pero no vacila en tomar una resolución animosa, y se interna en la isla, donde á poco encuentra á su fiel servidor Eumeo, que le refiere los sucesos ocurridos durante su larga ausencia.

Sabe entonces que, creyéndole muerto, un gran número de pretendientes asedian á su mujer Penélope para que elija entre ellos nuevo esposo, y que ésta ha resistido sus instancias, exigiéndoles condiciones imposibles, porque ella misma impide su realización. Se entera que empleando esta hábil conducta ofreció casarse cuando concluyese cierta tela que estaba tejendo, pero cuya terminación no llegaba nunca, porque deshacía por la noche la labor que ejecutaba durante el día; y sabe, igualmente, que su hijo Telémaco, auxiliado por Minerva, había salido á buscarle; que después de recorrer muchos países y en vista de la inutilidad de sus gestiones, estaba ya de vuelta en Itaca, y que aquel tierno niño que él había dejado cuando partió para la guerra de Troya hallábase ya hecho todo un hombre, y digno por todos conceptos de su prudente y valeroso padre.

Entra Telémaco en casa de Eumeo, y Ulises se da á conocer á su hijo; pero le exige que guarde el más absoluto secreto.

Eumeo se encamina con Ulises á la ciudad y le introduce en el real palacio, donde los pretendientes de Penélope, que consideraban próximo el logro de sus deseos, se entregaban á todo género de depredaciones. Por su aspecto de mendigo y bajo la apariencia de de-

crepitud conque le ha disfrazado Minerva, el rey de Itaca sólo es conocido por la anciana Euriclea, á quien él hace igual exigencia que á Telémaco, y por un viejo perro que da continuadas muestras de alegría al ver á su antiguo amo.

A la sazón los aspirantes á la mano de la reina esforzaban sus instancias; y ésta, ideando una nueva estratagema, les había prometido casarse con el que venciera en un certamen de tiro al blanco, mas siendo condición precisa que se sirviesen del arco de Ulises.

Apresúranse los pretendientes á probar fortuna; pero sus manos son harto débiles para retirar la cuerda y verse en la imposibilidad de verificar el disparo. Entonces el mendigo ruega le permitan intentarlo, y á instancias de Telémaco se lo conceden.

Coge Ulises el arco, le tiende sin esfuerzo alguno, parte la flecha y se clava en la mitad del blanco. En seguida, ayudado por su hijo, por Eumeo y por otro servidor leal, hace pagar á los pretendientes y á sus cómplices su insolencia y sus crímenes.

Recobra el heroico rey de Itaca su gallarda forma primitiva, dase á conocer á Penélope, y al día siguiente sale de la ciudad para esquivar la venganza de los parientes de aquellos malvados á quienes ha hecho sentir el peso de su justicia.

Dirígese á casa de su anciano padre Laertes, que vive en el campo, y hasta allí van á buscarle sus enemigos, con quienes tras una lucha de corta duración, ajusta la paz, ayudado por los dioses.

LA ENEIDA

El poema épico-heroico de Virgilio, intitulado *La Eneida*, compónese de doce libros.

Dicho poema es una síntesis, ó por mejor decir, una fusión de los dos grandes poemas homéricos: los seis primeros son como su *Odisea*, y los otros seis su *Iliada*.

Principia Virgilio el poema con una exposición de su asunto y con una invocación á las musas, después de la cual refiere el poeta cómo Juno, movida de su afición á Cartago y de su odio á los troyanos, concita contra Eneas y sus compañeros de expedición, que á la sazón navegan por el mar de Sicilia, el furor de los vientos, desatados por el rey Eolo, describiendo la pavorosa tempestad, que les hizo perder algunas de sus naves y arribar como náufragos á las playas de Cartago. En la primera mitad del *libro II*, narra el príncipe troyano, á ruegos de la reina Dido, el incendio y ruina de Troya, con todos los episodios de aquella última y tremenda noche en que fueron saqueadas por los dánaos la ciudad y el palacio de Priamo. En la segunda mitad de este canto y en todo el *libro III*, refiere el príncipe Eneas su salida de la ciudad de Troya, por haberle aconsejado su madre Venus que salvara á su padre, á su esposa y al niño Ascanio, última esperanza de la patria; la pérdida de su esposa Creusa, y el cómo se refugiaron en la ciudad de Antantro, al pie del monte Ida, con sus compañeros fugitivos de Troya, donde construyeron la armada con que habían recorrido durante siete años las diferentes costas mediterráneas hasta llegar frente á las de Sicilia; la muerte

del anciano Anquises; y finalmente, la tempestad que los había arrojado á las playas africanas. El *libro IV* es el patético cuadro del origen, desarrollo y resultados de la pasión de Dido por Eneas, la fuga precipitada de los troyanos y el furor y trágica muerte de la infeliz reina de Cartago. En el *libro V* se refiere cómo Eneas arriba por segunda vez á las costas de Sicilia, desde donde dirige su rumbo hacia la Italia, después de celebrar con juegos fúnebres el aniversario de la muerte de su padre Anquises. En el *libro VI* visita los Campos Eliseos, donde le anuncia aquél el glorioso destino que está reservado á él y á los romanos, sus descendientes, en las edades venideras. En el *VII canto* cambia la escena: llega Eneas al Lacio y hace alianza con el rey Latino, quien le promete su hija Lavinia en matrimonio; pero Turno, que es el desposado de ésta, se la disputa con las armas. En el *libro VIII* socorre Evandro á Eneas, al cual entrega Venus un escudo forjado por Vulcano, donde están representadas las hazañas y gloria futura del pueblo rey. El *IX* contiene el cuadro de los sangrientos combates que acaecen entre los ejércitos enemigos, y el interesante episodio de Niso y Enrialo. En el *X* convoca Júpiter la asamblea de los dioses, con el intento de reconciliar á Venus y á Juno, que protegen á las dos naciones beligerantes; pero vista la imposibilidad de una avenencia, el padre de los dioses se declara neutral y abandona al hado la suerte de la guerra. Sigue ésta con mayor encarnizamiento, y Palante, hijo de Evandro, muere en la lid á manos de Turno, á quien Juno sustrae repentinamente de la venganza de Eneas. En el *libro XI* describe Virgilio los funerales de Palante y las tentativas de

reconciliación entre Eneas y el rey Latino; las singulares hazañas de la virgen guerrera Camilia; la dispersión del ejército latino aterrado con la muerte de la noble heroína y la llegada de Turno con su ejército. Por último, en el *libro XII* se refiere el singular combate á que fué desafiado Turno por Eneas para terminar la guerra, y se ajustan solemnes pactos, en cuya virtud obtendrá el vencedor la mano de Lavinia y el cetro del Lacio. A pesar de los obstáculos que pone Juno, vienen á las manos los dos rivales en presencia de ambos ejércitos, terminando con la muerte de Turno la guerra y el poema. (*Garbin.*)

LA FARSALIA

El asunto del poema de Lucano son las guerras de César y Pompeyo, uno de los acontecimientos más interesantes de la historia romana, y en las que veían los patriotas de Roma la muerte de la libertad enterrada en los campos de Farsalia. Es más bien un poema histórico, pues revela la grandeza de genio del poeta; las prodigiosas dotes de su talento, la exuberancia de la imaginación, y la facilidad asombrosa en el empleo de imágenes y metáforas, que son uno de los mayores encantos de la obra.

Se compone de 10 cantos ó libros.

LOS LUSIADAS

El poema épico de Camöens, en el que éste ha cantado la historia entera de Portugal, uniéndole por medio de narraciones intercaladas en la marcha ó acción

del poema á los viajes y á los descubrimientos hechos por los portugueses bajo la dirección del gran Vasco de Gama en el año de 1497, doblando el Cabo de Buena Esperanza.

Se compone de 10 cantos, conteniendo mil ciento dos estrofas ú octavas.

LA DIVINA COMEDIA DEL DANTE.

Poema épico de Dante Alighiere, compuesto desde el año 1300 al 1318, impreso por primera vez el 1472. Antes de entrar en el examen de esta obra, una de las más sublimes concepciones de la inteligencia humana, será necesario que un brevísimo análisis dé á conocer el plan general, la admirable simetría por medio de la cual el poeta ha podido abarcar el conjunto, más vasto de hechos é ideas, sin que el infinito número de incidentes, descripciones y de episodios, perjudique á la armonía de la composición. *La Divina Comedia* es una trilogía, una inmensa acción en tres actos: el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso; cada una de estas tres partes llamadas *Cánticos*, en la lengua original se subdivide en cantos muy cortos, de ciento treinta á ciento cuarenta versos próximamente. Al final de cada cántico, en la rima del último verso de la última estrofa, el poeta, con un objeto místico bastante difícil de definir ha puesto la palabra estrellas, stelle. El primer canto, el Infierno, sirve de introducción á toda la obra. Dante supone que se encuentra en la mitad del camino de su vida, á la entrada de un bosque oscuro, cuyo recuerdo sólo le causa angustias. Quiere avanzar, y tres monstruos horribles le impiden el paso; entonces apare-

ce la sombra de Virgilio, quien le propone guiarle. Dante acepta, y emprende con el poeta latino su largo viaje á través del mundo de las almas. Virgilio previene que le acompañará sino en el Infierno y en el Purgatorio, y que cuando lleguen al Paraíso, otro guía, Beatriz, le conducirá á aquellas esferas, cuyo umbral no puede pasar un pagano.

En seguida comienza la célebre peregrinación del florentino, que ve á los condenados y contempla los suplicios. Esta es la parte más terrorífica y más conocida del poema; la singular diversidad de los castigos; la rapidez con la cual Dante pasa revista á todos los grandes culpables históricos y señala un solo cargo, indeleble á pesar de su brevedad, aquellas fisonomías que gesticulan y se contraen por el dolor; las gracias de ciertos episodios en medio de estos horrores, demuestran un vigor de imaginación que no ha sido igualado por nadie. Sobre este fondo tan sombrío se destacan tres cuadros admirables: la aventura de Francesca de Rimini y de Paolo, la muerte de Ugolino, y la de Manfred. Del centro de la tierra en que el infierno, se halla, Dante pasa á los planetas, desde allí á las estrellas y luego á espacios aún más lejanos. Gracias á la gran estatura de Lucifer, que levanta la montaña del purgatorio hasta la altura de los planetas, entra el poeta en un nuevo reino, cuya división en circuitos y en círculos es tan admirable como la topografía del infierno. El Paraíso terrenal hállase en la cuna de esta montaña. En el purgatorio presenta Dante nuevos dolores y sufrimientos, pero estos castigos son expiaciones transitorias. Dante titubea antes de atravesar un camino inundado de llamas; Virgilio le dice: «Entre Beatriz y

tú no hay más que ese muro.» Introducidos en el Paraíso terrenal los dos poetas, ven aparecer á Beatriz en medio de un cuadro maravilloso de magnificencia; bosque divino, ramaje movido por nueve céfiros, cantos melódicos de pájaros se confunden con el murmullo del bosque sagrado, verdura suave á la vista, sombra dulcísima. Se adivina en esta descripción las delicias que desea el hombre del Mediodía. Bajo el cielo abrasador precedido de una mujer que canta una melodía encantadora, y en cuyo camino, que está sembrado de flores, aparece Beatriz triunfante. Esta aparición amorosa se verifica en un lugar de los más pintorescos, una visión apocalíptica.

La ascensión del poeta, purificado por su residencia en el lugar de las pruebas, es tan rápida *que ni la lengua ni la pluma pueden seguirle*. Este Paraíso supremo se compone de diez cielos ó círculos; la Tierra se halla inmóvil en el centro del Universo, Dante recorre primero los siete planetas: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno; entra en seguida en la octava esfera, y finalmente en el empíreo. Cada uno de estos globos tiene sus habitantes, es decir, almas y espíritus. Al subir de cielo en cielo va el poeta acompañado de Beatriz, cuya sonrisa le anima á caminar sobre la huella luminosa de sus pasos, en las diversas esferas ve, ó mejor, distribuye según sus méritos y sus perfecciones, aquellos que fueron más ó menos irreprochables, y que gozan de una beatitud, de un esplendor en relación con su existencia en la tierra. Al llegar á la octava esfera puede admirar Dante nuestro globo, pero la tierra se le aparece tan abyecta que le hace sonreír de piedad y compasión. Beatriz le dice que

alce sus ojos. «He aquí la corte que rodea á Cristo triunfante.» Los ojos del poeta no pueden sostener el brillo de aquel cuadro. Elevado hasta la novena esfera, muerta la virtud de Beatriz, Dante, se ve admitido á una contemplación extática. Hállase en presencia de la esencia divina velada por tres jerarquías de ángeles que la rodean. Beatriz explica á su amigo la naturaleza del imperio y el mecanismo del firmamento; la belleza de Beatriz se transfigura hasta la perfección suprema; Dante, que se siente despojado de todo deseo humano, ve las almas bienaventuradas que ocupan las gradas de un inmenso anfiteatro; Beatriz ocupa un sitio en la gloria; desde aquella altura infinita sonrío el poeta, pero se vuelve á aquél que es el principio de la eterna claridad. Tales son, muy sumaria y brevemente expuestas, las maravillas de la teología dantesca.

EL PARAISO PERDIDO

En el ingenio de Milton, autor del hermosísimo poema *El Paraíso Perdido*, se amalgaman con perfección rara la inspiración religiosa algo seca y dura de un sectario de Cromwell, con las risueñas gracias del renacimiento. Tienen sus estrofas la severa gravedad que á sus composiciones imprimían los poetas y los profetas bíblicos, pero de pronto una ráfaga de alegría alumbró el relato, y junto á la solemne majestad del desierto, aparece un paisaje verde y florido, esmaltado de cuantos encantos pueden atesorar las campiñas andaluzas é italianas. Lo cual consiste en que Milton, además de haber estudiado profundamente á Spencer,

conocía á Beaumont, á Fletcher, al colosal Shakespeare, y por añadidura la poesía italiana, la antigüedad latina y la literatura griega, con las cuales formaba valiosos ornamentos que contenía su pensamiento religioso.

Milton no compuso *El Paraiso Perdido* hasta la edad de cincuenta años, habiéndola comenzado, según parece, dos años antes de la restauración de Carlos II, y habiéndolo terminado tres años después, en medio de la ceguera y de un cúmulo de desdichas domésticas y de persecuciones que amenazaban su libertad y hasta su vida, siendo ciertamente sublime el espectáculo de aquel noble anciano, con el corazón lacerado por hondos disgustos, y lanzando, sin embargo, al aire, sus inmortales cantos, entre las orgías y las venganzas de la corte.

Apareciendo lo sublime como rasgo predominante en el carácter de Milton, hay que convenir en que el asunto de su celebrado poema estaba admirablemente elegido. Desde las alturas del gran acontecimiento religioso que *El Paraiso Perdido* representa, podía el poeta lanzar su mirada sobre la duración, sin límite del pasado y del porvenir, enlazando de esta suerte una doble eternidad. Mas sólo su genio vigoroso podía triunfar de las dificultades de un asunto desprovisto de todo interés vulgar. Dos seres humanos por únicos personajes; un sencillo incidente por acción; un mundo todavía vacío ó lleno de actores desconocidos é inmateriales: he aquí cuanto le daba la tradición. Y sin embargo de esto, supo sacar un infierno primorosamente dibujado, no obstante su idealismo, un cielo divino y brillante, un caos inmenso, abismo salvaje, cuna de la

naturaleza y quizá su tumba, y un Satán arrogantemente bello en su gigantesco orgullo, exceso de gloria obscurecida.

Al lado de estos cuadros llenos de tinieblas, cólera y suplicios, el alma descansa con la pintura de la felicidad de nuestros primeros padres, en la cual ha esparcido cuanto suave y tierno puede imaginar la imaginación del poeta más sensible del mundo.

A la edad de cincuenta y nueve años pensó Milton imprimir la epopeya que durante las turbulencias políticas y la paz había escrito, mas se opuso el censor, que hallaba por doquiera alusiones intencionadas. Una vez de acuerdo con la censura, tuvo que buscar un editor, en lo cual empleó largo tiempo, conviniendo al fin con un tal maese Simón, que por *El Paraíso Perdido* ó cualquier otro título que quisiese dar á su poema, recibiría cien libras esterlinas; otras tantas cuando se vendiesen mil trescientos ejemplares, é igual suma si se vendía igual cantidad de ejemplares en una segunda edición. No debe deducirse, ante la expresión de tan mezquinas cantidades, que *El Paraíso Perdido* pasó inadvertido, pues en aquellos tiempos de disolución moral y de reacción política, un poema tan severo en la forma como en el fondo, no podía hacerse inmediatamente popular. Halló, sin embargo, su público, y en once años vendió tres mil ejemplares.

El asunto de *El Paraíso Perdido* es la caída de la primera pareja humana, desobediente á la orden de Dios, y arrastrando consigo, como consecuencia de su falta, á la humanidad entera. Milton desarrolla el relato bíblico con asombroso poder de imaginación, y la caída de Adán se relaciona por una parte con la rebel-

día de Satán y de otra con la redención de Jesucristo, de modo que todos los dogmas cristianos y toda la historia de la humanidad, vienen á concentrarse en este punto único: la desobediencia de Adán y Eva.

El poeta presenta en el comienzo, los ángeles rebeldes precipitados en el abismo, y á su jefe Satán, que conserva en la derrota una energía indomable, dirigiendo sus arterias contra la pareja nuevamente creada, cuya inocencia y felicidad excitase á la vez su cólera y su envidia. Dios, para prevenir á Adán y Eva contra las asechanzas de Satán, les envía el ángel Rafael, que le relata la sublevación de los ángeles rebeldes, su derrota y su castigo. Esta temible lección se pierde, y Eva, tentada por Satán, y Adán tentado por Eva, faltan á la orden de Dios. Su pronto arrepentimiento no impide que sean lanzados del paraíso, pero ese arrepentimiento los reconcilia con Dios, y una inmensa esperanza de redención se mezcla á la inmensa perspectiva de miseria que se presenta delante de la humanidad.

Aun cuando como dejamos dicho, tal asunto no podía ofrecer el interés que nace de los personajes humanos, de acontecimientos variados, de penitencias inesperadas, permitía grandes descripciones físicas, grandes pensamientos morales, y se adaptaba al genio de Milton, nutrido de un prodigioso saber, y dirigido siempre hacia las más altas especulaciones de la Moral y de la Teología. Aun cuando todos los caracteres están bien trazados, sobresale entre ellos el de Satán, por ser el más dramático. Las descripciones alimentadas con el caudal de los propios recuerdos, tienen una especie de belleza reflexiva que produce excelente efecto. Los dis-

ursos que pone en boca de los personajes son elocuentes, aunque sobradamente repetidos. Milton, dificultoso en el manejo de la rima, ó quizá pensando que no se acomodaba á la austeridad de su asunto, empleó el verso libre con el suficiente acierto para justificar esta innovación, que el público no admitió desde luego.

El Paraíso Perdido, que no consta más que de diez libros en la primera edición de 1667, tiene doce en la segunda de 1674, que puede considerarse como definitivo.

LA BATRACOMIOMAQUIA

Poema heroico-cómico erróneamente atribuido á Homero. Como su título lo indica, el poema relata la *lucha entre las ranas y los ratones*. Es una parodia de la *Iliada*, pero limpia de toda intención dañada. No es un insulto al ingenio de Homero, ni tampoco una sátira moral; su autor sólo se propuso probar, y lo consiguió de un modo brillante, que conocía á fondo el idioma griego, y que poseía dotes poco comunes de poeta.

Es cierto que imita el estilo homérico; que sus héroes, hablan como pudieran hablar Ajax ó Aquiles; que los dioses discuten en el Olimpo como si se tratara de decidir la suerte de los ejércitos que luchaban al pie de los muros de Ilion; que el poeta, aunque corto, brilla con la pompa exterior de la epopeya.

Mas todo esto era necesario para levantar á la altura de la poesía la triste suerte de *Pilla-Migajas*, la dañada intención de *Mofletuda*, y el combate entre los ratones y las ranas. Por tanto, lo que en la *Batraco-*

miomaquia deleita y encanta, es la poesía misma, el picante contraste del fondo y la forma, la gracia de los pormenores, la viveza de los giros y de la expresión, y sobre todo, el arte con que se desarrolla la fábula. He aquí el argumento del poema:

Pilla-Migajas, que se ha librado de los dientes de un gato ó de una comadreja, se detiene junto á un pantano para aplacar la sed, pues ha corrido mucho y por largo tiempo. *Mofletuda*, reina de las ranas, le invita á visitar su palacio y le ofrece llevarle á cuestas.

Ya en el centro del pantano aparece una hidra sobre las aguas; la rana, asustada, se sumerge y *Pilla-Migajas* se ahoga, si bien antes pide á los dioses venganza. Otro ratón que se hallaba á la orilla, participa al pueblo ratonil la trágica muerte de su compañero. Convócase á junta general, y *Roe-Pan*, padre de *Pilla-Migajas*, consigue que se declare la guerra. El *Heraldo Registra-Ollas*, anuncia á las ranas la ruptura de hostilidades, y los dioses en el Olimpo se sobresaltan al conocer la agitación que reina en la tierra. *Minerva* opina que nadie baje, por lo que los dioses se reservan el papel de expectadores.

Trábase la lucha, terrible, encarnizada, con varia suerte, y por último triunfan los ratones. *Trágalo-Todo* quiere que la raza batraquense sea exterminada.

Júpiter manda á Marte que detenga al feroz guerrero. Marte retrocede ante tan ardua empresa, y aunque Júpiter fulmina el cazo, los ratones, por un momento aterrados, repiten con nuevos bríos sus ataques. Entonces el primero de los dioses envía un ejército: los que con él militan, van provistos por la naturaleza, de armas defensivas y ofensivas, son los cangrejos, que en

pocos instantes ponen en fuga á los ratones, terminando así la guerra á la puesta del sol.

Una tradición bastante autorizada, atribuye la paternidad del poema á Prigres, hermano de la primera Artemisa, reina de Halicarnaso en Caria, la que ayudó á Jerjes en su expedición contra Grecia.

La fama universal de la *Batracomiomaquia*, despertó en nuestros poetas el deseo de escribir composiciones análogas. Y en efecto, al mismo género pertenece *La Mosquea*, de Villaviciosa; la bellísima *Gatomaquia*, de Lope de Vega, y la *Perromaquia*, de Nieto de Molina.

POESÍA DRAMÁTICA.

XXX

La poesía dramática, no es un conjunto de la poesía lírica ó subjetiva y la objetiva ó épica, sino que tiene su carácter propio, y no nace de la combinación de las otras dos.

La *poesía dramática* es una imagen ó representación de la belleza de la vida humana. En ella desaparece el poeta que no expresa sus sentimientos, ni se refiere ó narra los sucesos, sino que ofrece en acción el cuadro de la vida.

Drama viene del verbo griego *dran* (hacer), ó de *drama* (acción).

La poesía dramática es *la que representa para los sentidos*, es decir, que no tan sólo se dirige á la imaginación por medio de formas acústicas designadoras de imágenes, sino que se vale de la representación visible. (*Milá*).

Según Sánchez de Castro, es «la exposición, por medio de la palabra artística, de una bella acción humana que pueda ser representada con todos los caracteres de la realidad.»

En la India, China, en América y en otras regio-

nes y razas muy distintas, ha habido siempre drama, más ó menos desarrollado.

El *origen* de la poesía dramática pudiera buscarse en la *imitación pura*: es decir, en el deseo de reproducir los actos de los demás hombres, conforme se observa en los niños, que remedan las operaciones ó las escenas de la vida que han presenciado; mas la historia nos dice que ya en los primeros comienzos del género dramático el deseo de imitación iba mezclado con el de la *expresión de sentimientos*, tales como el que movía á celebrar ó á festejar un personaje mitológico, heroico, etc., y que la misma parte representativa no se atenía á un simple remedo, sino que se enlazaba con los *movimientos harmónicos y variados de la danza*.

(La forma primitiva de la poesía dramática se ha conservado por tradición no interrumpida en las danzas de niñas, donde hay una ó más que se separan del coro y con él dialogan).

El *drama* aparece desde el principio mezclado con la epopeya, y en los pueblos de Oriente representándose trozos de los poemas, como el *Shah-Nameh*, ó el *Ramayana*. El solo recitado de ciertos trozos épicos con declamación y gestos adecuados, constituye una especie de drama.

En Grecia había muchos gérmenes dramáticos en la épica y en la misma lírica; pues las danzas llamadas *hiporchemas* tenían letra que se cantaba, expresando la música lo mejor posible lo que la letra decía. Había, además los coros *cíclicos*. El *ditirambo* era un canto frenético de las bacanales en el salvaje y hasta homicida culto del dios del vino. En las *eleusinas*, que se hacía una especie de procesión de las antorchas, por

que hombres y mujeres las llevaban en memoria de las que Ceres encendió en el Etna para buscar á Proserpina su hija, robada por Plutón. Las *Oscoforias*, para conservar el recuerdo de la ida de Teseo á Creta y su vuelta, vencido el *minotauro*.

El drama en Grecia apareció en sus principios confundido con la poesía épica, con la lírica, y especialmente con las ceremonias del culto y las fiestas populares; y este fenómeno se reproduce, en parte, en la literatura latina, y mucho más en las modernas.

Los *romanos*, que tenían un teatro indígena en sus *atelanas*, fueron después simples imitadores de los griegos en sus *comedias*, llamadas por éstos *paliadas*, y en sus *tragedias*, de que sólo se han conservado algunos fragmentos, además del teatro declamatorio de Séneca.

La Edad Media tuvo sus misterios, sus farsas cómicas.

En los pueblos de la moderna Europa el drama empieza en la Iglesia, siendo litúrgicas las primeras representaciones.

No se sabe cuándo ni cómo empieza el teatro en la India y en China.

Hay diferencia entre el teatro clásico y el indio, que no conoce la tragedia ni la comedia, sino un género compuesto, análogo al moderno drama europeo.

El *teatro chino* conoce todos los géneros. Los *caldeos*, *hebreos*, *árabes* y demás pueblos semíticos, no tienen drama.

El *drama*, con todos sus caracteres y con todas sus condiciones, no se produce sino en civilizaciones relativamente adelantadas.

En la *época moderna* ha habido el teatro neo-clásico, italiano-francés; el drama inglés y el drama español, no menos original que el de los griegos y el de los ingleses.

Pero los franceses han tomado estas innovaciones, como suele decirse, por la parte que quema.

La historia del teatro español puede dividirse en las siguientes épocas: 1.^a La de los primeros orígenes de las representaciones profanas y del cultivo y esplendor de las sagradas. 2.^a La de la invención de los pasos y églogas. 3.^a La de la introducción de la comedia y el drama. 4.^a *Siglo de oro*, del teatro español. 5.^a Época de la introducción del teatro arreglado en España. 6.^a Drama contemporáneo.

Los géneros dramáticos son: *Tragedia*, es un poema dramático que atiende sólo á lo grave y serio de la existencia humana, y rechaza cuanto se relaciona á festivo ó ridículo.

Comedia, es un poema dramático que mira sólo el lado festivo y risible de las cosas humanas, y se emplea en pintar costumbres caseras, hechos ridículos y caracteres vulgares.

Drama, sirve para indicar aquellos poemas dramáticos en que entran partes considerables; lo trágico y lo cómico.

Además de estos tres géneros fundamentales hay tres dramas teológicos y fantásticos, las comedias de magia y espectáculos, los autos, los monólogos, las óperas, las zarzuelas, las tonadillas, etc.

«Las épocas capitales de la historia dramática son: 1.^a Teatro griego. 2.^a Teatro romano. 3.^a Teatro de la Edad Media. 4.^a Teatro histórico. 5.^a Teatro regular 6.^a Teatro moderno.»

En toda obra dramática hay que considerar el fondo y la forma.

La *obra dramática* se escribe para ser representada en público, con todos los accesorios que el arte escénico exige, y sus palabras y acciones llegan viva y enérgicamente al alma, y hablan al corazón, á la imaginación y á los sentidos.

La *influencia del drama* es incalculable, no ya en los individuos, sino en la sociedad entera, que ve en el teatro un espejo de la vida, y se deja arrastrar por sus encantos.

La creación dramática, para merecer la contemplación y el aplauso de una sociedad moral y culta, ha de corresponder á los nobles fines del arte, ha de ser artística, ha de ser bella, no sólo por sus formas, sino más todavía por su fondo.

El *fondo* ha de ser un pensamiento noble ó una idea grande, ó un sentimiento generoso, que es lo que constituye la belleza de las acciones humanas, y el *drama* es acción.

La *obra dramática*, desde el simple *pasillo cómico* hasta la *tragedia*, debe respetar siempre estos inviolables fueros de la conciencia y de la dignidad humana, presentando de alguna manera el espectáculo del *bien*, de la *virtud*, del *amor*, de la *justicia*, de la *belleza*, en fin, que irradia en el mundo del espíritu; y presentándole de manera también bella y expresiva, para que todo concurra á la manifestación de lo ideal, condición y destino del arte.

Si el realismo, ó sea la copia exacta de la realidad, es impropio del arte, lo es mucho más de la literatura dramática.

La vida humana es fecunda en grandes y admirables bellezas; pero lo es también en toda clase de enormidades y de fealdad.

El *drama* no admite las cosas como son en realidad, y sólo debe entrar en el drama lo feo, deforme, lo trivial y ordinario á título de contraste y para que resalte la belleza del conjunto.

El *drama* necesita, sí, lo real, como todas las artes, y no puede prescindir de lo que la vida ofrece; ha de presentar la vida humana con sus accidentes, luchas, caídas y grandezas; pero eligiendo, combinando, interpretando y reduciendo todos los elementos de la realidad á un conjunto, á una unidad superior en que se manifieste la belleza de la vida, y mediante personajes que, sin dejar de ser reales, sean *ideales* siempre, esto es, típicos y característicos ó humanos, suprimiéndose, además, en la obra dramática todo lo que no concurra á la unidad y belleza del conjunto.

Platón, en su *Libro de las leyes*, hablando de las representaciones dadas al pueblo, dice que no deben consultar los autores el gusto ni la inclinación popular; que teniendo necesidad de luz y de ánimo, no deben ser perturbadas por el aplauso de la multitud. El gusto del público debería elevarse diariamente por medio de obras en que se representaran costumbres mejores que las suyas; y sucede lo contrario, por culpa de los autores.

La obra dramática tiene un fondo ó un pensamiento, que el autor se propone desarrollar, más ó menos importantes, según la categoría de la obra.

El pensamiento se resuelve en una proposición, máxima ó sentencia más ó menos clara y compleja. El

pensamiento se encarna en un *asunto*, que en *La vida es sueño* es la supuesta historia de un príncipe polaco; y el desarrollo del *asunto* constituye el *argumento*; que no es otra cosa que el conjunto de hechos por medio de los cuales el autor hace patente su pensamiento.

El *argumento* equivale á la *acción*, y toda obra dramática necesita tenerla, pues esto constituye realmente el *drama*.

No hay en efecto, *drama sin acción*, aunque sea sencilla, y en ocasiones más *interna* que *externa*; ó sea producida y desarrollada en el alma de un personaje que muestre las luchas, remordimiento ó perplejidad de que es agitado ó combatido, y que le conduzca á alguna resolución.

XXXI

La acción, ha de ser *una, verosímil, integra é interesante*.

La *unidad* de la acción es indispensable para que se produzca el efecto artístico ó moral que debe tener toda obra dramática, siendo la *unidad* condición y forma de toda belleza. Admite riqueza y variedad de incidentes y complicaciones, por los cuales marcha la acción á su fin.

La *verosimilitud* de la acción dramática es condición que se deriva de la necesidad de que ésta se conforme con lo real. Pero la realidad exigida al drama no va más allá de lo posible; esto es: no se requiere que los hechos representados en aquél hayan acaecido efectivamente, ni que los personajes que en él toman parte hayan existido, sino que sean posibles lo uno y lo otro.

Se divide en *verosimilitud absoluta ó relativa*. La *primera* consiste en la conformidad de la acción con las condiciones de la vida humana, y se cumple con que, tanto las ideas y afectos de los personajes como sus hechos, están dentro de lo posible; esto es: no contrariar las condiciones de nuestra naturaleza.

La *segunda* consiste en que, además de ser verosímil la acción considerada en sí misma, y sin relación á

condiciones históricas, lo sean también conformándose con las condiciones de la época y lugar en que se verifique. Además, requiere la *verosimilitud* que su enlace y desarrollo sea natural y lógico, pues una serie de hechos posibles, ligados entre sí de un modo absurdo, no constituye una acción verosímil.

La *verosimilitud* es indispensable en el drama, por ser condición del interés.

La *integridad* pide que la *acción* sea completa; que tenga lo que los preceptistas llaman *exposición, nudo y desenlace*, ó sea *principio, medio y fin*.

La exposición..	}	Sirve para conocer los personajes y la situación en que se hallan al empezar la obra, con todos los antecedentes necesarios para la inteligencia del argumento.
Nudo.		Lo constituyen los hechos que complican la acción y dificultan su fin.
Desenlace.....		Es el término de la acción, el fin del conflicto ó de la lucha, la victoria ó la derrota

Para que la acción dramática sea *interesante* ha de estar basada en un verdadero conflicto de pasiones, y es necesario, además, que haya en ella lo que se llama *situaciones*, ó sea momentos críticos de la acción en que ésta llega á un alto punto de interés, y causa vivo efecto en los espectadores.

Una escuela ha sostenido como necesario para la verosimilitud la famosa teoría de las unidades dramáticas, no ya la *unidad de acción*, sino también la de *lugar*, y la llamada *unidad de tiempo*.

No puede admitirse esta teoría, si bien es cierto que el espectador no cambia de lugar y permanece

poco tiempo en el teatro; mas si hubieran de guardarse forzosamente las unidades de lugar y tiempo, la misma razón habría para suprimir otras muchas cosas inverosímiles, que son la creencia y la vida del drama.

La teoría de las unidades no se formuló con rigor sino en Francia.

Ni los griegos ni los latinos la siguieron ni la proclamaron.

La comedia y la tragedia fueron en Roma imitación de Grecia, no conservándose apenas nada de las tragedias, pero sí algunas comedias de Plauto y Terencio. No sabemos si observarían ó no siempre las unidades de lugar y tiempo los poetas latinos.

La disposición natural del teatro en Grecia y Roma obligaba á observar la *unidad de lugar*. Sus representaciones eran al aire libre, y en vez de los cambios de decoraciones del teatro moderno, simulaban á lo vivo *un bosque, una calle*, etc., y que no se variaba durante la representación, siendo la decoración, por lo común, la parte exterior de *un palacio* ó de *un templo*.

Las famosas *unidades* no fueron predicadas rigurosamente hasta los *pseudo-clásicos* franceses, especialmente D'Aubignac, Chapelain, Sarracine, Mayet, Scudery y Desmarets, etc

En España, durante el siglo XVI, se tradujeron algunas obras del teatro griego y latino.

Lope de Vega, el verdadero fundador del teatro nacional, se apartó de la imitación clásica, y en el siglo XVIII, con la *Poética* de Luzán, volvieron á predicarse las famosas *unidades* por la influencia francesa. Schiller, Göethe se ríen de la ley de las tres unidades; y los poetas franceses han querido obedecer exacta-

mente la ley de las tres unidades; pero pecan contra la ley del conjunto, puesto que no exponen un asunto dramático por medio del drama, sino por medio del relato.

La viveza de los afectos, el choque de las pasiones, son las causas del *interés* dramático, y en este punto será poco todo el cuidado del autor. El *interés* es condición precisa de las obras dramáticas, que, cumpliendo con ella, se perdonan con justicia muchos defectos. No se ha de hacer un drama para exponer un asunto baladí, sino algo que pueda *afectar, conmover, deleitar, interesar.*

El efectismo, es lo *inesperado, lo violento y extraordinario.* En el drama moderno el *interés* está, más que en el choque de las pasiones encontradas, en la extraña complicación de los acontecimientos.

En el drama moderno hay algo de arbitrario y fantástico; se acumulan los *incidentes* y los *golpes de efecto*; pero estos incidentes no nacen del movimiento natural de las pasiones puestas en juego; no son producidos por el carácter de los personajes: nacen del humor del poeta, que, sintiendo la necesidad de impresionar de cuándo en cuándo á los espectadores, complica su acción de una manera extraña, buscando sobre todo, la *sorpresa.*

El desenlace, casi siempre contiene una peripecia; pero no ha de ser violento ni previsto de antemano, sino *natural, lógico,* y á la vez *inesperado.* Cuando el *desenlace* es desgraciado se llama *catástrofe,* debiendo tener en cuenta que para ser desgraciado no necesita ser sangriento.

Las más conmovedoras tragedias y las comedias

más satíricas pueden y deben tener un fin moral, y dejar en el ánimo una impresión suave y conmovedora.

La *acción* es necesaria al drama; pero esta *acción*, más ó menos complicada y extensa, suele tener intervalos de reposo, que constituyen lo que se llama *actos* ó *jornadas*, ó las distintas partes de un drama en que la acción descansa ó se interrumpe. El número de *actos* que debe tener una obra es indeterminado.

Horacio decía, que no tuviese ni más ni menos de cinco, y los clásicos modernos y Shakespeare se acomodaron á ello. Los dramáticos españoles dividen generalmente sus obras en tres actos (ó sea exposición, nudo y desenlace). Los actos pueden también dividirse en *cuadros*, para facilitar el cambio de decoraciones.

Escenas. Es cada porción del *acto* marcada por la entrada y salida de una persona. Las *escenas* pueden ser muchas ó pocas, según la necesidad ó naturaleza de la acción.

En una *escena* pueden intervenir mayor ó menor número de personajes.

Diálogo es la conversación entre dos ó más personas. Es la forma del drama.

Monólogo es una exposición de afectos ó propósitos hecha á solas por un personaje; inverosimilitud indispensable á veces para la inteligencia de la acción, pero de lo cual no debe abusarse.

Aparte es un monólogo breve, intercalado en el diálogo. Ni el monólogo ni el aparte deben ser frecuentes ni extensos.

El *diálogo* ha de ser vivo, animado, interesante y acomodado á la condición y carácter de los personajes. Importa mucho que cada uno de éstos hable en el tono

que le corresponda, y con arreglo á su educación y manera de ser.

En el lenguaje y estilo dramáticos cabe gran variedad de tonos; desde el más *elevado* y *solemne* hasta el más *llano* y *familiar*. La *verdad* y la *naturalidad* son las condiciones capitales del estilo y lenguaje dramáticos; pero á ellas no ha de sacrificarse la belleza.

El lenguaje dramático puede ser *rítmico* ó *prosáico*.

El *metro* ha de ser *fácil*, *sencillo*, *flexible*, y en lo posible semejante al lenguaje real.

Los actores han de interpretar fielmente el pensamiento del poeta, y ofrecer á lo vivo los personajes y las situaciones.

Sin representación adecuada no hay drama bueno; y un actor que no dé á sus palabras y gestos el calor, la viveza, el tono y todas las demás cualidades del personaje y de la situación que representa, destruye en escena el efecto del drama mejor, así como por el contrario, da valor y realce con una buena representación á un drama de escaso mérito.

Los *actores* en Grecia eran hombres libres. En Roma eran esclavos, cedidos por sus dueños, reservándose los ciudadanos romanos la representación de las *Saturas* y de las *Atelanas*.

La representación dramática—conjunto de todas las artes escénicas—arquitectura teatral, pintura, indumentaria, etc., no ha llegado á su perfección hasta los tiempos modernos; y las había de varias clases para representar hombres, mujeres, ancianos, jóvenes, reyes y esclavos.

Los actores salían á escena con careta, apropiada al carácter del personaje, la cual tenía por boca una

especie de bocina para prestar sonoridad á la voz, y tenía por complemento una abultada peluca.

Llevaban además postizos en el cuerpo para aumentar su figura en aquellos escenarios tan vastos, y calzaban coturnos, cuya suela, á modo de zanco, aumentaba la estatura.

Los pueblos modernos suprimieron la máscara.

Los trajes hasta el siglo XVII, eran, en general, arbitrarios y anacrónicos, y hoy cada día más lujosos.

TEATRO GRIEGO

La invención de un edificio especial destinado á las representaciones teatrales corresponde á Grecia.

En un principio, los teatros fueron simplemente tablillos puestos bajo emparrados; tales eran los escenarios que se levantaban con motivo de las *Pequeñas dionisiacas*, fiestas que se celebraban en el campo en tiempo de la vendimia.

Se cree que los estadios y los hipódromos, cuya gradería estaba dispuesta de modo que todo el público pudiese presenciar el espectáculo, sirvieron de modelo para los edificios destinados á teatro, siendo necesario abandonar la forma oblonga de aquellos lugares y reemplazarla por una disposición de asientos en segmento de círculo, que era la más cómoda para permitir á un público no reducido dirigir sus miradas á un mismo punto.

Los primeros teatros constaban de dos partes esenciales; un espacio circular, en cuyo centro se alzaba, por lo común, la estatua de Dionisos, espacio en que

se ejecutaban las danzas ó ejercicios del arte mímico, y los coros porque comenzaba la declamación; y el hemicíclo con gradas para los espectadores, que antes de tener asientos contruidos con regularidad, debieron mantenerse en pie en la vertiente de la colina.

Los asientos fueron en su principio de madera, luego de piedra.

En la Grecia no se ha encontrado un sólo teatro que no esté adosado á una colina; y como no siempre las condiciones topográficas eran favorables, fué preciso modificarlas, hasta que por fin, en la época de Alejandro, se construyeron teatros de piedra en las ciudades del Asia menor.

El teatro se dividía en tres partes distintas: 1.^a *La orquesta*, que formaba un círculo casi completo. 2.^a *Las localidades*; y 3.^a *La escena*.

Las localidades se desarrollaban en semicírculo ó en forma de un gran segmento de círculo, limitado siempre por dos muros, uno en cada extremo, que seguía la dirección ascendente de las gradas, descubriendo por lo tanto la vista de la escena.

El ingreso al teatro consistía en los callejones que quedaban entre los muros que limitaban el hemicíclo y la escena; de suerte que el público desde la orquesta subía á sus asientos. Además había un número de escaleras, que variaba su número según la capacidad del local. A cada grada correspondía dos escalones, y la altura de las gradas no debía ser menor de un pie, ni mayor de un pie y seis pulgadas; y tan poca altura se explica por tener un almohadón cada espectador, y no se molestaba uno á otro.

Había asientos con respaldos en la primera fila de

algunos teatros, que eran de mármol, los que ocupaban los arcontas, los sacerdotes y personas afectas al culto, y el sillón de en medio era el correspondiente al sacerdote de Dionisio Eleutereo.

La orquesta ó espacio libre para la danza del coro era mayor en el teatro griego que en el romano.

En el centro de la orquesta se alzaba el *timele* ó altar de Dionisio, en cuyo derredor ejecutaba el coro su danza.

TEATRO ROMANO

Tres épocas pueden distinguirse en la historia de los teatros romanos, con relación á su construcción: la primera, aquella en que se formaban, como indica el texto; en esta época era costumbre que los espectadores estuviesen en pie, ó que llevasen al teatro sus asientos; en el año 146 antes de Jesucristo se erigió ya un teatro completo, con hileras de asientos, si bien era todo ello un armazón de madera, que se desmontaba cada vez que se acababa de dar un espectáculo: esta es la segunda época de organización. La tercera es la de los teatros permanentes. El primer teatro fijo de piedra fué edificado por Pompeyo sobre el modelo del de Mitilene, en el año de Jesucristo, al cual siguieron los dos famosos de Balbo y de Marcelo, cuyas ruinas aún existen. Por los restos arqueológicos y por las indicaciones de los arquitectos antiguos, podemos formarnos una idea de los teatros romanos, muy semejantes en su trazado y caracteres generales á los de los griegos.

La planta de estos edificios formaba un gran arco ó herradura. Por el lado de la semicircunferencia se al-

zaban: al exterior, una ó más arcadas sobrepuestas, formando galerías, con puertas (*vomitoria*) por las que entraban al teatro los espectadores; interiormente y adosado al muro semicircular se hallaba el cuerpo del edificio denominado *cavea*, en el que se sentaba el público; componíase la *cavea* de gradas con asientos numerados, cuyas hileras ó escalones se elevaban en líneas concéntricas las unas sobre las otras; este anfiteatro estaba dividido, horizontalmente, en pisos ó departamentos llamados *mæniana*, cada uno de los cuales contenía determinado número de filas de asientos, hallándose separados estos pisos unos de otros por largos corredores denominados *pæcintiones*; y verticalmente, en compartimientos cuneiformes (*cunei*) por un cierto número de escalones (*scalæ*) que servían á los espectadores para bajar hasta el departamento y fila donde estaba su localidad. La extremidad opuesta del teatro, que contenía la escena, las habitaciones de los actores, etc., era rectilínea; formaba, por decirlo así, la cuerda ó diámetro del arco que trazaba la *cavea*. Entre la *cavea* y la escena se encontraba la *orchestra*, el patio, como si dijéramos; en ella se colocaban los magistrados y las personas de distinción.

La escena estaba dividida en tres partes, á saber: la *scena* propiamente dicha, que ocupaba el fondo y en la cual se presentaban las decoraciones; más abajo y delante de la escena se hallaba el *pulpitum*, ó sitio donde declamaban ó cantaban los actores, y un poco más abajo aún el *proscenium*, en el cual se bailaba y cantaba durante los entreactos, estando separado el *proscenium* del *pulpitum* por un telón que se llamaba *aulæum*.

El lado rectilíneo del teatro, ó sea el de la escena, se hallaba exteriormente decorado en los grandes teatros con suntuosos pórticos y galerías y con magníficos paseos, que frecuentaba la gente desocupada y la juventud elegante de Roma. Interiormente se embellecían los teatros con fausto y magnificencia por los encargados de estos espectáculos.

Las representaciones formaban parte de los festejos públicos, tenían lugar de día, y todo el mundo estaba convidado á ellas, hombres, mujeres y niños, no todos de una vez; pero en cada función entraba una porción considerable del pueblo. Se entraba con un billete (*tessera*), en el que se marcaba el asiento que cada cual debía ocupar en el teatro. Los ediles presidían las representaciones, y á cargo de ellos estaba el sostenimiento y administración de la *caterva* ó compañía cómica; ellos recibían ó rechazaban las piezas, pagaban á los poetas, á los histriones y á los artistas todos: músicos, maquinistas y decoradores que trabajaban para el teatro.

En cuanto al traje de los actores en la escena, el actor trágico usaba ropas severas y el alto coturno; el actor cómico se presentaba en la escena con el *pallium* griego ó la *toga* común y con la sandalia ordinaria llamada *soccus*; pero lo que había de más singular era el uso de la *máscara*: parece que empezó á usarse en tiempo de Terencio.

En un manuscrito de Plauto y de Terencio de la Vaticana del siglo IX se encuentran los retratos de las máscaras correspondientes á sus comedias; de él se tomaron para las famosas ediciones de Urbino y de Roma en el siglo pasado: *Guhl y Koner, La vida de los grie-*

gos y de los romanos, Rich, y Diccionario de antigüedades romanas, etc.

TEATRO MODERNO.

Los elementos que componen el programa de un teatro son: 1.º, pórticos cubiertos para bajar de los carruajes; 2.º, vestíbulos; 3.º, entradas y salidas; 4.º, escaleras; 5.º, sala; 6.º, palcos; 7.º, corredor de los palcos; 8.º, proscenios; 9.º, arcos de proscenios; 10, orquesta; 11, escenario; 12, cuartos de actores; 13, sitios para los actores; 14, almacén de trajes; 15, despacho de billetes; 16, sala de los músicos; 17, café; 18, salón de descanso para el público; 19, almacén de decoraciones; 20, taller de pintura; 21, oficinas para copiar música; 22, cuerpo de guardia, etc.

TRAGEDIA.

XXXII

Etimológicamente, *tragedia* vale tanto como canto del macho cabrío, y viene de la palabra griega *tragos* (macho cabrío) y de *ode* (canto).

La *tragedia*, según Aristóteles, es «*la representación de una acción grande é interesante, que tiene por objeto excitar el terror y la compasión*», ó considera la vida por su aspecto grave, heroico ó sublime, y tiende á elevar las almas por medio de espectáculos que terminen con el sacrificio. En la *tragedia* es menester que el hecho desgraciado sea consecuencia natural y lógica de la acción; que tenga verdadera grandeza y que muestre un fin artístico y moral.

Su *origen* se remonta al *ditirambo*, á las fiestas de Baco, en que se degollaba un macho cabrío. En opinión de algunos autores, el macho cabrío era el premio del coro báquico.

El *interés* y el *atractivo* de la *tragedia* en que se presenta el espectáculo de las humanas desdichas, no se explica, como dice Aristóteles, por el placer de la imitación, ni por la opinión de Lucrecio, de que sea dulce mirar desde la orilla el mar alborotado en que peligran otros, sino por la simpatía que nos inspira

siempre la desdicha de los demás, que nunca es ajena.

No es preciso, como muchos han creído, que sean grandes personajes, reyes ó príncipes los que intervengan en la acción para que la grandeza trágica se produzca.

Lo necesario en la tragedia no son grandes personajes, sino grandes almas.

En Grecia era el espectáculo de una gran desventura de reyes ó príncipes, ó semi-dioses, víctimas del destino ó de la fatalidad. Los protagonistas griegos obraban á impulsos del destino, contra el cual esgrimían inútilmente sus fuerzas, teniendo al fin que sucumbir, ó bien á los de una pasión irresistible, logrando de este modo el fin de la tragedia, que es excitar el terror ó la compasión (1).

En el drama griego hay escasa acción, y puramente externa, siendo, como dice Blair, la sencilla representación de un acontecimiento desgraciado.

La *tragedia griega* tenía un elemento importante, extraño en cierta manera á la acción: el *coro*, compuesto de doncellas ó de ancianos y representando el pueblo.

La intervención de las divinidades era un elemento importante.

(1) «Por difícil que sea de conciliar la doctrina del fanatismo con la moral y con la legislación, no tiene duda que era ventajosa al teatro; porque nada más propio para inspirar compasión y para hacernos estremecer al reflexionar sobre nosotros mismos, que ver las víctimas de un destino inexorable luchando en vano contra sus decretos, y arrastradas al precipicio por una fuerza superior.» (Martínez de la Rosa, *Anotaciones al canto y de su Poética*, núm. 16.)

Sus bellezas son más líricas que dramáticas; más de forma que de pensamiento, aunque no puede negarse que por la claridad, verdad, sencillez, grandeza de algunos tipos ó situaciones, se eleva á grandes alturas y produce interesantes modelos su género.

Puede asegurarse que Tespis fué el inventor de la *tragedia*, porque fué el que dió el primer paso hacia la representación de un hecho, pues interrumpió la monotonía con la narración, haciendo que un personaje recitase en voz semitonada, alguna hazaña de aquel Dios, y luego volviere al canto.

Esquilo fué el verdadero padre de la tragedia. En lugar del único personaje puso dos, inventó la *máscara* y el *coturno*, y á los actores dió pasiones, caracteres y un tono elevado. En lugar de la carreta, procuró un teatro permanente, con sus decoraciones, trajes y demás adornos escénicos.

Escribió más de setenta tragedias, y sólo se han conservado siete de las primeras; algunas enteras, otras truncadas, y son las siguientes:

Prometeo atado, Los siete delante de Tebas, Los persas, Agamenón, Las Coéforas, Las Eumenides, Las Suplicantes ó los Danaidas.

Sófocles descendió de las altas esferas de la mitología, en que la había colocado Esquilo, á las accesibles regiones humanas, á fin de que el hombre hallase en el espectáculo, no un mero pasatiempo, sino una enseñanza para la vida real por medio de la representación de hechos pertenecientes á personajes, si bien ilustres, pero no superiores á su condición como hombres, y tomó lo ideal de la belleza, trasladándole á sus obras sin afectación ni exageraciones.

Dió á los personajes un lenguaje noble, cual conviene á los de la tragedia, no hinchado ni altisonante, y acomodado á la situación, representación y carácter de cada uno. Se le atribuyen 120 tragedias. Quedan solamente las siete siguientes, á las que faltan pocos versos: *Ajax*, *Electra*, *Edipo rey*, *Antigona*, *Traquinias*, *Filoctetes*, *Edipo en Colona*.

Eurípides introdujo ciertas novedades, poniendo prólogo á la tragedia; quitó la importancia al coro; hace discutir á los actores como si se hallasen en un tribunal; prescinde del destino y pinta á los hombres como son, por su naturaleza, con sus pasiones y defectos, no corregidos por la educación ó religión.

Se han conservado 18 tragedias, y son: *La Medea*, *El Hipólito*, *Las Troyanas*, *Ifigenia en Aulide*, *Ifigenia en la Taurica*.

Después de Eurípides decayó la tragedia.

En Roma cultivaron el género trágico, Livio Andrónico, Q. Ennio, M. Pacuvio y L. Attio.

Livio Andrónico es el poeta dramático más antiguo de Roma. El dió ocasión á que se inventase la pantomima.

Q. Ennio: Se le atribuye el haber sacado las musas latinas del fondo de los bosques para trasladarlas á las ciudades, el haber mejorado el teatro romano, y se permitió alguna libertad para acomodarles mejor á las costumbres romanas.

M. Pacuvio: Su tragedia más celebrada es la titulada *Orestes*.

L. Attio: Se citan de este 57 tragedias, y compuso una original ó nacional, titulada *Brutus ó la expulsión de los Tarquinos*.

Al faltar argumentos proporcionados á la *tragedia*, y además los caracteres ya trazados en una buena epopeya nacional, y no correspondiendo las disposiciones del ánimo á los sentimientos que ella despierta, es evidente que la tragedia romana no podía ser otra cosa al principio, que una servil imitación de la griega, y que no pudo después, con el tiempo, desarrollarse, perfeccionarse y adquirir carta de naturaleza.

Las causas que impidieron el progreso del drama, particularmente el trágico entre los latinos, fueron varias: 1.^a Los primeros poetas, que fueron griegos, acudían á los manantiales de su nación. 2.^a Los romanos era todo su afán las conquistas, atrayéndolos más aquéllas, ó espectáculos que favorecía sus virtudes guerreras, como eran los circos ó los combates de los gladiadores. 3.^a Los dioses, ó sus hijos los héroes, no estaban muy relacionados con su historia patria. 4.^a Los grandes hechos nacionales eran ó demasiado recientes, ó ciertos para que pudieran alterarse por la libertad poética. 5.^a Faltaban los dos ejes de la tragedia griega: el fatalismo y las pasiones. Los protagonistas griegos obraban á impulsos del destino, ó bien á los de una pasión irresistible, logrando así que la tragedia excitara el terror y la compasión. Y 6.^a Los principios de la filosofía estoica, amortiguaron las dos pasiones de la tragedia, entregándose á una indiferencia glacial.

En los pueblos modernos la *tragedia* prescinde de la intervención de lo *sobrenatural*, suprime el *coro*, no presenta á los personajes esclavos de la fatalidad, y quiere, ante todo, exponer la lucha interior del corazón humano.

Busca los personajes en la tradición y en la historia, y no desdeña lo puramente imaginario.

En cuanto á la forma, la tragedia moderna se aparta de las unidades y admite diversidad de metro, estilo y tono, según corresponde á la variedad de los personajes y de las situaciones.

Los dramas trágicos son los de Calderón y Shakespeare, que son tragedias tan grandes, y más grandes que las del teatro griego ó sus imitaciones.

Durante la Edad Media el género trágico desaparece para mostrarse en el Renacimiento bajo dos formas: la *clásica* y la *romántica*.

Los principales trágicos son:

En Francia, *Jodelle* y *Garnier*.—En Italia, *Trissino Rucellai*, *Tasso*.—En España, *Boscán*, *Fernán Pérez de Oliva*, *Villalobos*, *Bermúdez* y *Argensola*.—En Portugal, *Ferreira* y *Camöens*, y otros intentan resucitar el teatro clásico.

En Inglaterra, Alemania, España y Portugal el teatro abandonó las huellas del clasicismo y se inspiró en el sentimiento popular, y de este movimiento nació el teatro romántico, y con él la tragedia moderna ó drama trágico.

La tragedia neo-clásica se desarrolló en Francia bajo los reinados de Luis XIV y XV. (Pedro Corneille, Racine y Voltaire).—Chenier-Ducis (presente siglo).

La tragedia clásica se desarrolló en Italia y España en el siglo XVIII por la influencia del gusto francés.

Conti, Maffei y Alfieri en Italia.—Montiano, Luyando, Moratín (padre), Jovellanos, Cienfuegos, Huerta, Quintana, Martínez de la Rosa y Ventura de la Vega en España, cultivaron el género clásico.

La tragedia *romántica* nació simultáneamente en España é Inglaterra. Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, Chatmian, Fietcher, Lord Byrón, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Calderón de la Barca, Gil de Zárate. Duque de Rivas, Larra (padre).

En Alemania, Lessing, Göete, Schiller y Halm.

En Italia, Manzoni, Nicolini, Benedecti y Marengo.

En Francia, Víctor Hugo, Delavigne intentaba conciliar el drama moderno con la tragedia antigua. Alejandro Dumas secundó el movimiento.

COMEDIA

XXXIII.

El *origen* de la *comedia* debe buscarse en el campo, donde á más de las funciones dedicadas á Baco, ó juntamente con ellas, tomaban algún placer en ridiculizar á alguna persona para divertir á la muchedumbre.

La palabra *comedia* viene, según unos, del griego *come* (aldea) y *ode* (canto), y según Hermosilla, de *comos*, ronda, y *ode*, canto.

En las literaturas clásicas, la *comedia* no era más que la pintura de los vicios y de las ridiculeces humanas, ó según Aristóteles, «*la imitación de los peores*; pero en el teatro moderno *es toda composición dramática en que se presenta la vida por su aspecto ordinario y alegre, aunque no sea ridículo, qué es lo propiamente cómico.*

Algunas veces la *comedia* tiene gran elevación de sentimientos, y ocurren en ella sucesos importantes, y se le ha dado el nombre de *alta comedia*. Intervienen grandes personajes y príncipes, que los antiguos reservaban á la *tragedia*.

En Grecia se consideran tres épocas en la comedia, que le dan los nombres de *antigua*, *media* y *nueva*. La primera se usó en la última mitad del siglo V (antes de

J. C.), distinguiéndose Crates, Eupolis, Cratino y Aristófanes.

La segunda empezó durante el régimen de los 30 tiranos, y continuó hasta mediados del siglo VI, y desde dicho tiempo hasta ahora ha seguido la *nueva*.

De Aristófanes nos quedan las siguientes comedias:

1.^a *Los Arcanenses, Los Caballeros, La paz, y Lisis-trata*. 2.^a *Las nubes, Las Avispas, Las Junteras y El Pluto*, y 3.^a *Las Tesmoforiantas, Las Ranas y las Aves*.

De la comedia media se citan como clásicos *Antifanes, Alexis*.

De la comedia nueva figuran *Menandro, Filipides, Diflo, Filemón y Apolodoro*, etc.

En Roma, según Aristóteles, dió la idea del cómico un poema atribuido por algunos á Homero, titulado *Margites*, en que se ridiculiza á un poltrón. Según el mismo, empezó la *comedia* á tomar formas regulares en Sicilia, y por esto se considera Epicarmo de Megara el primer poeta cómico, en orden al tiempo. En Atenas fué donde llegó á su mayor perfección, y allí tuvo tres estados, que le hicieron distinguir:

En antigua.....	}	Se representaba todo el natural: nombre, figura, porte, vestido del personaje ridiculizado.
Media.....		Nombres supuestos, pero pintaban tan á lo vivo el carácter de la persona, que el público la señalaba con el dedo.
Moderna.....	}	Se toman por asunto vicios ó defectos comunes, y no es ya la comedia una sátira contra determinadas personas.

Los principales poetas cómicos latinos son los si-

guientes: C. Nevio, M. A. Plauto, Terencio, Estacio, Afranio.

C. Nevio adoptó el tono de la comedia antigua, creyendo que le sería permitido usar de la misma libertad de censurar á todos los ciudadanos, cualquiera que fuese su categoría, como habían hecho los poetas atenienses, y por esto fué víctima de su imprudencia y atacó en sus comedias á Scipión el Africano y á los Metelos.

Plauto es el verdadero padre de la comedia latina, mejoró las condiciones del teatro, levantando uno de madera cada vez que ofrecía una representación, y proporcionar las decoraciones convenientes, como jefe de la compañía, autor, actor y empresario.

Compuso, según Aulo Gelio, las tres comedias *Saturio*, *Addictus* y *Nervolaria*, llegando á enriquecer el teatro en número de 130 comedias.

Las principales son: *El Anfitrión*, *Aulularia*, *Curculio*, *Epidicus*, *Los cautivos-Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Miles Gloriosus* y *Pyrgopolinices*.

Plauto ha sido objeto de juicios opuestos. Se le ha atacado por varios conceptos: 1.º Por la bajeza del chiste. 2.º Por la monotonía de sus personajes y asuntos. 3.º Por la obscenidad del diálogo. 4.º Por sus prólogos. 5.º Por el poco enredo, y 6.º Por la ignorancia de muchas reglas teatrales.

Los antiguos apreciaban generalmente á Plauto por la pureza del lenguaje, energía, abundancia y aun elegancia de dicción, y, sobre todo, por la sal cómica que introdujo en el teatro y por el diálogo bien sostenido.

Los modernos, dicen unos, que tiene mucho talen-

Por el lugar... Planipedias... } Comedias ó pantomimas que
se ejecutaban en el suelo,
y sin teatro.

Además había los llamados *juegos curules, megalenses, fúnebres, plebeyos y apolínares.*

La natural inclinación de todos los hombres á remedar acciones ajenas y á revestirse momentáneamente de un carácter ficticio, se confundió de muy antiguo en Grecia, como posteriormente en los pueblos de la Edad Media, con los sentimientos y solemnidades religiosas.

Las que al principio eran sólo *orgías* de pastores y campesinos, que untándose los rostros con heces, celebraban los ritos de Baco con cantos y música grosera, interrumpida á veces por los relatos de algunos de ellos. Los horribles y licenciosos espectáculos que no tardaron en unirse con el escénico, provocaron justos anatemas de los primeros padres de la Iglesia; así sucedió en tiempo del imperio. La comedia, que fué siempre en Roma bastante licenciosa, degeneró hasta convertirse en una escuela de corrupción y escándalo.

En la Edad Media dominaba en ellos los espectáculos religiosos, conocidos bajo el nombre de *misterios* (siglo X).

En París se inventaron las *moralidades ó alegorías morales*, que se dividieron con los misterios el dominio escénico. En esta época fueron creados los personajes de *Arlequin, Pantalón, Polichinela*, etc., tipos característicos de los hábitos y profesiones dominantes en las varias provincias de Italia.

El teatro moderno es en gran parte, la restauración del de Shakespeare, sin que lo haya igualado, y con

algunas diferencias del conocimiento del teatro griego, de la mayor instrucción histórica y de una filosofía sentimental é idealista, propia de los poetas alemanes en el siglo de oro de su literatura.

El teatro español es aún más nacional y mucho más rico que el inglés. Antes de Lope de Vega se habían escrito muchas tragedias, algunas con tendencias clásicas, pero ninguna de verdadera ó capital importancia. Lope de Vega se inspiró en las *leyendas, tradiciones y romances populares*; creó el teatro español, dándole multitud de obras trágicas: *El castigo sin venganza, El mejor alcalde el rey, La estrella de Sevilla*, etcétera.

El único pueblo rico en comedias originales, bellas y artísticas, es España, siendo el verdadero creador Lope de Vega, á quien se debe la comedia de *Capa y espada*, ó sea de costumbres españolas.

Tres son los fines que puede proponerse el autor cómico; dibujar caracteres, satirizar costumbres ó producir el efecto cómico, por medio de una situación complicada.

Estos tres fines dan lugar á tres clases distintas de comedias; de *carácter*, de *costumbres*, de *enredo ó intrigas*; y cuando en las comedias de carácter los tipos que se dibujan son grotescos, y exagerados, la comedia toma el nombre de *figurón*.

Quando la comedia de costumbres tiende á corregir las de tiempos pasados, se llaman *históricas* ó *de costumbres históricas* ó *de capa y espada*, y si pinta las costumbres de la alta sociedad, llámase *comedia urbana* ó *alta comedia*; si costumbres políticas, *comedia política*, etc.

De costumbres...	}	Cuyo objeto es retratar la manera de ser y de vivir de una época, sociedad, pueblo ó clase determinada.
De carácter....		Porque lo principal en ellas es la pintura y desarrollo de un tipo moral (avaro, celoso.)
De figurón.....		Cuando el carácter llega á la caricatura.
De enredo.....	}	Cuando el interés de la fábula consiste en la complicación y embrollo de los sucesos.
De capa y espada.....		Porque este era el traje de la época; las comedias de costumbres del tiempo de la casa de Austria.

La comedia ha de tener caracteres y situaciones en que predomine lo *chistoso* ó *cómico*, *color local*, *viveza* y *naturalidad del diálogo* y todas aquellas condiciones necesarias en la acción y plan de toda obra dramática.

El *carácter cómico* es más difícil de pintar que el trágico, porque en él, más que en ningún otro, hay que huir igualmente del realismo que presenta la vida sin idealizarla, y del idealismo que hace de los personajes personificaciones abstractas de la vida. La difícil unión de lo ideal y lo real en el carácter es más exigida en este género que en algún otro.

El *fin* de la comedia es algunas veces corregir por medio del ridículo, cosa que por cierto no suele lograrse, considerando necesario que acompañen á la comedia elementos *serios*; porque ni la vida se presenta nunca enteramente ridícula, ni sería conveniente su reproducción sólo bajo este aspecto.

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

El *lenguaje y estilo de la comedia* han de ser llanos, sencillos y familiares, pero no vulgares y prosáicos.

El *lenguaje* puede ser en *prosa ó métrico*, debiendo preferirse el primero por aproximarse más á la realidad y adaptarse mejor á la familiaridad y soltura del estilo cómico; y si se opta por el verso, debe evitarse toda tendencia al *lirismo* y todo abuso de *imágenes y licencias poéticas*.

Los creadores de la comedia moderna son:

Francia	<i>Jodelle, Larrinvey, Corneille.</i>
Inglaterra	<i>Ben-Jonson, Shakespeare.</i>
Alemania	<i>Hans, Sachs.</i>
Italia	<i>Trissino, Maquiavelo, Ariosto, Aretino.</i>
España	} <i>Juan de la Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Cervantes, Lope de Vega.</i>
Portugal	

Durante el siglo XVII España se alzó con la soberanía cómica.

Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moratín, Moreto, Calderón, Aguilar, Guillén de Castro, Montalbán, Solís, Zamora, etc.

Tras un período de decadencia que ocupa casi todo el siglo XVIII, el género cómico se restauró en España bajo la influencia francesa.

Los dos Moratines, Forner, Iriarte.

En el siglo presente han cultivado con éxito la comedia, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, etc.

La comedia adquirió desarrollo en Francia bajo el reinado de Luis XIV, merced al género de Molière, Racine, Regnard, Gresset y Beaumarchais.

En nuestros días Delavigne, Scribe, Ponsard, Alfredo de Musset, Octavio Feuillet, Sardou y otros.

Alemania	}	Gottsched, J. Elías Schlegel, el barón de Gebler, Göethe, Kotzebue, Freytag.
Inglaterra , siglo XVIII.....	}	Southern, Lillo, Foote, Garrik, Séridan, y en el actual Douglas Fenold.
Italia , siglo XVIII.	}	Goldoni, Gozzi, Albergati, Alfreri, y en el actual Juan de Giraud, Nota, Gerardi del Testa y Ferrari.
Portugal	}	Méndez Leal, Castelo Branco y Rebelho da Silva.

DRAMA.

XXXIV

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

En los tiempos modernos ha quedado el nombre de *drama* para una composición escénica que no tiene la grandeza de la *tragedia*, ni baja hasta la familiaridad de la *comedia*.

Es, pues, un género intermedio ó complejo, en que se presenta en acción la vida social en todos sus aspectos.

El *drama*, aunque algo parecido hay en el teatro de la India y de China, es privativo de los pueblos modernos; porque en los antiguos no había compenetración de clases ni comunidad de ideas, costumbres é intereses, como hay ahora, separando un abismo á los nobles de los plebeyos, y de aquí se originaban dos únicos géneros dramáticos distintos: la *tragedia* y la *comedia*. El *drama* surgió como consecuencia del estado social de los pueblos cristianos. Unas veces se confunde con la *tragedia* y otras con la *comedia*.

El elemento fundamental del drama es la *pasión*, y cuanto más fuerte sea ésta y más doloroso y grave el conflicto, mayores serán el efecto y el goce producidos por el feliz desenlace de la acción, pues si la *tragedia* tiende á excitar el terror y la compasión del espectador (Aristóteles), y la *comedia* á moverle á risa y corregirlo dulcemente, el *drama* aspira á causarle una emoción grave y profunda, casi siempre dolorosa, aunque en ocasiones regocijada, para proporcionarle el desenlace, la satisfacción de ver restablecida la armonía, vencido el mal y triunfantes los personajes simpáticos é interesantes que juegan en la obra.

El poeta dramático debe atender, ante todo, á la elección del *argumento*, y lo toma, por lo común, de la *tradición poética* ó de la *historia*, lo que es común entre los modernos, y no se lo niega tampoco la facultad de *inventar su asunto*.

En la acción dramática se distinguen: el *principio* (exposición), el *medio* (el cuerpo mismo del asunto) y el *fin* (desenlace ó catástrofe). La *acción dramática* ha de ser *una: rica, enlazada y progresiva*.

Elemento muy principal de la poesía dramática.

aunque en manera alguna no pudiera suplir la ausencia de la acción, son los *personajes ó caracteres morales*, y éstos son más bien *la expresión de un sentimiento ó pasión, de una situación moral y determinada*.

El principal personaje, *el protagonista ó héroe* de la composición ha sido, ya un *hombre dotado de nobles cualidades*, pero que por *exceso ó extravío* de las mismas provoca su propia desgracia, ya un *tipo de maldad*, ya un *héroe perfecto*.

El *diálogo* no debe ser flojo y verboso, pero sí *abundante y holgado*, y el *tono* ha de ser *próximo al familiar* en las escenas menos importantes; *grave y sostenido* en aquellas en que dominan la calma y la reflexión, *apasionado y vehemente* en las situaciones más patéticas.

El *estilo dramático*, comparado con el épico, ofrece algo más *interior*, más *profundo y psicológico*, más *reflexivo y hasta sentencioso*, y con el lírico es más *severo y desnudo*, más de sentimiento y menos de imaginación.

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

Al llegar á la época del Renacimiento, en Europa, nació el *drama* con su carácter popular (*Los misterios y moralidades de la Edad Media*); y luego de verificada la unión de la inspiración popular á las formas artísticas de la poesía erudita, apareció el *drama*, siendo sus creadores Tirso, Alarcón, Moreto, Calderón, Lope de Vega, en España; y Shakespeare, en Inglaterra.

En nuestros días se cultiva el *drama* bajo dos for-

mas principales: 1.^a *Drama histórico ó legendario*.
2.^a *Drama de costumbres y psicológico*.

Misterios.....	{ A los sencillos dramas religiosos de la Edad Media.
Moralidades...	{ Tenían por objeto expresar una idea moral ó filosófica (ayuno, penitencia, buen fin, etcétera).
Auto.....	{ En un principio eran las composiciones litúrgicas ó de índole sagrada, y sus personajes eran históricos; después fueron las composiciones escénicas representadas en honor de la Eucaristía, y se llamaron <i>autos sacramentales</i> .
Drama fantástico.....	{ Es una producción que se asemeja á los <i>autos</i> y que participa mucho de los caracteres del poema épico-filosófico social. Estos <i>dramas</i> desenvuelven una acción fantástica, á veces de carácter teológico, otras puramente <i>quimérica</i> , tras de lo cual se oculta un concepto trascendental metafísico, y en ocasiones filosófico-social. Los personajes suelen ser humanos y sobrenaturales.
Comedia de magia.....	{ Son composiciones fantásticas en que se representan hechos maravillosos producidos por la <i>magia</i> : viajes extraordinarios, ó sea cuanto puede servir para presentar en el teatro decoraciones sorprendentes, trajes suntuosos, fantásticas transformaciones, etc. Son verdaderos <i>cuentos de hadas</i> , transportados á la escena, inspirados en la mitología y en todo género de concepciones quiméricas en las cuales se da mucha importancia al elemento cómico y se sacrifica todo al decorado escénico.

Loa.....	{	Es una composición destinada á la alabanza, ya de personas, ya de instituciones, ciudades, victorias ó cualquier otro asunto.
Entremés....	{	Era al principio alegórico, y su verdadero destino era ser representado entre las diversas partes de una función teatral, ya entre los distintos actos de una misma obra ó entre obras diferentes.
Pasillo.....	{	Es una piececita que tiene una sola situación cómica.
Sainete.....	{	Piececita cómica en que se pintan, por lo general, las costumbres y ridiculeces de las clases humildes.

La *ópera* empezó en Italia con los *dramas pastoriles*, cuyos coros acompañaba la música, que era todavía accesoria, hasta que en 1594 Rinnuccini se asoció varios músicos, y entre todos hicieron un drama mitológico en que todo era cantado.

Con este nombre y con los de *melodrama* ó *drama lírico* se designa una composición dramática en que la *letra* se combina con la música, á fin de producir más honda impresión y mayor deleite en el ánimo del espectador.

El elemento literario y el musical no están equilibrados, sino que la música se sobrepone á la *letra*, destinada solamente á informar la *partitura* y á proveerla de motivo para sus *números*. De aquí que el *libreto* ó composición literaria sea un mero bosquejo de la obra, reservándose á la música el delinear y perfilar los personajes y el dar terminación y relieve á las diversas situaciones. Como la música absorbe la letra, que queda obscurecida por las dulces notas de la melodía, ó los nutridos acordes y sonoros arpegios de la armonía, el autor musical asume casi por entero la gloria del éxito

ó las espinas del fracaso. Por eso son tan famosos y populares los *maestros*, y desconocidos por completo del público los *libretistas* que concibieron el asunto y trazaron el plan de la composición.

Por razón de su naturaleza, la ópera puede ser trágica, cómica ó puramente dramática. Cuando los personajes son grotescos en demasía, se llama *bufa*. Si el asunto está tomado de los libros sagrados, se nombra *oratorio* ó *melodrama sacro*.

Como parte la menos musical, y más semejante á la declamación común, se puede considerar el *recitado*. Dase este nombre á una declamación más harmoniosa que la ordinaria, guiada y sostenida por un bajo, y á veces por dos ó más instrumentos. Se emplea en las situaciones tranquilas, en que los actores deliberan, conservan ó cuentan algún hecho relacionado con la acción principal.

El *canto* señala y sigue el movimiento de los afectos. En éste conviene considerar el *aria*, *dúo*, *terceto*, *cuarteto*, etc., y, por último, los coros.

El *aria* expresa y resume una situación interesante en alto grado, cantada con brío y superior entonación por un solo personaje.

El *dúo* encierra la misma viveza é intensidad de sentimientos que el *aria*, con la sola diferencia de cantar simultáneamente dos personajes animados de una misma pasión ó influídos por contrarios afectos. Lo mismo puede decirse del *terceto*, *cuarteto*, etc., que difieren sólo del *dúo* en que concurre en aquéllos mayor número de personajes para la expresión de un mismo sentimiento ó de matices análogos ú opuestos á la pasión que domina y embarga á los más.



Los coros representan la opinión, el sentimiento general del pueblo ó de agrupaciones ó colectividades que asisten y presencian los hechos que se van sucediendo en el curso de la acción. Estos prorrumpen en vivas manifestaciones de alegría, de dolor, de admiración, de indignación ó de espanto, y á veces expresan por medio de un himno religioso ó patriótico los sentimientos más gratos á la multitud.

En España nació otro género de drama musical que se llamó *zarzuela*, porque las primeras fiestas de esta clase se representaron en un real sitio de este nombre.

La selva sin amor (L. Vega); *El laurel de Apolo* (Calderón); *El golfo de las sirenas*, *Eco y Narciso*, etcétera, pueden considerarse verdaderas óperas.

La *zarzuela*, en que alternan la declamación, la música y el canto, es más literaria que la ópera.

POESIA BUCOLICA

XXXV

La poesía bucólica de *bus* (buey) y *koleo* (apacentar) no es en rigor, un género literario, sino más bien asunto de todos los géneros.

En Grecia y Roma, se entendía por *poesía bucólica* la que tenía por objeto cantar la vida pastoril; pero según Mr. Martha, le conviene el nombre de *rústica*, porque es la expresión de la *belleza campestre*, y sobre todo de la *vida del campo*. Su objeto es cantar los gozes de la vida campestre, pintar los efectos sencillos de rústicos pastores, retratar las escenas de su tranquila existencia y, extendiéndose á otros aspectos de la naturaleza, cantar la vida de los pescadores, los placeres de la caza y los encantos de la vida agrícola.

El campo ha sido siempre manantial fecundo de inspiración, y no ya sólo en las épocas primitivas ó patriarcales, sino más todavía en los tiempos revueltos y turbados, los hombres han sentido una gran tendencia á vivir en el seno de la naturaleza, cuyos dulces y serenos atractivos ofrecen al espíritu la *paz* y la *alegría*.

En la India y en la China hay muchas poesías campestres.

En el *Mahabarata*, *Harivansa*, *Ramayana*, *Hari-*

yansa y en el *Chi-King*, existen largos trozos de bella poesía rústica.

En las literaturas clásicas la poesía pastoril adopta determinadas formas ó variedades, que son el *idilio* y la *égloga*.

Idilio significa pequeña imagen, pintura dulce y graciosa.

Égloga significa colección de piezas escogidas, de cualquier género que sean.

Hay en la literatura griega elementos bucólicos, en *Hesiodo* y en *Anacreonte*; pero el que da forma y carácter á esta poesía es *Teócrito*, que se dedicó á componer *idilios* por los cuales es considerado como el padre de la poesía bucólica.

Bion: hay cinco idilios de éste, de los cuales el primero, ó sea el canto fúnebre por la muerte de Adonis, es una bellísima elegía pastoral.

Mosco: se dedicó éste á las musas campestres; pero sus ocho idilios son más bien cantos líricos ó metológicos que poesías bucólicas.

El gran bucólico latino es *Virgilio*, que llamó *églogas* á sus poesías de esta clase, y éstas tienen forma dialogada y contienen grandes bellezas.

En la Edad Media la *poesía bucólica* aparece en las *serranillas* y *vaqueiras* de los provenzales y de sus imitadores, entre los cuales descuella el marqués de Santillana.

La *poesía bucólica* adquiere extraordinario desarrollo en la época del Renacimiento.

Las novelas, los dramas, las *églogas*, las poesías pastoriles de todas clases, inundan todas las literaturas.

LA SATIRA

XXXVI

Según unos, la *sátira* es un género *didáctico*; según otros, *lírico*; mientras que otros le consideran *épico-lírico*, y otros le cuentan entre los llamados *géneros de transición*.

La *sátira* no es un género literario, sino materia ó forma de todos los géneros, habiendo, por consiguiente, *sátira lírica, épica, dramática y novelesca*.

Etimológicamente, *sátira* quiere decir *mezcla*; y según algunos, es una voz griega que indica *variedad de versos*; pero la palabra *sátira* quedó poco á poco limitada á expresar una composición versificada de carácter didáctico burlesco.

La *sátira* es la expresión artística de la burla, y en tal sentido fué de todos los tiempos y países; y ni es por consiguiente *romana*, ni tampoco *género de transición*, como quieren algunos.

El hombre siempre tiene tendencia á mirar las cosas por el lado ridículo, naciendo de aquí la literatura satírica, que puede tener un fin noble, el de *corregir ó castigar el vicio*, y puede ser también expresión de la *malicia* y de los vicios del escritor.

Nunca voló la humilde pluma mía
Por la región satírica, bajeza
Que á infames premios y desgracias guía.

CERVANTES.

De dos maneras puede ser la *sátira*: una que se llama *ligera, jocosa ó familiar*, y otra *seria y elevada*.

En la *primera* pinta los vicios y defectos con aire *regocijado y jugueteón*, pero de manera que se vean sus deformidades y se huya de ellos; y en la *segunda* flagela directamente al *vicio* y lanza contra él los dardos de la *ira*.

La *sátira* es siempre un arma peligrosa, como indicaba Cervantes, y debe usarse con gran circunspección, no traspasando nunca los fueros de la *verdad* y de la *justicia*. «*Parcere personis; dicere de vitiis.*»

En cuanto á sus formas, las admite todas; y como composición especial, comprende desde el sencillo *epigrama*, cuando es satírico (pues que en ocasiones es meramente ingenioso), hasta el poema burlesco.

Considerada en conjunto la *sátira*, es remotísima y casi universal.

Se ven restos satíricos en los *papyrus* de Egipto, en los libros chinos, en las fiestas religiosas llamadas *Eleusinas* (Grecia). En el mismo *ditirambo*, en el *Marqites*, en la *Batracomiomaquia*, en la *Iliada*, en *Los trabajos y los días* y en la comedia *Aristofánica*. Rhinton de Siracusa inventó lo que se llama la *hilaro-tragedia*, y en el siglo II de la Era Cristiana, Luciano de Samosata escribió sus famosas novelas y cuentos de índole satírica.

Fué cultivada la *sátira* por *Arquiloco de Paros*, *Simonides de Amorgos* y *Simonides de Ceos*.

En Roma existían de antiguo composiciones satíricas. Las poesías *fescenninas*; las *sátiras triunfales* son también antiquísimas.

El poeta Ennio, fué el que dió carácter literario á la *sátira*; pero su poesía era la *Satura*, ó la mezcla de distintos metros.

Lucilio, modificó la *sátira* de Ennio, empleando ya el verso exámetro y personalizando sus ataques.

Horacio y Juvenal son los dos satíricos latinos más importantes.

Horacio es considerado como el modelo de la *sátira festiva y ligera*, y Juvenal de la *grave elevada*.

En la Edad Media tuvo la *sátira* gran importancia. Además de los poemas y composiciones dramáticas satíricas y de los cuentos burlescos y licenciosos, la *sátira*, en sus formas líricas, fué cultivada por los trovadores provenzales, por los autores de los *Fabliaux* franceses, entre los cuales se distingue *Rutebeuf*; por algunos satíricos alemanes (Brandt, Murner, Fichart) y por ingenios españoles (Arcipreste de Hita, Pero Gómez, Juan Alonso de Baena, Antón de Montoro, etc.)

A partir del Renacimiento, la *sátira* llegó á su más alto grado de prosperidad, y se manifiesta en todo género de formas, siendo religiosa, política, moral, literaria, poética, prosáica, etc., adquiriendo carácter humorístico y amargo en el siglo XIX.

La *sátira moderna* se inicia en Francia con la *sátira menipea* (Marot D'Aubigné, Regnier, Boileau, La Bruyère, Voltaire, Victor Hugo).

Italia..... } Siglos XVI, XVII. Ariosto, Berni, Aretino.
 } Siglos XVIII, XIX. Parini, Leopardi, Giusti.

España } Los Argensolas, Góngora, Jáuregui, Salazar,
Torres, Gracián, Lope de Vega, Cervantes,
Jovellanos, Hidalgo, Vargas, Ponce, Igle-
sias, Moratín, Lafuente, Larra (*Figaro*).

La *sátira*, á veces, no encierra una censura explícita de lo satirizado, sino que se limita á señalar la existencia de una realidad cómica. Tal acontece en los *epigramas* y en ciertas composiciones burlescas, puramente descriptivas, en que el poeta no hace otra cosa que presentar en un breve cuadro algunas situaciones cómicas ó ciertas ridiculeces. La intención que hay en ellos se reduce á excitar la risa por medio de una ocurrencia ingeniosa, de la narración de un incidente cómico, etc.

El *humorismo*, ó sea el capricho, el estado particular, el *humor* del poeta que no considera la realidad y verdad de las cosas, dejándose llevar de lo que diríamos en España su mal humor. El *humorismo* es efecto de las ideas escépticas, que, negando toda virtud y todo bien, y todas las esperanzas inmortales, lanza en el desconsuelo y en la desolación al hombre, ansioso de perfección y de felicidad; y produce en él, cuando no la sombría desesperación de Leopardi, la burla y el sarcasmo universal, como en *Enrique Heine*, personificación del *humorismo satírico moderno*. Este se burla de todo: del cielo y de la tierra, y hasta de sus amigos y de su patria, á la cual combate y satiriza en varias obras, favoreciendo á Francia sin rival.

Epístola. Es una composición poética en la que su autor dirigiéndose á una persona real ó imaginaria, se propone explicar por modo bello máximas y documentos morales, y éstos se convierten en verdaderas *sáti-*

ras, si están inspiradas por un sentimiento cómico ó por el de la indignación que causa el vicio: y en *elegías*, si el efecto dominante es de tristeza y amargura.

El espíritu satírico conduce á graves desórdenes; fácilmente se extravía y traspasa los límites de la justicia y del decoro.

Inútil es encarecer la importancia moral y social de la *sátira*. El ridículo es el arma más terrible que el hombre puede usar; lo que resiste á la censura seria, á la objeción fundada, á la indignación y á la cólera, difícilmente resiste á sus ataques. Por eso la *sátira* es arma peligrosísima que debe emplearse con extrema prudencia, pues nada hay más mortífero que sus golpes. Puesta al servicio de una noble idea y de un propósito moralizador, puede reportar ventajas á la causa del bien, de la belleza y de la verdad; trocada en arma que manejan torpes pasiones é intereses, consagrada á denostar lo bueno y lo verdadero, puede, si no alcanzar victoria definitiva, ser causa al menos de graves perturbaciones.

LA NOVELA.

XXXVII

En opinión de muchos, la *novela* pertenece de lleno á la poesía, y dentro de la poesía, á la *épica* según unos, á la *dramática* según otros, no faltando quien la considere género compuesto de ambos.

No puede afirmarse de manera absoluta que pertenece á la poesía, propiamente dicha; pero es indudable que la versificación es su forma propia, y sobre todo, caben en la *novela* muchas composiciones que, en rigor de verdad, no pueden llamarse poéticas.

En las *novelas* puede haber grandes elementos *subjetivos* ó *líricos*, cabiendo en ella, desde el *cuento fantástico* hasta la obra de carácter histórico.

«La *novela* es la *narración poética en prosa*, ó la *exposición artística en prosa de un hecho ficticio*.» La *novela* se relaciona con la *historia*, con la *poesía épica* y la *dramática*, y se distingue de la *historia* en que modifica, aumenta y quita de los sucesos, dándoles un carácter poético ó de creación; de la *épica* en que se escribe en prosa y tiene lenguaje, en ocasiones, sencillo y familiar, y de la *dramática*, en que ni expone siempre la belleza de la vida humana en acción, ni se amolda á las formas y medios de la escena.

Las *formas* de ésta son muy varias, y comprende desde el cuento sencillísimo y breve, hasta la gran novela histórica; y en cuanto á los asuntos, la novela los recorre todos, habiendo *novelas mitológicas, históricas, religiosas, heroicas, de costumbres pastoriles* y hasta *científicas ó didácticas*; y en cuanto á su índole, las hay *serias y cómicas, morales y burlescas*, admitiendo unas y otras las formas literarias, ó sean la *narrativa, la expositiva, la dialogada* y la *epistolar*.

En el *lenguaje*, en la *extensión*, en el *estilo*, en el *asunto*, el autor es completamente libre; y según el *fondo, argumento y personajes* de la obra, deberán ser las demás condiciones.

La acción ha de estar simbolizada ó representada en un personaje principal.

Tiene una influencia social extraordinaria, especialmente en los tiempos modernos, por abarcar toda clase de asuntos, y referirse á toda clase de personas y escribirse en lenguaje inteligible para el vulgo, y requiere, tanto como el teatro, que el escritor *no falte jamás á la moralidad y al decoro*, si su obra no ha de ser un miserable incentivo de bastardas ó vergonzosas pasiones.

El *realismo* exagerado, el naturalismo en la novela es tan condenable á los ojos del arte como á los de la moral; pues no todo lo real es bello, y el novelista ha de procurar producir belleza, si quiere que su obra sea *obra de arte*.

La forma primitiva de la *novela* es el cuento; y el cuento es muy abundante en las literaturas orientales.

India.....	Libro de <i>Kalila y Dina</i> .
China.....	{ <i>La unión afortunada, Las dos primas y la Vida de Si-Men-King</i> (traducidas por Remusat.)
Arabia.....	{ <i>Las mil y una noches</i> y las novelas <i>Antar, Aben-Zeyá</i> y la de <i>Dethemeh</i> , etc.
Persia.....	Los mil y un días.
Grecia.....	{ Los cuentos <i>milesios</i> (la historia de Herodoto llena de anédoctas y de cuentos); <i>La Atlántida</i> , de Platón; <i>La Ciropedia</i> (Luciano-Yamblico); <i>Las Etiópicas</i> , de Heliodoro; Longo, autor de <i>Dafnis, y Chloe, Aquiles, Tacio Jenofonte</i> .
Roma.....	{ <i>El Satiricón</i> , Petronio; <i>El asno de Oro y Metamorfosis</i> , de Apuleyo, etc.

En la Edad Media reaparece la novela bajo diversas formas, como son los cuentos de carácter oriental, debidos á la influencia árabe; los *Fabliaux* franceses, los *Libros de caballería*, y los cuentos de *Bocaccio*, etcétera.

Adquiere verdadera importancia en la Edad Moderna.

España crea la *novela picaresca*, que comienza con la publicación de la *Celestina*, de Rodrigo Cota y Fernando de Rojas. Este género fué cultivado por Cervantes, Mendoza, M. Alemán, Espinel, Quevedo, etc.

Novela pastoril: J. de Montemayor, Gil Polo, Cervantes, Lope de Vega, Lofraso, Suárez de Figueroa.

Novelas amatorias.....	{ Céspedes y Meneses, Cervantes y Lope de Vega.
Novela satírica.	<i>Don Quijote de la Mancha</i> (Cervantes).

Decaída la novela en el siglo XVIII, sólo nos ofrece una composición estimable: el *Fray Gerundio de*

Campazas, del padre Isla. En nuestros días la cultivaron en sentido histórico, Larra, Espronceda, Fernán Caballero, Becquer.

Italia, siglos XVI, XVII, XVIII.... { Sannazaro, Da Porto, Bandello, Giraldi, Verri, Ugo Foicolo, Manzoni, etc.

Portugal..... Herculano, Branco, Garret.

En el siglo XVIII se distinguieron en Francia como novelistas de costumbres: Lesage, Prevots, Diderot, Voltaire (satírico), Rousseau, Saint-Pierre (lo sentimental). En los comienzos del presente siglo presenta notoria decadencia. Pigault, Lebrun, Mad. de Genlis, Mad. Stäel, Chateaubriand, Lamartine. Sólo después de la Revolución comienza la novela francesa á inspirarse en la realidad: (Víctor Hugo, Balzac, Süe, Karr, Saint-Beuve, Gauthier, Sandeau, Julio Verne, Feuillec, Achard, Daudet, Zola, Kok,) etc.

Inglaterra	}	Daniel Defoe, Richardsson, Filding, Sterne, Goldsmith, Walter Scott, Washington Irving (Estados Unidos), Dickens, C. ^a Bróuthe, Mm. Beecher Stowe.
Alemania		Wieland, Göethe, Richter, Hoffmann.
Rusia		Hertzen, Turgheinef, Gogol, etc.

COMPOSICIONES PROSAICAS

XXXVIII

Las composiciones prosaicas se proponen fines más especiales y se dirigen con preferencia á nuestra parte intelectual. Así como la belleza es el objeto de las poéticas, la verdad es la de las prosaicas.

Estas últimas, superan á las primeras en importancia social, y atendidas por el mayor número de personas letradas que ha de ejecutarse en alguna de ellas en el curso de su profesión.

LA ORATORIA

En su acepción etimológica, la *oratoria* es el arte de hablar: es la palabra hablada ante un público, sea cualquiera la materia de que se trate, aunque el intento del que habla no sea mover la voluntad de los oyentes, y sí sólo ilustrar su entendimiento. Las obras morales escritas se confunden con las didácticas muchas veces por su fondo, y sus condiciones literarias son las mismas; debiendo por tanto considerarse aparte las obras morales habladas, las verdaderamente oratorias.

El fin más alto, más noble de la palabra humana es

mover la voluntad al bien; y de este fin superior que busca la palabra humana nace el concepto de la *oratoria*.

El *orador* busca que los que le escuchan practiquen una virtud y huyan de un vicio; que proclamen ó no una ley; que acometan una empresa ó desistan de ella: que condenen ó absuelvan á un acusado, etc.

La *oratoria* ha sido definida (*el arte de convencer y persuadir*). *Convencer* es disipar dudas, vencer con razones el entendimiento, y *persuadir* es mover la voluntad á que crea, haga ó deje de hacer alguna cosa; y estos dos fines busca el orador. Podemos, pues, definir la *oratoria* «*el arte literario que mediante la palabra hablada trata de convencer el entendimiento y mover la voluntad de los hombres.*»

En la *oratoria* hay fines extraños al arte.

Sócrates decía que «*lo que bien se siente se expresa bien.*» Platón dice lo mismo, y Zenón tenía también como un vano juego la elocuencia.

La *elocuencia*, aunque sea un don natural y brote de la convicción y del sentimiento, el arte ayuda mucho á la naturaleza. La *oratoria* es un arte: una parte del arte literario y debe ser comprendida y estudiada en tal concepto dentro de la literatura.

La *oratoria* tiene un fin práctico y útil, y esto nó se logra sin grandes condiciones artísticas. La *oratoria* admite gran libertad en el plan, y se sujeta al orden lógico, y busca y se apropia todas las galas del orbe, y tiene en ocasiones la vida, la vehemencia, la sublimidad de la más elevada y bella poesía para entusiasmar ó atemorizar al *auditorio*, apoderarse de él y lograr el fin del discurso.

El *auditorio* es un gran factor en la oratoria: anima al orador, le inspira y le dirige.

El verdadero *orador* saca sus principales recursos de la ocasión, del momento de circunstancias imprevistas en el auditorio que le proporcionan los triunfos más brillantes.

La *oratoria* ha brillado particularmente en ciertos pueblos y en varias épocas, teniendo una influencia decisiva en toda la sociedad.

El poder de la *palabra* es inmenso, y es la *palanca que mueve al mundo*. El hombre es dominado por el entendimiento de otro hombre más que por ninguna otra fuerza terrena. La *palabra* ha tenido, y tiene hoy, gran parte en la formación y dirección de las sociedades.

En Grecia fué extraordinario el influjo de los oradores, erigiéndose en jefe de los pueblos, políticos hábiles y elocuentes, y decidiéndose los negocios graves de la República, en tumultuosas asambleas populares, de que era reina la palabra.

Roma tuvo sus asambleas populares, en que la elocuencia imperaba; cuerpos *deliberantes* y *legislativos*, que oyeron resonar la voz de los oradores ilustres, produciendo la *palabra* en uno y otro pueblo la guerra, revoluciones y mudanzas.

El cristianismo se propagó y triunfó sólo con la *palabra de los Apóstoles* y *padres de la Iglesia*. Siguió brillando la oratoria en los concilios y los templos, y modernamente en los tribunales, y sobre todo en los Parlamentos.

Nunca la *palabra escrita* tendrá la *belleza*, la *energía*, el *poder* que el discurso oral. En el *escrito* se ve principalmente la razón fría; y en el discurso oral,

además del entendimiento que razona, se ostentan todas las facultades del orador: «voz, mirada, gesto;» proclama sus convicciones, expresa sus *deseos, temores, esperanzas*, y manifiesta la ternura, su compasión, ó el ardor de su ira con una fuerza avasalladora.

Los elementos que componen la *oratoria* son tres: el *orador*, el *público* y el *discurso*.

El orador.....	}	ó sea la persona que se dirige á su auditorio para convencerle y persuadirle.
El público.....		Es el público indiferente, benévolo ú hostil; docto ó indocto: homogéneo ó heterogéneo; sano ó corrompido, y todo esto ha de tenerlo muy en cuenta el <i>orador</i> para atemperarse en lo posible á las circunstancias.

Los grandes triunfos de la *oratoria* se alcanzan mediante la recíproca influencia entre el *orador* y el *público*. Cuando el público es impresionado por la palabra que oye, anima con su ademán, con su mirada, y aún con sus aplausos y aclamaciones al orador, que, alentado y enardecido á su vez, halla felicísimos arranques y entusiastas apóstrofes, habiendo un verdadero cambio de emoción y afectos; una especie de corriente eléctrica de incalculables resultados.

El *discurso* tiene un fondo ó pensamiento que no es sino la idea ó asunto de que trata, y un fin, que es: convencer el entendimiento y persuadir la voluntad de los oyentes.

El *discurso*, como toda obra literaria, ha de tener su plan, ó sea un orden y una marcha regular en el desarrollo del pensamiento; y el orador tiene anchísimo campo en que moverse, habiendo oraciones elocuentes

que brotan espontáneamente sin plan preconcebido.

Los retóricos distribuyen el *discurso* en una porción de partes que llaman:

Exordio.....	Es la entrada y la preparación del discurso.
Proposición.....	Es la fórmula clara y precisa del pensamiento y fin del discurso, ó es
División.....	la enunciación del asunto que va á ser objeto del discurso, y cuando este asunto comprende varios puntos que conviene tratar separadamente, se llama <i>división</i> .
Narración.....	Es la exposición de los hechos necesarios para la inteligencia de la tesis que el orador se propone desarrollar.
Confirmación....	Es la principal parte del discurso, pues en ella se prueba la verdad de la proposición enunciada.
Refutación.....	Quando á la demostración de la tesis afirmada acompaña la crítica y censura de las opiniones contrarias, ó la contestación á las objeciones que á ella se oponen.
Peroración.....	Es la última parte del discurso y como el resumen de todo él. En ella se recapitula todo lo dicho, reforzándolo con argumentos decisivos y empleando todos los recursos que contribuyan á concitar los ánimos y dejar en ellos una impresión favorable al orador.

Las cualidades del orador son *físicas, intelectuales y morales*.

Siendo muy distintos los asuntos de que puede tratar el orador, y muy diversos también los fines sociales á que se encamina, se ha dividido la oratoria en *géneros ó especies*, que son variedades dentro de la unidad del arte.

Los antiguos distinguían los géneros:

Demostrativo ..	{	Tenía por objeto lo presente, y trataba de alabar ó reprimir, comprendiendo los panegíricos y los elogios fúnebres.
Deliberativo. . .	{	Se refería á lo futuro, y su fin era lograr que se hiciese ó dejase de hacer alguna cosa.
Judicial.....	{	Hacía relación á lo pasado, siendo su principal misión acusar ó defender.

ORATORIA POLITICA, SAGRADA Y FORENSE

XXXIX.

La *oratoria política* tiene por objeto influir en la formación de las leyes y en el gobierno de los pueblos.

Los fines de la oratoria política son: exponer y dilucidar las grandes cuestiones jurídicas, morales, sociales, religiosas, etc., que se suscitan al discutir en los centros políticos las reformas legislativas y al dirigir la gobernación del Estado; defender y propagar los principios de los diversos partidos que se disputan el poder; dirigir, en suma, por medio de la palabra, la marcha de los negocios públicos.

Las *condiciones* de la oratoria política varían según los asuntos de que se trata, las circunstancias en que se produce, el carácter de cada país, etc.

Caracteres muy especiales ofrece este género oratorio, que le colocan á gran distancia de todos los demás: con efecto, ni en él se hallan la severidad y el carácter didáctico de la oratoria forense y académica, ni la poesía, unción y sentimiento de la religiosa.

La *oratoria política* se distingue por el predominio de la pasión, por el arrebató y vehemencia de sus acentos, por su carácter batallador y por la importancia que en ella tiene la polémica.

La influencia de la *oratoria política* es extraordinaria. El orador político se encamina siempre á una ac-

ción inmediata, y aunque no siempre la consigue, cuando menos logra agitar la opinión y preparar para plazo no lejano la realización de sus aspiraciones. Emplea los recursos que afectan al sentimiento, á la fantasía y al interés personal ó de partido, al auditorio, y por eso no repara en medios para lograr sus fines.

La *oratoria política* puede dividirse en *parlamentaria* y *popular*, según se manifieste en los cuerpos legislativos ó en reuniones de otra especie; y tiene multitud de formas y aspectos, variando extraordinariamente los asuntos sobre que versa.

La principal es la *parlamentaria*, y en general es viva, impetuosa, y arrebatada más que ninguna otra oratoria.

Hay en muchos pueblos modernos dos Cámaras ó Cuerpos legislativos; el Senado y el Congreso. El primero considérase como elemento de conservación y resistencia; y el segundo como de reforma ó revolución.

El buen *orador parlamentario* necesita gran caudal de ciencia, de valor y de prudencia, y un completo dominio de la palabra sobre sí mismo.

La *improvisación* es, la mayor parte de las veces, la forma del moderno discurso político.

La *oratoria militar*, las arengas ó exhortaciones que pronuncian á veces los jefes al frente de sus tropas, no son obra del arte, sino inspiración del momento y arranque del corazón.

En Grecia nació muy pronto la *oratoria política*.

Son oradores griegos: Aristides, Pericles, Temístocles, Licurgo, Demades, Foción, Esquines, Demóstenes, Alcibiades, Critias, Antifón, Andócides, Hipérides, etc.

Aunque antes de Catón hubo oradores en Roma, puede decirse que la oratoria latina comienza con él y termina en Cicerón.

Catón, Galba, Lelio, Scipión el Emiliano, Porcia, Carbón, Tiberio Graco y su hermano Cayo, Rutilio, Catulo, Metelo, Craso, M. Antonio, Cotta, S. Rufo, Hortensio, César, Cicerón.

En los tiempos modernos la oratoria política ha llegado á grande altura, sobre todo en Inglaterra, Francia y España.

Inglaterra	}	Gromwell, Bolingbroke, Walpole, Pitt, Burke, Fox, Oconnel, Gladstone.
Francia		Mirabeau, Vergniaud, Barnave, Robespierre, Isnard, Guardet, Foy, De Serre, Decaces, Martignad, Casimiro Perier, Guizot, Thiers, Favre.
España.....		Muñoz Torrero, el conde de Toreno, Martínez de la Rosa, Argüelles, Calatrava, Alcalá Galiano, López, Donoso Cortés, Ríos Rosas, Olózaga, Castelar.

La oratoria religiosa ó sagrada tiene por objeto la propagación y defensa de las creencias é intereses relativos al orden divino y sobrenatural.

Tiene extraordinaria importancia y valor subidísimo.

La religión, además de abarcar toda la vida, lleva su influencia hasta más allá del sepulcro, y su verdadera misión es conducir al hombre á sus destinos inmortales. *La religión* es la única que despierta esperanzas y promete bienes imperecederos.

La misión del *orador sagrado*, tiene por consiguien-

te, una dignidad, una nobleza y una trascendencia incalculables.

No hay nada tan grande ni tan interesante para el hombre, como la religión. La existencia de Dios, creador del Universo y del hombre; los problemas relativos al alma humana y al origen del mal en el mundo; la redención y sus misterios; los arcanos de la conciencia y de la vida, en lucha entre la virtud y el vicio; la eternidad y sus castigos y recompensas, todo tiene una elevación y una sublimidad á que no puede alcanzar ninguna cosa.

En la *oratoria sagrada* llega la palabra á más alto grado de belleza y esplendor, y adquiere un carácter verdaderamente divino.

Los discursos sagrados reciben el nombre general de *sermones* y otros especiales, según el asunto sobre que versan, ó la manera particular de exponer la doctrina.

Dogmáticos, cuando exponen algo de los misterios de la fe; *panegíricos*, si tienen por objeto ensalzar las virtudes de algún santo; *oraciones fúnebres*, las dedicadas á honrar la memoria de algún personaje ilustre; *morales*, los que se proponen suavizar ó mejorar las costumbres, ó excitar al cumplimiento de nuestros deberes; *doctrinales*, los que se dirigen á instruir á los fieles en las verdades de la fe; *pláticas*, si explican sencillamente la doctrina cristiana; *homilias*, si aclaran ó comentan algún pasaje de la Sagrada Escritura.

No todos los pueblos tienen ni han tenido oratoria religiosa: las religiones gentílicas eran de *nación* y de *casta*, de *ciudad* y de *familia*.

En Grecia y Roma, cada tribu, cada ciudad y cada

casa, tenían su culto y sus divinidades particulares, y sus dioses mayores estaban manchados con toda suerte de crímenes, no siendo otra cosa que hombres y áun vicios divinizados.

Por otra parte, el vulgo, el pueblo no era iniciado en los secretos de la religión, ni en los misterios del culto, que permanecían de la propiedad exclusiva de los sacerdotes: en la India sucedía lo mismo.

La misma división había en Egipto.

El *pueblo hebreo* tenía una religión y una moral mucho más puras y nobles que las de todos los demás.

Jesucristo fué el que fundó la religión definitiva y santa, proclamando la universal fraternidad humana, y llamando á todos los pueblos á participar de los frutos de la redención. Jesucristo dijo á sus Apóstoles: *Id y enseñad á todas las gentes; predicad el Evangelio á todas las criaturas*. Y en aquel día nació la oratoria sagrada, destinada á conquistar el mundo mediante el auxilio divino.

Son verdaderos trozos oratorios de gran elocuencia, una epístola de San Bernabé, otra de San Clemente, San Ignacio, San Policarpo, San Dionisio de Alejandría, escribieron disertaciones y notables epístolas y homilias.

En pos de los Padres apostólicos surgieron los *apologístas* (San Justino, Atenágoras, San Clemente de Alejandría y Orígenes, griegos).

Tertuliano, Arnobio, Lactancio, San Cipriano (latinos).

Al dar Constantino la paz á la Iglesia, la *oratoria* brilló en su verdadero campo y con todos sus caracteres, sin dejar por eso de seguir escribiéndose apologías,

tratados morales y dogmáticos y libros de controversia. Los príncipes de aquel tiempo fueron: San Gregorio Nacianceno, San Basilio, San Gregorio Niceno, San Juan Crisóstomo, San Ambrosio y San Agustín.

Los *bárbaros* se extendieron por toda Europa, y durante algunos siglos fué muy triste la condición de las letras y las artes, y por tanto, de la elocuencia sagrada; y nunca se extinguió por completo, ni dejó de brillar en los Concilios.

Más tarde brillaron Pedro el Ermitaño, San Bernardo, Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, Fray Juan de Avila, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Fray Pedro Malón de Chaide y otros.

En Francia sobresalen Bossuet, Flechier, Bourdaloue y Massillon.

En el siglo XVIII decayó mucho la oratoria sagrada.

En las sectas cristianas, en los pueblos disidentes de la Iglesia católica, cismáticas y protestantes, la oratoria sagrada no dió jamás, ni dará, grandes frutos.

Es una gran ventaja para el orador sagrado la santidad del lugar y el respeto del auditorio.

El orador sagrado, sobre las cualidades de talento, ciencia y palabra necesarias á todo orador, ha de tener especialmente la *virtud*. De la virtud y caridad del orador sagrado nace la belleza particular de este género de elocuencia; esto es, la *unción*, ó sea la suavidad y atractivo con que el buen predicador llega al corazón de sus oyentes, y le agita y le mueve dulcemente al bien, y además necesita gran discreción y prudencia; y por regla general, la oratoria sagrada ha de ser grave, sencilla, noble y severa como la verdad que predica, y dulce y atractiva como el bien á que tiende.

El objeto de la *oratoria forense* es la aplicación de las leyes. Las leyes regulan las relaciones de los hombres entre sí y garantizan sus derechos á la libertad, á la propiedad, á la honra y á la vida; pero hay muchas veces colisión de derechos, disputas por error é interpretación de la ley, y también transgresiones voluntarias y culpables de ella. En el primer caso, la *justicia humana* se limita á declarar y aplicar la ley discutida, y en el segundo impone una sanción, una pena... (derecho civil y penal).

La *oratoria forense* no ha existido siempre ni en todos los pueblos, áun en aquellos en que se ha procurado la buena administración de justicia.

La *oratoria judicial* se distingue por su severidad y por el predominio de la razón sobre el sentimiento, y varía según los asuntos y los tribunales.

El abogado ha de ser buen orador; la lógica y el raciocinio son sus armas. Los grandes oradores forenses hablan con oportunidad á la razón, á la fantasía, al corazón de sus oyentes; interrogan á su conciencia, recuerdan ejemplos pasados, vaticinan males futuros, describen con viveza los sucesos, pintan las angustias y terrores del reo ó de su víctima, la orfandad y desamparo de los hijos, la soledad de la esposa, y en fin, hacen todo lo que sirva para mostrar la negrura del delito, ó el horror del fallo, ó la inculpabilidad del acusado.

El orador forense necesita grandes dotes de inteligencia y rectitud sobre las cualidades de capacidad y aptitud; el jurisconsulto ha de tener la integridad moral, la honradez sin tacha.

Alfonso X instituyó la abogacía en oficio público, pero exigiendo dos condiciones: 1.^a *Elección, examen*

y *aprobación* por el magistrado público. 2.^o *Juramento* de desempeñar fielmente los deberes de su oficio y proceder en todo con justicia y equidad.

Grecia y Roma son los pueblos de la antigüedad en que brilló la oratoria forense.

Grecia	{ Antifon, Andócidas, Lisias, Isócrates, Iseo, Licurgo, Esquines, Demóstenes, etc.
Roma	{ Catón el Censor, Craso y Antonio Filipo, Cotta, Rufo, Hortensio, Cicerón, etc.

El derecho del más fuerte se debió á los esfuerzos de la Iglesia y á la influencia del derecho canónico, y la elocuencia forense puede decirse que no floreció hasta el siglo XVIII con las reformas del procedimiento.

España	{ Meléndez, Campomanes, Floridablanca y Jovellanos, fueron oradores ilustres.
Francia	Dupín, Berryer y Lachaud.

DIDACTICA

XL

La *didáctica* indaga y expone la verdad; mas lo hace artística y bellamente, pudiendo ser definida: «la exposición artística de la verdad». La *ciencia* y la *didáctica* literaria se distinguen en que la *ciencia* es un conjunto ó serie de verdades; y la *didáctica* su exposición literaria: una es el *fondo*, y otra la *forma sensible*.

Donde no hay forma literaria puede haber obra *científica*, y en rigor *didáctica*; ciertas obras que parece no buscan ningún género de atavíos estéticos, son bellas por algún concepto, ya por la *claridad*, *orden*, *método*, *precisión* con que la verdad se expone.

Las obras didácticas son *doctrinales* ó *históricas*.

- | | | |
|-------------------------|---|--|
| Doctrinales..... | } | Las que exponen principios ó verdades de un arte ó ciencia de cualquier clase que sea. |
| Históricas..... | | Las que refieren los hechos, especialmente humanos. |

Por el asunto se dividen en *sagradas*, *políticas*, *morales*, *filosóficas*, etc.; y por el carácter de expresión en *populares* y *magistrales*.

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| Magistrales..... | } | Aquellas en que se trata en toda su amplitud ó profundidad de una ciencia ó arte, ó parte de ellos. |
|-------------------------|---|---|

Populares.....	} Las que tienen por objeto una enseñanza más ligera y superficial
Elementales....	
Disertaciones...	

Exponen los principios y teorías de fácil comprensión, y en modo sencillo.

Son tratados especiales de un punto ó materia científica particular, y pueden tener carácter elemental ó magistral.

El lenguaje *didáctico* debe ser *claro, preciso y correcto*, y el estilo *grave y severo*.

El tecnicismo, ó sean las palabras especiales que se refieren á ideas y objetos propios y exclusivos de la ciencia, y que no forman parte del lenguaje común.

La didáctica en Grecia.....	}	De los <i>aires, aguas y lugares</i> (Hipócrates).
		<i>Las Memorias de Sócrates</i> , (Jenofonte).
		<i>Fedon, Fedro, El banquete, Las leyes, La república</i> (Platón).
		<i>Política, Física, Metafísica, Lógica, Poética</i> (Aristóteles).
		<i>Caracteres</i> (Teofrasto).
		<i>Geografía</i> (Estrabón).
Roma.....	}	<i>Tratados morales</i> (Plutarco).
		<i>Tratado de lo sublime</i> (Longino).
		<i>Eneadas</i> (Plotino).
		<i>La república, Las leyes, Las Tusculanas</i> (Cicerón), Varrón, Séneca, Vitrubio, Plinio el Mayor.
España.....	}	San Isidoro, <i>Las Partidas</i> (Alfonso X), el rey D. Sancho IV, <i>el Bravo</i> ; D. Juan Manuel, Luis Vives, Cano, Sepúlveda, Arias Montano, Mariana, el P. Juan de Avila, Fray Luis de Granada; San Juan de la Cruz, Rivadeneyra, Santa Teresa de Jesús; son gloria imperecedera de la literatura y de la lengua castellana.

En los siglos XVI y XVII, Guevara, Mendoza,

Huarte, Márquez, Laiñez, Saavedra, Fajardo, Quevedo.

En el XVIII sobresalieron los PP. Feijoo y Ceballos y Alvarado, Mayans, Forner, P. Arteaga, Floridablanca y Jovellanos.

Francia	}	La Boetie, Cujas, Ramus, San Francisco de Sales (XVI); Bossuet, Fenelón, Pascal, Descartes (XVII); Montesquieu y Bufon; Chateaubriand, De Maistre, Bonal, etc.
Italia		Filelfo, Besarion, Marsilio, Ficino, Bembo Savonarola, Maquiavelo, Baronio, Belarmino.
Alemania	}	Erasmø, Leibnitz, Lessing, Herder, Richter, Kant, Schelling, Hegel, etc.

La *Historia* es el conocimiento y la exposición de los hechos, ó la exposición ó narración de los hechos ejecutados por los hombres.

La *historia* es género didáctico, pero de especialísimas condiciones que la separan en cierto modo, de la didáctica. En la *historia*, al lado de la enseñanza de la verdad, hay otros fines, y en particular el de mostrar la belleza y el bien que en la vida humana se manifiestan.

La *historia* es género primitivo y contemporáneo de la poesía, una de cuyas primeras manifestaciones fué la expresión de los hechos, tanto como de los sentimientos.

Desde la inscripción sencilla ó el monumento conmemorativo, hasta el tratado histórico y literario y completo, hay multitud de formas históricas.

La *historia* se divide por su *extensión*, en universal, nacional y particular.

Biografía y monografía, cuando investiga y refiere un solo hecho.

Efemérides, que narra los hechos de un pueblo ó país día por día.

Anales, que los cuenta por años.

Según la manera de considerar la historia, se divide en:

Narrativa	Refiere sencillamente los hechos.
Pragmática	Investiga ya las causas.
Filosófica	Estudia las consecuencias y generaliza los hechos, sometiéndolos á ciertas leyes.
Descriptiva	

La *historia* puede dividirse en *interna* y *externa*. La *narración histórica* ha de ser *viva, animada y pintoresca*.

Los *retratos*, muy convenientes en la *historia* para conocer bien el carácter de los personajes que intervienen en los hechos, y es de necesidad tengan exactitud y vida.

El historiador necesita estas cualidades, no para falsear la historia con *ficciones* ó *imaginaciones*, sino para presentarla en toda su verdad.

La *honradez* y la *veracidad* son condiciones indispensables para el historiador.

La forma de la *historia*, principalmente la narrativa y el *estilo*, puede ser muy varia en las composiciones históricas, según el genio del autor y de la índole del asunto.

El pueblo hebreo tiene desde Moisés completa su historia, consignada en el Génesis, el Exodo, el libro de Josué, etc.

En Egipto, Asia y China, hay analistas y cronistas antiquísimos.

En Grecia.	Cadmo de Mileto, Hecateo de Mileto, Ferécides de Ciros, Charon, Hellánico, Xanto, Herodoto, Tucídides, Jenofonte, Polibio, Dionisio de Halicarnaso, Diodoro de Sicilia, Plutarco, Arriano, etc.
En Roma.....	Empieza la historia con las actas de los Pontífices. Catón, Calpurnio Pison, Escauro, César, Salustio, Tito Livio, Cornelio Mepote, Veleyo, Patérculo, Valerio Máximi, Q. Curcio, Justino. Tácito, y con éste muere la verdadera historia romana.

En la Edad Media cayó la *Historia* en la mayor postración.

Después del *Renacimiento*, hasta llegar á la Revolución francesa, la *Historia* vuelve á tomar el carácter que distinguía á los historiadores clásicos.

Francia.....	Bossuet, Voltaire, Vico, Mezeray, Rollín, Vestot, Anquetil.
Inglaterra	Raleig, Hume, Robertson, Gibbon.
Alemania	Schmidt, Schloezer, Juan de Müller.
Italia	Maquiavelo, Dávila, Fray Paolo Sarpi, Muratori, Giannone.
España	Florian de Ocampo, Zurita, P. Mariana, Sandoval, Hurtado de Mendoza, Garibay, Moncada, Melo, Avila, Solís, Padre Flores y Masdeu.

Los historiadores modernos más notables son:

Alemania.....	Niebuhr, Schloner, Ranke, Schiller, Raumer, Curtius, Duncker, Weber-Hamer.
----------------------	--

Inglaterra	{ Turner, Lingard, Hallam, Macaulay, y Buckle.
Francia	{ Guizot, Thiers, Thierry, Sismondi, Michelet, Lamartine.
Italia	{ Bota, Micali Coletta, Cantú, Amasi, Vanucci, Ranalli, Ricotti.
España	{ Quintana, el Conde de Toreno, Lafuente, Marqués de Pidal, Alcalá Galiano, Cavanilles y Ferrer del Río.

COMPOSICIONES COMPLEJAS

XLI

Hay en la literatura, además de las composiciones estudiadas, algunas otras de elementos tan distintos, que, en rigor de verdad, no pueden clasificarse ya dentro de la poesía; hemos encontrado composiciones muy complejas, como la *bucólica* y la *novela*; pero, además de éstas, hay otras en que aparecen tan confundidos los elementos poéticos, oratorios y didácticos, que es difícil determinar en cada caso cuáles son los que prevalecen, y es enteramente imposible decirlo *á priori*.

Consideradas en su asunto, son verdaderas obras didácticas; por su fin y sus formas, pertenecen más bien á la oratoria y admiten grandes elementos poéticos.

Rica es la literatura sagrada en esta clase de composiciones. Los Santos Padres de la Iglesia, para pro- pagar y defender el dogma, escribían multitudes de obras que tienen estos caracteres.

No pertenecen á un período determinado para la li- teratura, ni se refiere á una sola clase del asunto; son, es cierto, propio de las épocas de lucha entre ideas y civilizaciones, y en ellas caben todas las formas y to- dos los elementos literarios: tienen parte expositiva, parte narrativa y parte dialogada. Admiten también la forma epistolar; admiten el verdadero discurso ora- torio y el tratado histórico, y no es posible señalar las condiciones de estilo y lenguaje que han de tener.

Es imposible determinar exactamente á qué género

pertenece las *meditaciones*, los *soliloquios* y áun las *oraciones*.

Las *cartas* son una mera forma, y en ocasiones sirven para verdaderos tratados didácticos ó históricos, y aun para la novela.

Las *cartas familiares* son las únicas que forman un verdadero género literario, y la sola condición que para ello han de tener es la naturalidad; y si llegan á admitir proporciones de grandeza, y hablan de asuntos que no se refieran á la vida del que escribe ó las recibe, dejan de ser cartas y se convierten en tratados de varias especies en forma epistolar.

Cicerón, Plinio y San Jerónimo (literatura latina); Santa Teresa de Jesús, A. Pérez, Quevedo, P. Isla (literatura española); M. de Sevigné (literatura francesa).

Los *artículos de periódico* son, pues, un género verdaderamente inclasificable. Pueden y deben ser admitidos en Literatura, porque entre el inmenso farrago de escritos insustanciales y escaso valor literario puede haberlos, y los hay, de grande y extraordinario mérito.

Los *artículos de periódico* pueden ser científicos, oratorios, didácticos, poéticos; abarcan todos los asuntos y todas las formas, pudiendo decirse que son los mismos géneros literarios en miniatura.

Esta clase de publicaciones, cuyo origen hallan algunos en las *Acta pontificum* de la primitiva Roma, empezaron en el siglo XVII en Amberes y en París.

En España hubo algunos en los siglos XVI y XVII; y en el siglo XVIII cundieron ya extraordinariamente los periódicos y revistas.

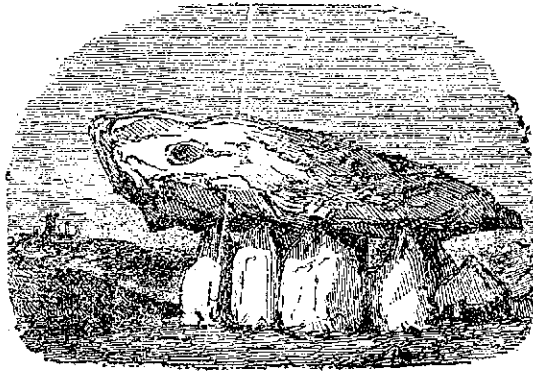
FIN



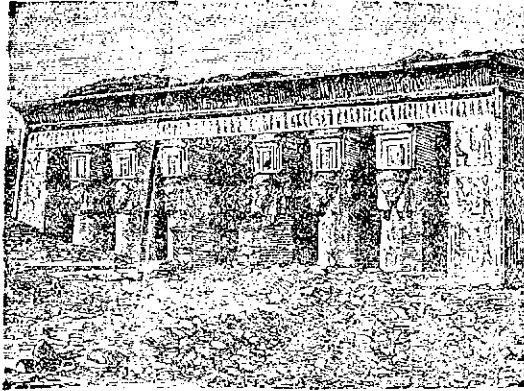
EL PROFETA JOEL (M. Ángel).

ILUSTRACIONES





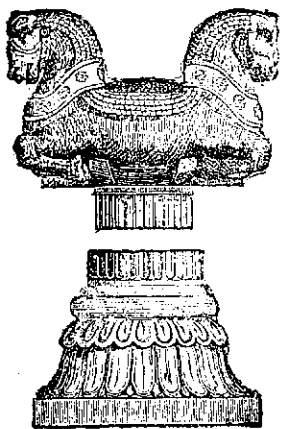
DOLMEN



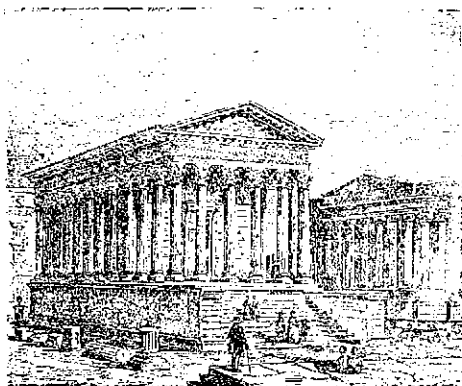
TEMPLO DE EDFU



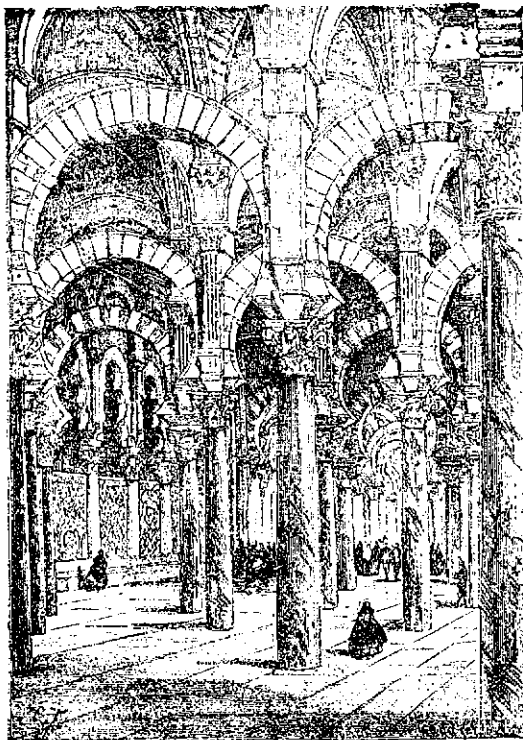
ESFINGE Y PIRÁMIDE DE CHEFREM



CAPITEL
DE TSCHILMINAR

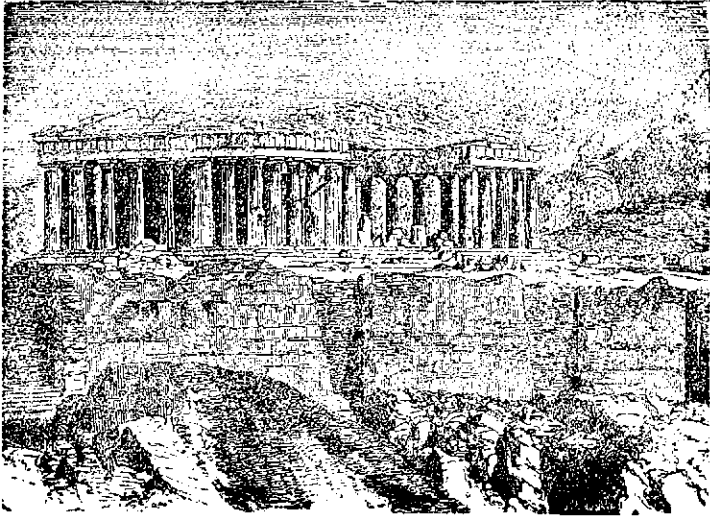


TEMPLO ROMANO

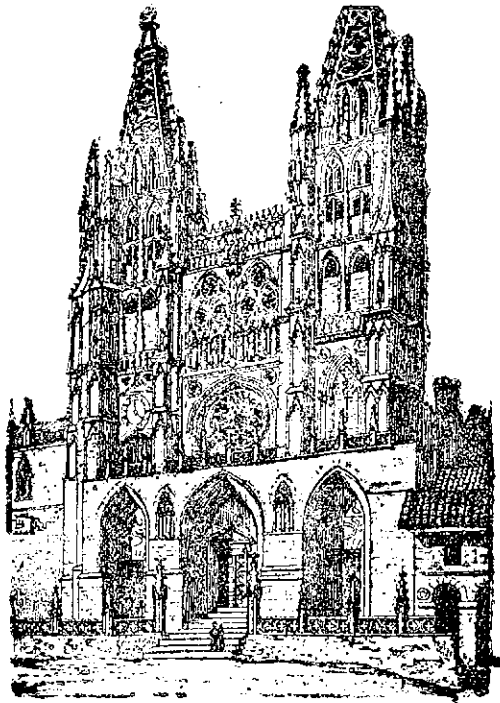


ALJAMA DE CÓRDOBA

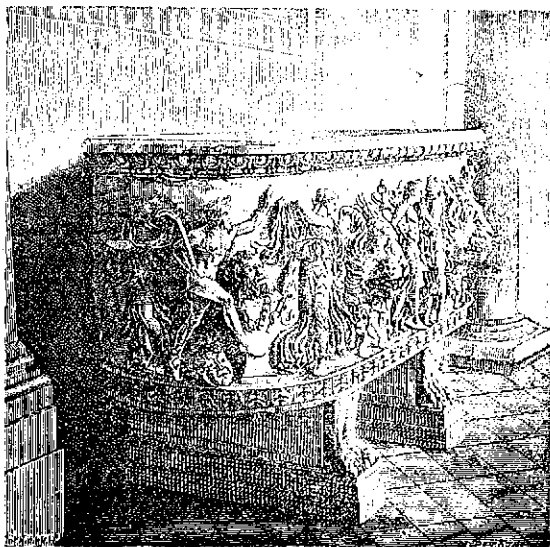




EL PARTENON



CATEDRAL DE BURGO



SARCÓFAGO DE BACANTES



TESEO VENCEDOR





APOLO PITIO



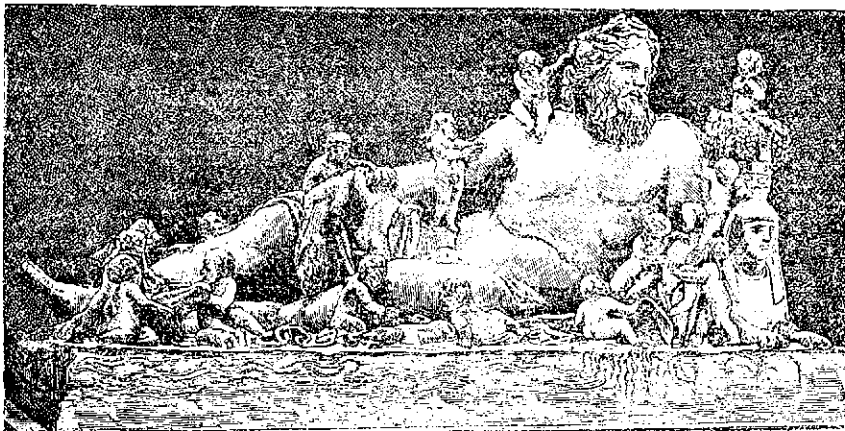
VENUS DE MILO



RAFAEL



RUBENS



EL TÍBER



LA VIRGEN (Siglo IX).



EL DESCENDIMIENTO (Rubens).



SANTA ISABEL DE HUNGRÍA (Murillo).

Arquitectura, Escultura, Pintura, Indumentaria.



LOS BEBEDORES (Velázquez).





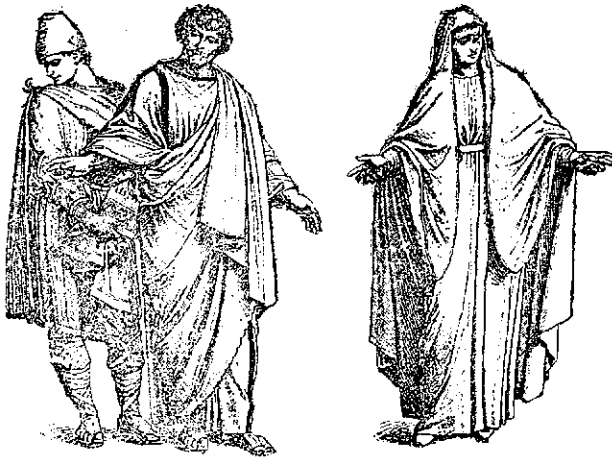
TRAJES EGIPCIOS



TRAJES GRIEGOS



TRAJES ROMANOS



TRAJES CRISTIANOS PRIMITIVOS



TRAJES DE LOS MOROS ESPAÑOLES



TRAJES ITALIANOS DEL SIGLO XV





TRAJES DEL SIGLO XVI



ÉPOCA DE FELIPE II



ÉPOCA DE CARLOS V



TRAJES DEL SIGLO XVII

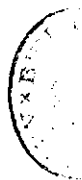


TRAJES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

ALFABETOS



CLASES DE ESCRITURA USADAS EN ESPAÑA



Alfabeto y clases de Escritura.

Valor.	Figura:	Figura de los signos	Equivalencia hebrea	Valor
A. O.		𐀀 𐀁 𐀂	א	a
B.		𐀃 𐀄	ב	b
G. K.		𐀅 𐀆	ג	g
D. T.		𐀇 𐀈	ד	d
H.		𐀉 𐀊 𐀋	ה	h
U.		𐀌 𐀍	ו	w
T. ts.		𐀎 𐀏 𐀐	ז	z
H.		𐀑 𐀒	ח	hh
T.		𐀓 𐀔	ט	t
I.		𐀕 𐀖 𐀗	י	y
K.		𐀘 𐀙	כ	ch
H.		𐀚 𐀛	ל	l
B. L.		𐀜 𐀝 𐀞	מ	m
M.		𐀟 𐀠 𐀡	נ	n
N.		𐀢 𐀣 𐀤	ס	s
S.		𐀥 𐀦	ש	hh
J.		𐀧 𐀨 𐀩	פ	ph
P.		𐀪 𐀫	צ	ts
W. V.		𐀬 𐀭	ק	q
T. s.		𐀮 𐀯	ר	r
Q.		𐀰 𐀱	ש	sch
R.		𐀲 𐀳	ת	th
S. ch.				
T.				

Alfabeto fenicio

Alfabeto egipcio.

Alfabeto y clases de Escritura.

Valor	Figura	Valor	Figura	Figura	Valor	Figura	Valor
A	𑀀	N (antes de a, i)	𑀁	𑀂	a	𑀃	𑀄
B	𑀅	N (antes de u)	𑀆	𑀇	ā	𑀈	𑀉
C	𑀊	P	𑀋	𑀌	i	𑀍	𑀎
Ç	𑀏	R (antes de a, i)	𑀐	𑀑	ī	𑀒	𑀓
D (antes de a)	𑀔	R (antes de u)	𑀕	𑀖	u	𑀗	𑀘
D (antes de i)	𑀙	S	𑀚	𑀛	ū	𑀜	𑀝
D (antes de u)	𑀞	T (antes de a, i)	𑀟	𑀠	ē	𑀡	𑀢
E	𑀣	T (antes de u)	𑀤	𑀥	ai	𑀦	𑀧
Ē (antes de a, i)	𑀨	Th	𑀩	𑀪	o	𑀫	𑀬
Ē (antes de u)	𑀭	Thr	𑀮	𑀯	au	𑀰	𑀱
H	𑀲	U	𑀳	𑀴	ka	𑀵	𑀶
J	𑀷	V (antes de a, u)	𑀸	𑀹	kha	𑀺	𑀻
K (antes de a, i)	𑀼	V (antes de i)	𑀽	𑀾	ga	𑀿	𑁀
K (antes de u)	𑁁	Y	𑁂	𑁃	gha	𑁄	𑁅
Kh	𑁆	Z	𑁇	𑁈	i	𑁉	𑁊
M (antes de a)	𑁋	Z aspirada (antes de a, u)	𑁌	𑁍	tscha	𑁎	𑁏
M (antes de i)	𑁐	Z aspirada (antes de a, u)	𑁑	𑁒	tschha	𑁓	𑁔
M (antes de u)	𑁕				dacha	𑁕	𑁖
					dachha	𑁗	𑁘
					ia	𑁙	𑁚
					ta	𑁛	𑁜

Alfabeto sanscrito.

Alfabeto cupeiforme persa.

Figura	Valor	Figura	Valor
𐬀	a	𐬀	a
𐬁	b	𐬁	b
𐬂	c	𐬂	c
𐬃	d	𐬃	d
𐬄	e	𐬄	e
𐬅	f	𐬅	f
𐬆	g	𐬆	g
𐬇	h	𐬇	h
𐬈	i	𐬈	i
𐬉	j	𐬉	j
𐬊	k	𐬊	k
𐬋	l	𐬋	l
𐬌	m	𐬌	m
𐬍	n	𐬍	n
𐬎	o	𐬎	o
𐬏	p	𐬏	p
𐬐	q	𐬐	q
𐬑	r	𐬑	r
𐬒	s	𐬒	s
𐬓	t	𐬓	t
𐬔	u	𐬔	u
𐬕	v	𐬕	v
𐬖	w	𐬖	w
𐬗	x	𐬗	x
𐬘	y	𐬘	y
𐬙	z	𐬙	z

Alfabeto griego primitivo.

Alfabeto y clases de Escritura.

Figura	Valor	Figura	Valor	Figura	Valor
	a		i		p
	a		ca		pp
	a		k		eu
	b		l		ku
	b		l		x
	a		ca		x
	t		n		u
	é		o		u
	h		o		z

Alfabeto mayá.

Figura de las letras	Nombres de las letras	Su valor
N...	Aleph...	H...
B...	Beth...	Bh...
G...	Gimel...	Gh...
D...	Dhaleth...	Dh...
H...	Hhe...	Hh...
W...	Wau...	W...
Z...	Zain...	Z...
H...	Hhet...	Hhb...
T...	Tet...	T...
Y...	Yod...	Y...
Ch...	Chaph...	Ch...
L...	Lamed...	L...
M...	Mem...	M...
N...	Nun...	N...
S...	Samech...	S...
H...	Huhayia...	Hhh...
Ph...	Phi...	Ph...
Ts...	Tsade...	Ts...
Q...	Qoph...	Q...
R...	Resch...	R...
Sch...	Schin...	Sch...
Th...	Thau...	Th...

Alfabeto hebreo.

Figura	Nombre	Valor
A α	Alpha	a
B β	Beta	b
Γ γ	Gamma	g
Δ δ	Delta	d
E ε	Epsilon	e breve
Z ζ	Zeta	ds
H η	Eta	o larga
Θ θ	Theta	th
I ι	Yota	i
K κ	Kappa	k
Λ λ	Lambda	l
M μ	Mu	m
N ν	Nu	n
Ξ ξ	Xi	x
Ο ο	Omikron	o breve
Π π	Pi	p
Ρ ρ	Rho	r
Σ σ	Sigma	s
T τ	Tau	t
Υ υ	Upsilon	u
Φ φ	Phi	f ph
Χ χ	Chi	ch
Ψ ψ	Psi	ps
Ω ω	Oméga	o larga

Alfabeto griego.

Figura	Valor	Figura	Valor
ا	a	ط	t
ب	b	ظ	d
ت	t	ع	h
ث	tz	ج	j
ج	g	ف	f
ح	h	ق	k
خ	ch	ك	c
د	d	ل	l
ذ	dz	م	m
ر	r	ن	n
ز	z	و	w
س	s	ه	h
ش	sj	ي	j
ص	s	لا	la
ض	d		

Alfabeto árabe.

ΗΨΩΜΩ ΗΥΑΔΥΤ ΩΝΨΡΝ ΜΡΜΨ ΔΓΜΡΣΘ

Escritura autótonoma española.

SIMFRIORDIMITTE-ΥΑQ.HICOBRYEDIXTRA
ΛΙΧΗΛΙΕCIDI DIRAT.CUMITIEYSISIMBRIS.ΑΙΡΑ

Escritura capital romana.

†IHNOMINEBNICONSECRA
TAECLIASCTEMARIE
INCATOLICOPREPRIME
IDVSAPRILISANHOFFLI
CITERPRIMOREGHIBNI
NOSTRIGLORTOSSSIMIFL
RECCAREPTREGTSEPA
D C XXX

Escritura capital visigoda, del siglo VI

UNDEAPPARETA DUEXSARI
OSDMIANIXPOS.COM
MUNESSSEGUOSCONS
TETACAPITATEADQ.AB4
NITATEECCLESIAECATHO
LICEERECCESSISSE

Escritura uncial romana

QUOD NOTITIAM NRAM LATERNON
POTUIT QUIB. TOTUM NEGLIGERE

Escritura uncial visigoda del siglo VI.

Anno dnice incarnationis. m^o c^o lxxvi Et indie. v. id^o
Jul. Sic mittit in pignora bⁿardus d'anglerola et
uxor ei⁹ eligfen ad p^e p^u facta et uxore et mat^r

Escritura francesa

Orillan perez de dellon la fizio escreuy por mandado del Rey
en uengetrun anno⁹ el Rey sobredicho Remo. John perez

Escritura de privilegios (siglo XIII).

Don Sancho por la gra de nos Rey de
Castella de Toledo de Leon de Galizia de
Sivilla de Cordova de Murcia de Jahn et

Escritura de alhalaes (siglo XIII)

anduvo vna mo cadaos dias a tarez p^u d^r a
menno a dela Calénza ganu aNeal con
labes da _____ le vni^o

Escritura isfática.

E yola dicha palomba con licencia e autoridat de
dño juda el gas m̄y m̄p̄do que p̄meramente me da.

Escritura redonda.

Iste liber fuit scriptus in monasterio pplēti
anno a natiuitate domini M̄. cccc

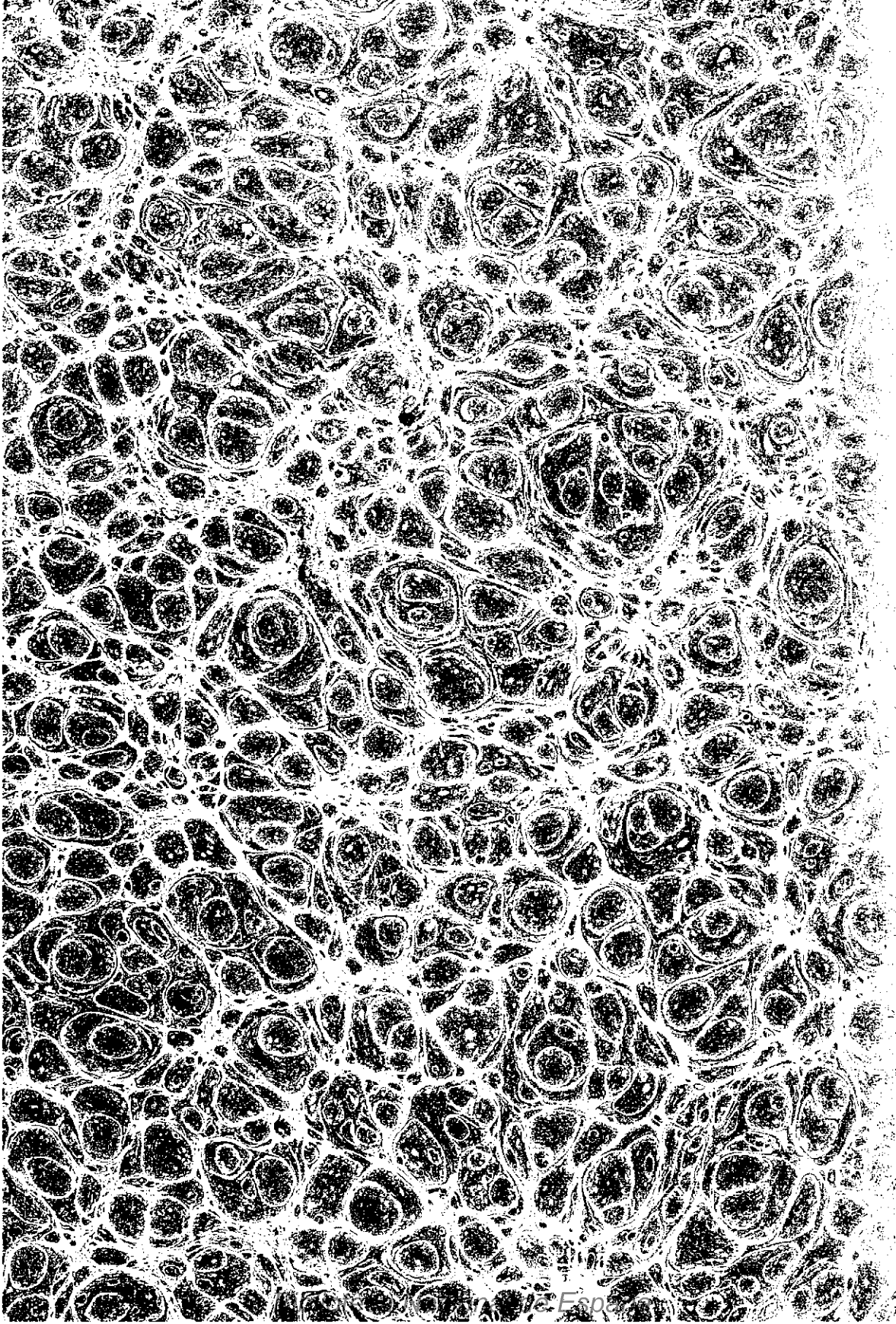
Escritura alemana

Nos el Rey e la Reyna de castilla de leon de
aragon de sicilia de granada e y fazemos saber
a vos los jueces e jurados de las ciudades de valencia

Escritura cortesana del siglo XV

y de fazer bien e m̄do a vos
Gō de dñs n̄ros r̄y e m̄
desn̄ y e de m̄

Escritura procesal



BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA



1103176485



60868053856