

TEORÍA DE LA LITERATURA Y DE LAS ARTES



Obras del autor sobre Literatura y Arte

- MENDELSSOHN, trad. de Sélden, precedida de una HISTORIA DE LA MUSICA. - 1870. Ptas. 0'5
- TEORÍA DEL ARTE E HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES EN LA ANTIGÜEDAD, Y PROGRAMA DE ART Y SU HISTORIA EN ESPAÑA. - 1873. Ptas. 1'5
- FILOSOFÍA Y ARTE, con prólogo de D. Nicolás Salmeró y Alonso. - 1878. Ptas. 3'5
- CURSO DE LITERATURA ESPAÑOLA (en colaboración con D. J. G. Aldeguer). - 1889 Agotada.
- PROGRAMA DE RETÓRICA Y POÉTICA. - Años de 1890 a 1898 Ptas. 1
- ARTE LITERARIO. - 1891 Agotada.
- PRINCIPIOS DE LITERATURA, para los alumnos de Preceptiva Literaria. (Perlado, Páez y C.^a, editores, Madrid). Ptas. 7
- PROGRAMA de dicha obra. Ptas. 1
- MANUAL DE ESTÉTICA E HISTORIA DE LAS ARTES PRINCIPALES HASTA EL CRISTIANISMO. - (S. de Jibera, Hermanos, editores, Madrid.) - 1894 Ptas. 4
- PROGRAMA de dicha obra. Ptas. 0'5
- MANUAL DE LITERATURA NACIONAL Y EXTRANJERA ANTIGUA Y MODERNA. - Dos tomos: 1899 - 1900 (V. Suárez, editor, Madrid). Ptas. 10
- PROGRAMA de dicha obra. Ptas. 0'5
- ARTES INDUSTRIALES, con 77 grabados. (A. López, editor, Barcelona) Ptas. 3
- HISTORIA DE LAS LITERATURAS COMPARADAS. Traducción de Loliée. (Jorro, editor, Madrid). - 1905. Ptas. 6
- ESTÉTICA, de Hegel. Traducción. (D. Jorro, editor, Madrid). Dos tomos. Ptas. 15

MANUALES - GALLACH

DA-2-210

LXXXIII

R. 44.454



TEORÍA DE LA LITERATURA Y DE LAS ARTES

AB
3/10

POR

Hermenegildo Giner de los Ríos

Académico C. de la R. de Bellas Artes de San Fernando;
ex Catedrático electo de Literatura de la Universidad de Santiago;
numerario de Retórica en varios Institutos,
y en la actualidad
de Filosofía en el de Barcelona

“ CALPE ”

COMPañÍA ANÓNIMA DE LIBRERÍA, PUBLICACIONES Y EDICIONES

MADRID - BARCELONA



COMPANÍA ANÓNIMA DE
LIBRERÍA, PUBLICA
CIONES Y EDI
CIONES

ES PROPIEDAD
DERECHOS DE TRADUCCIÓN
RESERVADOS

Imprenta Clarasó, Villarroel, 17.—Barcelona

AL QUE LEYERE

El libro que ofrecemos al público, siempre creciente, de estos manuales, no tiene las pretensiones de constituir una novedad en los de su clase; sino que simplemente aspira a condensar en pocas páginas una materia usualmente repartida en varios volúmenes.

Creada (con muy buen acuerdo), en nuestras Universidades, la cátedra de "Teoría de la Literatura y de las Artes", se ha dado unidad á estudios estéticos que hasta ahora no se presentaban juntos; si se exceptúa en las obras magistrales, que, por ejemplo, como la *Estética* de Hegel (*), se estiman clásicas, y en las cuales más o menos se han educado varias generaciones hasta la que actualmente se orienta en direcciones nuevas.

Para cumplir, pues, este fin, ha creído conveniente la casa editora de los MANUALES GALLACH,

(*) Recientemente traducida por el que escribe estas líneas. — Madrid, D. Jorro, editor, 1908. — Dos tomos en 4.º mayor, de 500 páginas.

encomendarnos un ligero compendio de principios de literatura y arte, en forma didáctica, aunque elemental, para constituir un cuerpo de doctrina, que pueda hasta servir no sólo a los aficionados a tales estudios, sino también a los escolares de Facultad, en calidad de pequeño resumen.

Y a dicho efecto, sigue al texto un índice detallado, que por sus referencias a los números de aquél, forma un verdadero programa de cuantas cuestiones se tratan en la teoría general y común a todas las artes, y a la literatura en primer término.

Varios autores en esta misma Biblioteca siguieron idéntico plan, y el público acogió muy favorablemente semejante método.

Si la opinión juzga la labor de este manualito, o mejor, *manualillo*, con benignidad por el sistema, ya que no por el mérito del contenido (que por ser de tan modesta firma, no merece aplauso), se dará como harto recompensado

EL AUTOR.

INTRODUCCION

Teoría general del Arte

Lección 1.^a

1. Si observamos la vida humana (y aun la vida en general), notaremos que todo cae dentro de dos grandes esferas: el conocimiento y la actividad; o, en otros términos, que la existencia humana gira entre el conocer y el hacer, siendo ambos correlativos sin excluirse mutuamente; sino antes por el contrario, compenetrándose uno a otro: el *conocimiento*, en sí, es un *acto intelectual*, y *todo hecho*, supone un *conocimiento*.

2. Pero distingüense en el conocer *modos y grados*, de igual manera que en la actividad. En el uso común de la vida, regimos nuestras acciones por conocimientos no siempre exactos ni obedientes a principios; y aun en el caso de ser verdaderos y sujetos a leyes, carecen de una conciencia clara como norma, realizándose las acciones por hábito, rutina, imitación, o por cumplir preceptos impuestos, o, en fin, por tales o cuales prácticas enseñadas.

3. Precisamente por esta razón, el lenguaje, de tiempo inmemorial, ha diferenciado el conocimiento *vulgar* del *científico* y las obras *vulgares* de las *artísticas*. Hay, pues, dentro de cada una de estas esferas, dos modos distintos y dos grados diversos. El uno supone, sin embargo, al otro; de manera que en el fondo la esencia del conocimiento usual es la misma del científico; y la de la actividad vulgar tampoco difiere de la artística. La distinción de aquellos conocimientos y de estas actividades estriba solamente, como hemos indicado, en el grado y en el modo.

4. Si queremos determinar los *caracteres diferenciales* del conocimiento vulgar y del científico, nos bastará reflexionar en que hay conocimientos vagos de que no tenemos plena certidumbre; que son inconexos, en ocasiones contrarios a las cosas mismas a que se aplican (erróneos), que no obedecen a ideas fijas ni dependen de principios inalterables. En tanto que existen otros conocimientos, en que advertimos un rigor estrecho, como engendrados por la meditación; una lucidez, signo de certeza, y una conformidad completa con los objetos que representan. Podría, pues, definirse el conocimiento vulgar: la relación espontánea y desordenada, en que no siempre conviene el objeto con la noción de él formada por el sujeto. Y el conocimiento científico, la relación reflexiva y metódica, en que conviene la idea formada del objeto con el objeto mismo.

5. Lo dicho del *conocer* puede aplicarse el *hacer*. La *actividad común* reviste los mismos caracteres que el conocimiento vulgar y la *actividad artística* análogas condiciones que el conocimiento científico.

6. Ahora bien; al conjunto de conocimientos

verdaderos y ciertos, formados con unidad según su objeto, ordenados sistemáticamente y obtenidos por determinado método reflexivo, se da el nombre de CIENCIA.

Y a la serie de actos libres dirigidos con unidad para la producción de una idea como fin, mediante reflexión metódica y sistemática, se da el nombre de ARTE.

Arte y Ciencia constituyen los dos fines esenciales en que se resume la naturaleza humana abrazando toda la vida; vida que, al elevarse al más alto grado de cultura individual y social, y desarrollarse en la plenitud de sus manifestaciones, produce los otros fines humanos: Religión, Moral y Derecho. Y a cada uno de estos tres acuden también aquellos primordiales (Ciencia y Arte) para su comprensión y realización.

7. El plan que hemos de seguir es en la Literatura el siguiente: primero, consideraremos el tratado de arte literario en su *unidad* analizando los elementos de las obras y su composición; y después, estudiaremos la interior *variedad* de dicho arte, en los citados géneros.

Para comprobar la teoría en cada caso particular, convendría reseñar además, en sumaria ojeada, el desarrollo histórico de cada género literario o artístico, no sólo en la vida nacional, sino en la extranjera; y procurar hacerlo, ora con análisis críticos sobre una colección de autores selectos, ora en excursiones, museos y láminas si se trata del arte, ora supliendo con explicaciones las deficiencias, ya, finalmente, con ejercicios y prácticas de los escolares.

8. Los filósofos modernos que se han ocupado de la ciencia de la belleza, dividen el Arte, por su finalidad, en *bello*, *útil* y *bello-útil* o compuesto.

Esto es: han distinguido las artes en bellas, o sea aquellas cuyo fin es manifestar el pensamiento del artista, sin más objeto práctico que conmover y deleitar al público, a la humanidad en general; artes útiles, o sea aquellas en que mueve al artista creador un fin determinado, encaminado a segunda intención; y artes compuestas en las que el artista tanto piensa en lo que puede servir a tales o cuales propósitos, cuanto a que resplandezca su idea, produciendo emoción. Divídese, pues, por su finalidad el Arte, en bello, útil y bello-útil, pudiendo admitirse esta clasificación, aunque ofrezca motivos de reparo a algunos autores.

Dicho se está que por mucho que el artista se preocupe de que su obra no sirva para otra cosa que para provocar la emoción estética, ninguna producción puede considerarse enteramente inútil para tal o cual otra necesidad.

La estatua, puede servir para candelabro, el cuadro para tapiz, la pieza musical para marcha militar o fúnebre, etc. De aquí resulta que no hay artes *exclusivamente* bellas ni *exclusivamente* útiles, sino que se determinan unas y otras según la *intención* del artista; y que serán más o menos *bellas*, más o menos *útiles*, y todas en general *bello-útiles*. Depende, por consiguiente, la belleza o la utilidad como fin de una obra, del intento que la engendró. Y para hablar con propiedad: son todas las artes por su finalidad *bello-útiles* o *útil-bellas*, según predomine el primero o segundo elemento en la intención del creador de la producción.

9. Los estéticos dividen también las artes en *artes del espacio, del tiempo y del movimiento*; e incluyen en el primer grupo (que denominan asimismo artes del dibujo o del diseño), a la Arqui-

itectura, la Escultura, la Pintura y sus derivadas; en el segundo, a la Música, con sus subordinadas; y en el tercero, a la Orquímica o baile, la Mímica o arte de los gestos, ademanes y actitudes, y la Gimnástica.

Dejando a un lado otras clasificaciones, hablemos de la división de en *bellas* e *industriales*, correspondiendo las segundas a aquellas nacidas de las exigencias creadas por los progresos materiales de la civilización. De todas las artes, las que principalmente han crecido independientes, y como madres de las restantes, son: la Arquitectura, la Escultura y la Pintura; la Música y el Baile y aun la Gimnástica (como una derivación de éste con sentido distinto del griego) y, en fin, la Literatura.

10. a) Desde los tiempos más remotos ha sido considerada la ARQUITECTURA como un arte bello; por más que puede servir de ejemplo a nuestra opinión, de que las artes se clasifican por el fin *predominante*, y no por el *exclusivo*. El "arte de la construcción" sólo puede ser considerado como meramente bello cuando se trata del arte *monumental*; la casa, el templo, el cementerio, el teatro, el palacio, *sirven para otro fin* que el de la manifestación del pensamiento del artista y la producción de la emoción estética; y sólo la columna rostral, el obelisco, el mausoleo, llevan el carácter requerido en el Arte para ser considerado *bello*. Mas como quiera que la Arquitectura, a través de la historia, se viene apellidando bella, admitámosla así y digamos que en su desarrollo ofrece los mismos estilos y períodos que las demás artes sus compañeras. En sus épocas *clásica*, *romántica* y *armónica*, y dentro de cada uno de estos momentos, y en cada pueblo, con *estilo severo*, *flo-*

rído y *compuesto*, con sus apogeos, sus decadencias y sus renacimientos.

b) Idénticas leyes presiden a la ESCULTURA en la Edad Antigua, la Media y la Moderna. El "arte de la plástica" en cada civilización presenta su elevación y sus descensos; por más que, como síntoma singular, no haya ningún país ni ninguna época repetido la historia de la escultura griega, sin duda a causa de que el antropomorfismo helénico propendía a desarrollar este arte mejor que ninguna otra civilización de las sucesivas.

c) La PINTURA como arte independiente, nace en las postrimerías de la Edad Media y adquiere su importancia en el *Renacimiento*. Antes, el "arte del colorido" sólo presenta un carácter ornamental, sirviendo como elemento decorativo para embellecimiento de vasos, muros, manuscritos, vidrieras, tapices, muebles, etc., y desde el citado Renacimiento hasta nuestros días ha pasado en sus múltiples variedades por todas las fases arriba indicadas.

d) La MÚSICA, conocida, como las demás artes, de todos los pueblos, tampoco marca su existencia propia sino en la época moderna, puesto que el "arte del sonido" se encuentra en las edades anteriores como subordinado al teatro, a la poesía en general, y a otras manifestaciones, tales como los cultos religiosos.

e) La MÍMICA y la ORQUÉSTRICA o baile, carecen hoy de la importancia de las precedentes.

11. De lo que antecede se desprende que la humanidad se sirve para la expresión de sus pensamientos y afectos de diferentes sistemas cada uno de los cuales constituye un lenguaje, o sea una colección de signos encaminados a manifestar la vida interior del hombre y reproducir las impre-

siones que lo exterior provoca en él. Por esto se considera cada arte *como un verdadero lenguaje*, más o menos expresivo y completo, y siempre perfectible.

Y entre todos estos lenguajes descuella el articulado o *palabra*. La superioridad del signo hablado o escrito con respecto a los medios citados y a otros que pudiéramos agregar, se advierte con notar que todas las artes reseñadas son incapaces de representar los matices particulares de las ideas del artista; la fuerza expresiva de todas aquéllas se encierra, a lo sumo, en manifestar generalidades o estados completos del ánimo.

Una catedral gótica, una sinfonía, despiertan intensas emociones, hablan un lenguaje de vaguedad, y abstracto.

El músico no puede concretar sus ideas o sentimientos, sino sólo revelar *situaciones generales* de su alma que pretenden reproducir o evocar precisamente en sus oyentes.

Al escultor tampoco le es dado expresar sino un *momento*; la estatua, o el relieve, no traspasan los límites del instante en que la idea está concebida y expresada en la figura o asunto. Más amplio el campo de la pintura, presenta mayor espacio para sus creaciones al artista, aunque también encerrado dentro de los mismos lindes de un instante determinado. El lenguaje de la mímica bastante expresivo y como auxiliar de la palabra la agita y colorea; pero separada de ella, queda deficiente.

12. Únicamente a la palabra le está reservado el don de significar con portentosa exactitud todo género de matices de cuanto experimenta el espíritu y de cuanto crea la razón humana. El lenguaje, pues, por excelencia, aquel en que puede el hombre vaciar el contenido de su alma y la repre-

sentación de sus impresiones, es la palabra, resumen acabado de todas las artes y medio de revelación de las intimidades de la conciencia. Ostenta, además, la preeminencia de ser el único medio característico de la criatura racional; no porque algunos animales no articulen también palabras (ya que su aparato vocal lo consiente), sino porque ella misma sirve para la manifestación de la racionalidad, dándose cuenta el hombre de cuanto dice. La voz, la mímica, otras maneras de expresión, son comunes a muchos seres del reino animal; pero la palabra razonada, discursiva, con cabal conciencia de su aplicación, única y exclusivamente pertenece al hombre. Los griegos designaron con un solo nombre este doble carácter del lenguaje por excelencia, llamando *logos*, a la razón y a la *palabra* juntamente, como si fueran una sola y misma cosa.

13. Con la invención de la escritura, la palabra llegó a su completa integración. Dejando de ser transmitidas las ideas de generación en generación por tradiciones modificadas en el transcurso del tiempo, vino el maravilloso descubrimiento a perpetuar hechos y memorias de instituciones y costumbres. Para legar a la posteridad opiniones y recuerdos, se debió comenzar por la escritura *ideográfica*, que pinta las cosas. Pero la escritura propiamente dicha, *fonética*, que representa analíticamente cada sonido por una letra, dió a la palabra nueva vida eternizando el pensamiento. Así pasaron a nosotros las obras literarias, sirviendo la escritura, como el mármol, para crear verdaderos monumentos. La palabra era pasajera (*verba volant*); después de la escritura se hizo fecunda (*scripta manent*) para brotar perdurablemente. Los jeroglíficos son escritura en parte *ideográfica* y

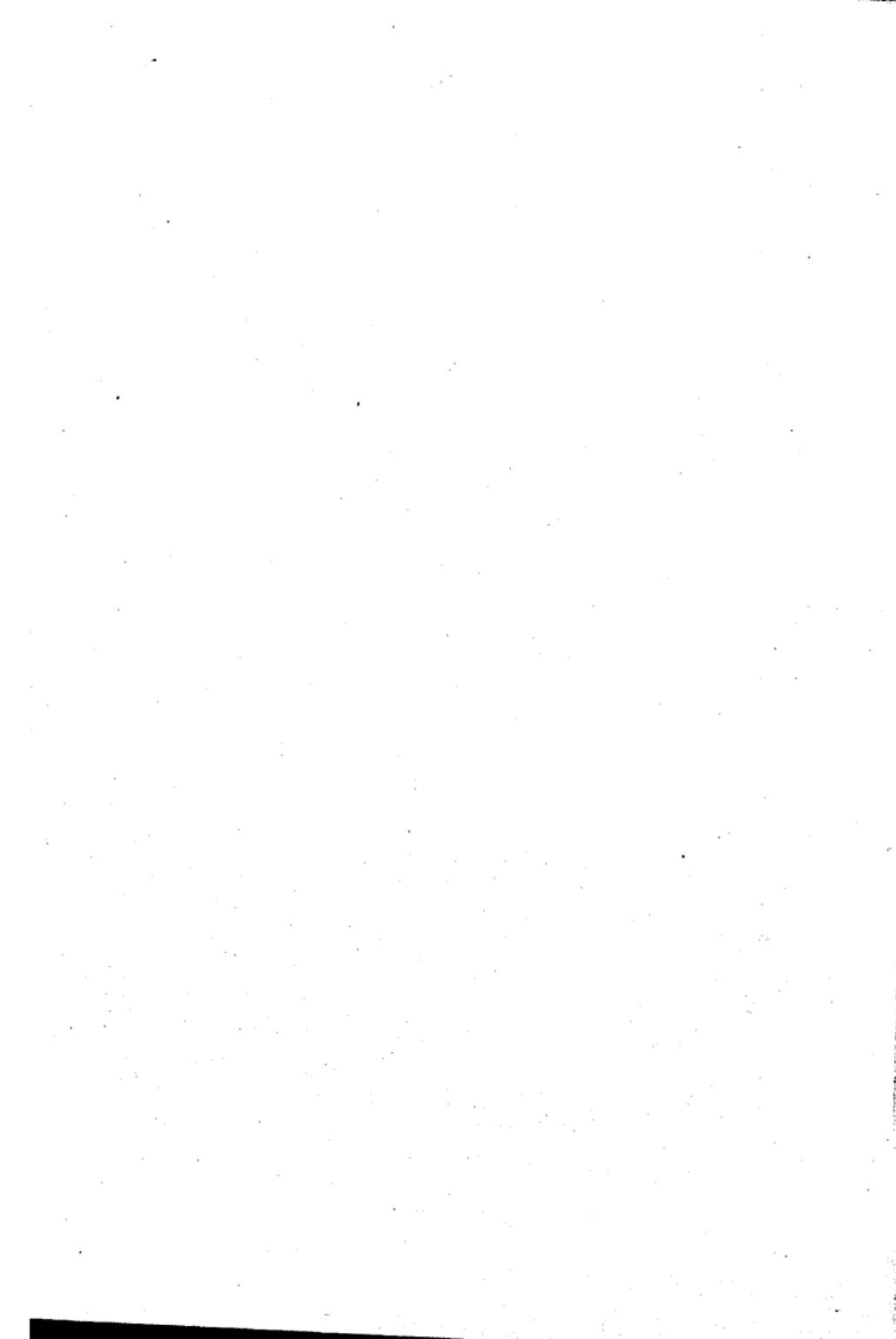
en parte fonética, sirviendo también de medio de expresión.

14. La escritura, en fin, halló su complemento con la imprenta inventada por Gutenberg. Así la palabra ha llegado a nuestros días, pudiendo hoy nosotros gozar de las creaciones de remotos tiempos y hallándose por la imprenta difundidos los caudales de la sabiduría antigua al alcance de todos en la actualidad.

Todas las lenguas han pasado por un primer período *iliterario*, quedando contados pueblos aún dentro de semejante época. Después han llegado a la mayor edad con el período *literario*, en cuyo progreso se han marcado sus puntos culminantes de infancia, juventud, plenitud, vejez y renacimiento.

15. Ampliando lo dicho (3) antes sobre los modos de la palabra (vulgar y literaria), podremos aplicar lo sentado sin nuevo desarrollo. Hay una palabra usual en la vida ordinaria, a veces bella y expresiva, aunque a fuer de espontánea carece de intención suficiente para producir el efecto apetecido.

Predomina en este lenguaje la imaginación sobre la razón, y a veces recrea el ánimo, aunque no siempre lo convence. Y existe otra reflexiva, adecuada y propia, con la cual el que habla o escribe trata de demostrar y probar de deleitar y conmover a la vez; y esa *palabra artística* dirigida a un fin con deliberada intención, plena de recursos, rica en contenido, armonizada con la idea y estudiada y pulida en su forma, constituye la *palabra literaria* que bajo ciertos respectos vamos a estudiar.



PARTE PRIMERA

LITERATURA

I

Teoría especial del Arte literario

Lección 2.^a

16. Literatura.—La voz literatura tiene diferentes acepciones. A veces significa el conjunto de las obras literarias; esto es, de las obras del pensamiento humano expresadas por medio de la palabra hablada o escrita; otras, el estudio de dichas obras; en ocasiones equivale a la crítica de esas manifestaciones orales o escritas. Y siempre resulta que existe una *ciencia* literaria y un *arte* literario, y dentro de la primera varias ramas: una filosófica, otra histórica y otra crítica. Determinemos cada una de ellas.

17. Todos los seres o cosas pueden considerarse de dos maneras: o en su esencia, en aquello permanente en los mismos, inmutable, que subsiste a través del tiempo; o en su forma, en lo que muda, cambia, varía constantemente, sin que por ello se destruya su naturaleza. Por ejemplo: el hombre puede ser estudiado en sus facultades anímicas,

de un lado; en la organización de sus funciones corporales, etc., de otro; y puede ser estudiado en los sucesivos cambios por que atraviesa en el tiempo y el espacio, naciendo, desarrollándose, muriendo. De aquí que existan dos ciencias fundamentales: la de las leyes permanentes, *Filosofía*, y la de los estados variables individuales, *Historia*. Y como quiera que el estudio de las leyes es aplicable al de los hechos, el de las propiedades esenciales a las mudanzas accidentales, existe una tercera ciencia compuesta que se denomina *Filosofía de la Historia*.

18. Aplicando lo dicho a nuestro objeto, sentiremos que existe una *filosofía de la literatura*, una *historia de la literatura*, y una *filosofía de la historia de la literatura*. Si consideramos las obras, orales o escritas, en las leyes que rigen a su producción, estudiaremos la filosofía literaria; si nos dedicamos al conocimiento de las obras que se han producido en cada pueblo, cada lengua o en varios países y distintos idiomas, estudiaremos la historia literaria; y si, por último, queremos aplicar los principios generales y absolutos a las creaciones particulares, para juzgarlas, estudiaremos la filosofía de la historia literaria, que en cierto respecto tiene carácter *crítico*.

19. Ahora bien: no sólo existe la ciencia de la literatura con las ramas indicadas, sino que su objeto, que es un arte (el *arte literario*), también recibe el nombre de literatura, según se dijo; arte que tiene, como todos, una preceptiva especial, o sea colección de reglas empíricas y prácticas relativas a la composición de las obras literarias: asunto propio de la llamada Retórica y Poética, aunque no siempre se han entendido así, quitándole su verdadero carácter práctico. Cada arte tiene

su *técnica* peculiar, como su *propedéutica*; es decir, cada arte necesita una habilidad mecánica, y una preparación particular. Al arquitecto le son indispensables conocimientos matemáticos y de los materiales de construcción; al escultor le es preciso manejar el cincel, el buril, o los útiles para el modelado en barro, si deja a otros artífices trabajar el mármol o fundir el bronce, etc.; al pintor le es inexcusable el dominio de los colores y la perspectiva; el músico ha de estar familiarizado con las leyes armónicas del sonido y la composición, e impuesto en tal o cual instrumento. Todos los artistas necesitan dominar la parte mecánica de su arte, y el literato, como uno de tantos; si bien parece más fácil la técnica del arte literario que la de las otras artes, porque todo el mundo maneja la palabra, el ilustrado como el ignorante, mientras que el material de las demás no todos lo usan.

Tomando algunos preceptistas como dos formas radicalmente contrarias en la expresión la *prosa* y el *verso*, dividieron las manifestaciones literarias en poesía y prosa. Pero más recto criterio echó por tierra la arbitraria clasificación, probando que no era forma exclusiva de la poesía el *verso*, sino que en *prosa* podían escribirse asuntos poéticos; y por el contrario en verso argumentos creídos como propios para ser desarrollados en prosa. Por aquel error se estableció por los tratadistas que se entendiese por *Retórica* el estudio de los elementos constitutivos de la composición literaria, oral o escrita en prosa, y por *Poética* los desenvueltos en forma versificada. Pero aunque se mantiene por muchos tal error, ha de considerarse la preceptiva literaria tal como la hemos definido.

20. La Literatura en general y la Preceptiva literaria (Retórica y Poética) en particular, mantienen relaciones más o menos íntimas y directas con otras ciencias y artes. Toda obra literaria expresa sentimientos e ideas, estados de ánimo y fenómenos del espíritu: luego la *Psicología* se relaciona con nuestro estudio. La expresión literaria no es sino una forma perfeccionada y embellecida del lenguaje usual: luego se relaciona también con la *Gramática* general y la *Lingüística*. La característica especial de un género de obras literarias estriba en la manifestación de la belleza: luego las conexiones del arte literario con la ciencia *Estética* o *Kalología* son íntimas; y en fin, desde el momento que la literatura es un arte, obedecerá en las leyes de su producción a las consagradas por otra ciencia: la *Ciencia del Arte*.

21. Pero estas relaciones son laterales y no de inferioridad a superioridad; en tanto que la *literatura* asimismo, domina a todas las ciencias y muchas artes en relación de todo a parte. Así, todas las ciencias necesitan inevitablemente de su concurso; hasta los conocimientos del cálculo, lenguaje convencional de los signos matemáticos, de universalidad mayor que las lenguas, se ven obligados a recurrir al arte literario para la exposición de sus conceptos.—La carta familiar y el documento público, las ciencias naturales y las del espíritu, la religión, la política, la educación, el comercio, etc., todas las esferas del pensamiento y de los asuntos sociales, han menester del concurso de la literatura: de ahí nace su importancia extraordinaria.

22. La trascendencia de estos estudios y la virtualidad en ellos contenida ha hecho que haya sido cuestión entre los pensadores si es la *natu-*

raleza la que produce los ingenios, o el *arte* con su elaboración oculta de preceptos, reglas y recomendaciones. ¿Quién crea el genio en la poesía y en la literatura en general? Y como el problema en los tiempos modernos se ha generalizado, justo será sentar, que de igual modo que Horacio estimaba que la naturaleza y el arte en amigable consorcio producían la obra del poeta, porque el escritor requería, para ser digno de tal nombre, poseer facultades propias y desenvolverlas por el estudio, en la actualidad el literato, cualquiera que sea el género que cultive, ha de hermanar con la actividad nativa de sus dotes personales el trabajo que el arte recomienda. Para algunos, literato y poeta han solido ser términos equivalentes, cuando en realidad deben hacerse equivalentes también, científico y literato, literato y orador, historiador, filósofo, etc.—Así deben hacerse análogos, desde el punto de vista literario, los fines de deleitar e instruir, conmover e interesar, persuadir y mejorar. La educación, la ciencia y el arte, forman una armoniosa trilogía, que cae por completo dentro de los fines de la literatura.

23. El contenido de la literatura se distribuye en *géneros* o determinaciones correspondientes a cada una de las fases que revisten las obras literarias por su finalidad. De tal suerte, se agrupan éstas en tres clases: bellas, útiles y bello-útiles, recibiendo los nombres respectivos de *Poesía*, *Didáctica* y *Oratoria*. Quizá semejante clasificación no satisfaría por completo, si fuésemos a analizar la manera de ser de cada uno de estos grandes grupos. Pero en el día está admitida por la generalidad de los críticos.

24. Llámase *Poesía* al género literario que tiene por fin la manifestación de la *belleza* mediante la palabra, sujeta a una forma artística.

Denomínase *Didáctica* aquel género literario cuyo fin es la manifestación de la *verdad* en forma artística adecuada.

Dase el nombre de *Oratoria* a aquel género literario, por último, en que el fin bello y el útil se hallan nivelados y en el que tanto se mira a la exposición de la *verdad* cuanto a la expresión de la *belleza*, procurando el artista que la primera persuada conmoviendo, o la segunda emocióne convenciendo.

25. Algunos autores quieren reconocer dos géneros intermedios entre la *Poesía* y la *Oratoria* y entre la *Oratoria* y la *Didáctica*, que son respectivamente: la *Novela* y la *Historia*. Ciertamente que no se pasa en la literatura de un género al opuesto sin transiciones, como en la Naturaleza tampoco se salta del día a la noche sin crepúsculos; pero no es menos cierto que por esta sola causa se haya de reconocer a la novela y la historia ese carácter de mera transición. Nosotros creemos que la primera pertenece al género poético y la segunda al género didáctico. No forman dos géneros, sino dos tipos dentro de cada uno de aquellos grupos en que es preciso incluirlos.—También hay quien pretende erigir en género la epistolografía, o sea la manifestación literaria de las cartas, y tampoco se presentan razones convincentes para designar como tal semejante tipo, según comprobaremos más adelante.

II

Elementos del Arte literario.—

Composición

Lección 3.^a

26. Dado el concepto del arte como la manifestación de una idea mediante una forma determinada libre (6), tócanos ahora analizar sus elementos constitutivos.—Veamos, pues, qué es lo *expresado* en el arte literario, qué lo *expresante* y qué la *expresión*.

27. Al artista no le es dable representar exteriormente sino lo representado antes interiormente en su fantasía; lo retenido en su memoria, lo reproducido en su imaginación, lo creado en su idealidad mediante el concurso de su razón y de su entendimiento; es decir, cuanto hay en su *pensamiento* nacido del complejo concurso de las potencias mentales.

Así, por ejemplo, percibimos un objeto por *los sentidos*; impresionase nuestra alma recogiendo *la imaginación* en representación interior el obje-

to externo; *la memoria* graba esta percepción en el espíritu; *la razón* aporta ciertos principios (ideas); *el entendimiento*, en fin, aplica esos conceptos absolutos a los datos particulares y sensibles, discierne, separa, compara, con lo cual se cumple la obra entera intelectual.

Esas son las operaciones mentales del artista para la *concepción* de la obra, interviniendo para la percepción sensible, los sentidos, como primer órgano transmisor de la sensación externa. Y cuando se trata de conocimientos suprasensibles o interiores, la obra de la inteligencia es la misma, sólo que sin la intervención de los órganos del sistema nervioso. En tal caso la razón o el entendimiento son las únicas fuentes que realizan el acto intelectual que tiene por fin *la verdad*.

28. Pero en el alma humana hay además otra facultad: *el sentimiento*, que en vez de percibir, *experimenta* placer o dolor, alegría o tristeza, amor u odio, gratitud, miedo, etc.; en fin, emociones agradables o desagradables. Esta potencia tiene por fin de sus operaciones afectivas *la belleza*.

29. No termina el cuadro de las facultades del artista con inteligencia y el sentimiento: conocida una cosa, amado o aborrecido ese objeto, el artista se mueve a ejecutar resolviéndose por motivos más o menos puros y desinteresados. La *voluntad* (o el querer) es la directora de la vida y su fin especial *el bien*.

30. Sin voluntad decidida por la práctica, las obras quedan en proyecto; sin el incentivo del sentimiento que vivifica, los actos son fríos, desanimados. Pero todo hecho artístico se ejecuta en forma intelectual. Es decir, que siendo esencialísimo el concurso del sentir y del querer, la obra, primordialmente, ha de ser concebida en las pro-

fundidades de la conciencia; y a veces allá permanece completa. Mas para integrarse, nace al exterior y aun se vale de otros artistas que el que la concibió. Hay artes en que los dos momentos de *concebir y ejecutar* son separables: otras, en que van unidos indisolublemente; otras, por último, en que pueden ir separados o juntos.

31. Recordando que los elementos del arte son *lo expresado, lo expresante, la expresión*, consignaremos que en la obra artística (que viene a ser como un organismo) hay lo que todos los seres de la realidad: un *fondo*, una *forma*, una *existencia* individual.

32. Señalaremos cuál es el fondo, *expresado*, en el arte literario.

Inmediatamente (de una manera directa), lo que en rigor expresa el literato, es él mismo; es decir, su *yo*, sus propias impresiones e ideas; sus estados de ánimo; sus momentos de pasión; cuanto constituye la complejidad de las modificaciones del espíritu. En toda obra vuelca, por decirlo así, el artista, todo el fondo de su vida anímica, el mundo interior de la conciencia.

Mediatamente (o indirectamente, mediante estas personales impresiones), lo que expresa el artista puede ser el mundo exterior, que le rodea: la sociedad y la Naturaleza; las relaciones humanas que lo envuelven, las leyes físicas a que obedece, lo exterior al *yo*, el *no-yo* de los filósofos.

Y *absolutamente*, por cima de lo subjetivo y de lo objetivo, de lo inmaterial y lo corpóreo, de lo individual y lo social, el más alto asunto que puede expresarse en el arte es Dios mismo, elevando el artista sus concepciones hasta el Ser Supremo.

33. El *fondo*, pues, expresado en el arte puede ser Dios, la Naturaleza, la Humanidad.

34. Señaladas las esferas que constituyen lo *expresado* en el arte (su fondo), analicemos cómo cada una de ellas se convierte en lo que se llama propiamente dicho, el *asunto*. Cada determinación concreta de un ser, o una cualidad, o varios seres y cualidades, pueden figurar como *argumento* de una obra artística o literaria. A veces el artista elige libremente la materia objeto de su trabajo; en ocasiones, esta materia se le impone por las circunstancias exteriores; en otros casos, finalmente, siendo libre en la elección, ha de someterse en parte a ciertas exigencias externas, o viceversa. De donde se sigue que deben consignarse esos tres casos en lo que al asunto se refiere.

35. Se ha debatido ampliamente acerca de si hay argumentos *buenos y malos*, o si, por el contrario, todos son igualmente aceptables y sólo existen buenos o malos literatos o artistas.

Indudablemente, lo segundo es más exacto que lo primero. Sólo que rara vez las pequeñeces de la realidad conseguirán atraer, produciendo las emociones dignas del arte. Precisamente de aquí arranca la dificultad de tratar asuntos fútiles; éstos, en todo caso, deben ser desenvueltos magistralmente, si no han de pasar inadvertidos. Las dificultades de los asuntos grandiosos (la patria, la virtud, la libertad) son de muy otra índole; y para colocarse a la altura de tales argumentos se requieren muy altos vuelos. Los asuntos, en fin, deben ser escogidos siempre en relación con las fuerzas del artista que ha de desarrollarlos. Precepto que desde Horacio se recomienda a los literatos y que es aplicable a todos los artistas en general.

Lección 4.^a

36. Fíjanse por los tratadistas, varias condiciones a los asuntos. Mantiénesse que deben ser *morales*, es decir, que no contengan nada contrario a la moral.

Lo cual requiere una aclaración: el arte y la moralidad son dos campos enteramente distintos. No es el fin del primero moralizar, sino realizar la belleza. Pueden las artes presentar argumentos y tratar de materias aparente y aun realmente inmorales, como los vicios descritos en dramas, presentados en cuadros, inmortalizados en esculturas, etc., etc. Las artes, reflejo de la realidad, tienen a veces que reproducir tales asuntos. Los actos más punibles, moral y jurídicamente considerados, pueden, además, ser artísticos, como son bellas y aun sublimes en la Naturaleza ciertas manifestaciones extraordinarias, devastadoras, como la tempestad, la erupción de los volcanes; no consistiendo su hermosura en el mal que causan, sino en la grandiosidad de las fuerzas que entran en juego para la producción de tales fenómenos.

Lo que quiere decirse, por tanto, al asegurar que "los asuntos deben ser morales", es que la *intención* del autor o artista no ha de ser inmoral; no presentar el crimen para hacerlo amable, sino aborrecible; no ofrecer el espectáculo del vicio para ensalzarlo, sino para vilipendiarlo; y aun más: que sin predicar la obra el bien, el bien resulte de la obra.

Y si es *bella*, inevitablemente será *buena* y *verdadera*, porque verdad, bondad y belleza son tres

principios armónicos aunque aparentemente se contradigan a veces.

37. También se cita como cualidad preeminente del asunto que debe ser *interesante*, entendiéndose por tal aquello que atrae en las creaciones artísticas, para producir la moción estética. La obra que no despierta interés, carece de la primera condición esencial; y hasta la ejecución más pulida y la forma más perfecta no bastan a mantener la atención del espectador, lector u oyente. El interés nace de que se haya sabido sintetizar un grande asunto en los rasgos más culminantes, y de que el argumento mismo sea tal que no se agote su contenido con una sola mirada; aquellos actos o aquellas ideas que mientras más se contemplan más atraen, son los interesantes.

La habilidad del artista consiste en saber buscar motivos que siempre tengan resonancia en el corazón humano, propios para todos los gustos, tiempos y lugares.

Una cosa es el interés o atracción artística y otra el *misterio* o la obscuridad. Un asunto misterioso podrá despertar la *curiosidad* del público; pero si en el fondo carece de aquella cualidad, una vez descubierta la incógnita no volverá a atraer la atención. No por claras y sabidas las desventuras o glorias de la patria, dejarán de ser un momento *interesante* para la humanidad entera.

38. La tercera condición que se pide en los asuntos es que sean *fecundos*. La fecundidad (contraria a la esterilidad) se obtiene en las obras de arte procurando buscar argumentos capaces de desarrollo y fructíferos. Lo que dijimos de los asuntos buenos o malos (35) se aplica al presente extremo. A veces parecerá infecunda una materia porque la torpeza del artista no sepa desentrañar

su fondo; mientras que otro experto logrará desplegarlo. El acierto del autor consiste en no elegir para obras en grande asuntos que sólo ofrecen materia para ligeras composiciones. En resumen, no ha de darse importancia a lo pequeño ni quitarse a lo grandioso; lo que sirve al pintor para una acuarela o una miniatura no debe ser tratado en una gran tela o en una composición mural.

Consignemos, por último, que no concedemos tanta importancia al *asunto* como algunos, que llegan hasta asignarle el primer papel en la obra, manteniendo que la belleza y las galas dependen de él. El arte es, más que nada, forma; el fondo, con ser bello, será materia laborable como el mármol en la cantera; pero hasta que el genio estatuario lo desbasta no viene el soplo de la vida a animarlo e inmortalizarlo.

39. Elegido el asunto, procede el autor a su *desarrollo*. Hay algunos tan sencillos, que basta enunciarlos para que queden desenvueltos (38); pero también existen otros tan complicados, que requieren elaboración detenida. Obedeciendo a varios preceptos, se favorece el orden, aparte de la educación del artista, cuyo talento dispone a veces un desenvolvimiento original más o menos arbitrario. Las reglas no son para los artistas geniales.

40. A la colección de preceptos empíricos para desplegar el asunto literario, designaron los antiguos con el calificativo de *Tópica*, o *Lugares*, y aun *Lugares comunes*.

41. Fúndase la *tópica*, lógicamente considerada, en el encadenamiento y *asociación de las ideas*; radicando su nervio en el procedimiento de relacionar un pensamiento con todo lo concerniente al mismo. Para los asuntos científicos, forzoso es

reconocer su valor; mas fuera de la didáctica no debe atribuirse la importancia que se empeñan en otorgarle.

42. Divídense los tópicos en *internos* y *externos*; consistiendo los primeros en los principios lógicos de estudio, y los segundos en los términos de comparación, que, aunque ajenos al objeto que sirve de asunto, pueden, no obstante, ser aplicables a él bajo algún respecto. Y los segundos pueden reducirse a "los ejemplos tomados de la historia", y "las máximas célebres de autoridades en la materia". La trascendencia del empleo de éstos depende de que más convence a la generalidad un ejemplo que una razón; un hecho es más elocuente que una teoría, un acto que una verdad: pues somos dados a creer que una acción análoga a otra del pasado, debe provocar consecuencias iguales, aunque debiéramos desconfiar de semejante testimonio.

Asimismo, el natural respeto que siempre merece la opinión de los hombres que fueron autoridad en la materia, produce efecto en nuestro ánimo.

Y así depende a veces de la cita oportuna de una frase, el éxito de una causa.

43. Los principales *lugares internos* son: la *definición*, la *etimología*, el *análisis*, el *género* y la *especie*, los *antecedentes* y *consiguientes*, las *causas* y *efectos*. Pongamos un ejemplo para el empleo de estos tópicos, y explicar cómo pueden servir para el desenvolvimiento de un asunto. Queremos tratar de la Patria: empezaremos por *definirla*, distinguiéndola de otras ideas, como el *bien*, la *verdad*, la *justicia*, etc. Después buscaremos su *etimología*, la historia de su nombre. Luego *analizaremos* este concepto, desatando los elementos que entran a componerlo, etc., etc.

Por lo expuesto acerca del *asunto*, se ve la importancia que puede tener el empleo de la *tópica*; pero ni se ha de abusar de ella, ni seguir servilmente sus preceptos. Su utilidad radica sólo en facilitar por medios prácticos la explanación de un argumento. Para el literato de verdadero talento, apenas sirve; para los menos inteligentes, y para los principiantes (en el período de la imitación por el que siempre se empieza), ofrece ventajas innegables.

44. En cuanto a la distribución del asunto, diremos que una vez elegido y desarrollado, está trazado el *plan*, en realidad, de la obra literaria. Ya que el plan no es otra cosa que el repartó ordenado de la concepción de la obra.

45. El plan requiere tres condiciones: *Unidad, Variedad y Armonía*. Toda producción debe ser engendrada por una idea madre; debe ser desenvuelta en su interior contenido, lleno de rica complejidad de relaciones; debe, en fin, dar a cada parte su propia fuerza, señalándole el sitio que ha de ocupar, subordinada al pensamiento creador, y unir los diferentes elementos entre sí. Estas condiciones son propias de todo organismo. Y como la obra artística debe aspirar a parecer tal, se requiere este enlace armónico entre sus miembros, a fin de que sea *íntegra, animada y con individualidad*; es decir, *varia, armónica y una*.

46. Cuando el artista ha concebido interiormente la obra, procede a exteriorizarla, *trazándola a grandes rasgos*. El arquitecto hace el croquis, el pintor el boceto, el escultor el esbozo, el músico el estudio, el literato el borrón o borrador. Este plan, al ir determinándose, va ensanchándose y aun modificándose; de tal suerte, que no deja de ser frecuente que la obra se parezca poco o nada

a su primitiva concepción. Y es natural, puesto que el *ideal* artístico es infinito.

47. Siempre en la obra literaria habrá un *principio*, un *medio* y un *fin*, o una introducción, una explicación y una conclusión; o bien, prólogo, exposición y epílogo. Recibiendo las partes de la obra literaria esas diferentes denominaciones según la clase de trabajo a que se aplican.

48. Siéntanse como partes de ella la *tesis*, la *antítesis* y la *síntesis*. Al planteamiento del asunto se suele dar el primer nombre en la generalidad de las obras; a la discusión de la cuestión o desarrollo del mismo el segundo, y a su recapitulación, el tercero.

49. Hemos estudiado en el *fondo* de la obra todo lo *objetivo*. Volvamos al *sujeto* de la misma, al artista, inmediatamente expresado en la producción, considerando sus *cualidades* una vez indicadas las facultades que intervenían en la concepción.

Lección 5.^a

50. Se llama *poder artístico* a las facultades humanas, en cuanto reunidas, constituyen la aptitud para la realización de la obra de arte; poder que no todos poseen, y que es siempre diferente en cada individuo. Por lo cual se reconocen en dicha potencialidad para el arte *grados* (diversa intensidad) y *modos* (cualidad distinta).

El primer grado del poder artístico o literario, y el inferior, consiste en la *habilidad técnica* o destreza en el manejo del material. Para dominar el color en la pintura, las masas en el modelado, las líneas geométricas en la arquitectura, el so-

nido en la música, la palabra en la literatura, se exige un aprendizaje especial, más o menos largo, según las disposiciones personales y según las dificultades que el mismo material presente. Todos podrían ser artistas si a todos estuvieran repartidas por igual ciertas dotes características, como la de disponer con libertad del medio sensible para la expresión de la idea. Todo el mundo concibe con facilidad asuntos bellos, pero no todos saben ni pueden manifestarlos. Por el contrario; hay quien, dominando la palabra o el color a voluntad, ni sabe ni puede concebir.

De aquí nace que haya admirables *ejecutores* del pensamiento ajeno y admirables *compositores* incapaces de traducir en una forma exterior lo que en las profundidades de su conciencia crearan. En las artes en que la *concepción* es separable de la ejecución, basta con ser medio artista, si vale la palabra; en las que son inseparables ambos conceptos, es preciso ser artista completo. Tal ocurre en la mayor parte de las obras literarias.

51. El segundo grado de potencialidad artística, consiste en el tacto para combinar en justa proporción los elementos de la composición, la obra; nueva *habilidad* que se denomina *talento artístico*. El músico que domina un instrumento, cuenta con un medio; si sabe elegir la música adecuada para él, si acierta a distribuir su pensamiento en frases apropiadas para producir el efecto apetecido, contará con el requerido *talento*.

En la vida, como en el arte, no son ni los grandes ejecutantes ni los grandes pensadores los que más brillan, sino los hombres de talento; que saben demostrar con sencillez, conmovér, alegrar los ánimos, provocar la risa o el llanto, delicadamente. El mundo está gobernado por el talento,

que triunfa siempre aunque lo guíen los filósofos tácitamente y lo sirvan los mecánicos. *El talento literario* depende del ingenio para concertar los distintos elementos de la composición.

52. El tercero y superior grado del *poder artístico* es el *genio*, que es la más alta representación de la fuerza creadora en las artes y en la vida. Por esto se le ha apellidado *divino*. Sus caracteres son: ver con una sola mirada todo un asunto en sus complicadas relaciones; sorprender lo oculto a los demás, por adivinación; abarcar en síntesis edades de la historia; engendrar por intuición obras completas en que se resume a veces no sólo un ideal, una civilización, sino la humanidad entera de todo tiempo.

Ese poder maravilloso que domina por igual los medios sensibles y los elementos intelectuales se alimenta de la *inspiración* o suma intuición rápida de los conceptos y de la facilidad en las operaciones mentales. Al genio le basta un simple hecho para construir una teoría, y la belleza está en su mano dócil para ser moldeada. La inspiración no es patrimonio del arte estético, sino de la vida entera. Los mártires, los héroes, los inventores, los reformadores, fueron hombres inspirados, mas no siempre todos genios: sólo merecen ese dictado contadísimos seres en la humanidad.

53. Hemos hablado de la inspiración como un momento sublime del arte de la vida. A este momento precede otro: la *impresionabilidad*; que consiste en recibir con flexibilidad las influencias del exterior y del interior provocando estados de ánimo que han de ser más tarde expresados *espontáneamente*. La *impresionabilidad* es el estado *receptivo* de la actividad artística y la *inspiración* correlativamente el estado *espontáneo*.

54. Divídese la inspiración en *tranquila* y *agitada* o *serena* y *febril*, según procede lenta y razonadamente, o por vehemente entusiasmo. Sus modos son: subjetivo y objetivo, según nazca la inspiración de influjos íntimos o externos.

55. Lo primero que se requiere para el arte, lo mismo que para el cultivo de toda profesión humana, es *vocación*; o sea marcada tendencia a adoptar un fin como predominante en la vida, subordinando los restantes. No basta, sin embargo, abrazar tal o cual fin, sino que se necesita *aptitud*. Vano empeño sería consagrarse al fin literario, careciendo de las condiciones personales para su cultivo. Pero, de las aptitudes individuales, unas son adquiribles mientras otras nativas.

56. Las cualidades que pueden adquirirse son: *educación*, *cultura* y *experiencia*. Las nativas, las ya estudiadas: la *habilidad* mecánica, la intelectual o *talento*, y el *genio*. Las dos primeras pueden mejorarse, o modificarse mediante asidua laboriosidad, pero siempre necesitará poseerlas el artista en algún grado, por inferior que sea. El *genio* no puede adquirirse ni por el esfuerzo ni por la educación.

57. La vocación sin la educación es nula, puesto que sólo por el estudio, trabajo y enseñanza personales puede desenvolverse la afición que determina las inclinaciones del que pretender ser artista. Esta educación es de dos modos: la general o *académica*, y especial del *taller*. La primera, es teórica; la segunda, práctica. La una concierne a los principios; la otra a los hechos. Aquella habla a la inteligencia, ésta a los sentidos; y ambas suponen un aprendizaje al lado del profesor y del maestro.

58. Pero hay una academia superior a todas

las aulas y un taller superior a todos los estudios: la vida, la sociedad y la contemplación de la Naturaleza. De aquí que la preparación del artista y del literato deba hacerse adquiriendo primero una *cultura general*, indispensable a todo hombre, y una *cultura especial*, encaminada al conocimiento de cuanto pueda referirse a su arte.

59. Además de la cultura general humana, el artista ha de hallarse adornado de una *cultura especial de su arte*, formada sobre el estudio de las principales obras de cada género, y con la historia a la vista. Las reglas prácticas y técnicas, por otra parte, deberán ir facilitándole el aprendizaje de la profesión. El literato ha menester acudir a todas las fuentes, por el carácter de universalidad de su arte. No todos los hombres se ocupan ni entienden de música, pintura, estatuaria; pero todos leen, escriben, siguen la marcha de la civilización en libros o periódicos, y son jueces más o menos diestros para criticar la novela, el drama, el discurso oratorio, con todo lo cual se hallan familiarizados. Por tanto, si más vasta y profunda ha de ser la cultura general del literato, más intensa y acabada debe ser su cultura especial.

60. Por último, un literato inexperto es un artista al cual falta la mitad de las condiciones. La *experiencia* adquirida en la sociedad donde se mueve es indispensable. Depende esta experiencia de la *observación*, y de la meditación sobre lo observado. Donde sus relaciones sociales no alcanzan, el literato debe acudir a los libros. Y así la experiencia no será empírica de los años, sino la inteligente y aun anticipada de la reflexión. El trabajo, pues, del literato ha de ser constante flujo y reflujo del estudio a la vida y de la vida al estudio, mirando alternativamente a ambos maes-

tros. Con lectura intensa y abundante sobre modelos, observando la Naturaleza y la sociedad y meditando sobre una y otra, el artista literato estará capacitado para producir obras dignas del público.

Lección 6.^a

61. Estudiado lo *expresado* en el arte, o sea el fondo, debemos ocuparnos de la forma o lo *expresante* en el arte, es decir, de lo que sirve para manifestar el fondo *expresado*.

62. Para sacar al exterior lo interno, para exteriorizarlo, el artista se vale de dos elementos: el material y la disposición del mismo; la palabra, en nuestro caso, y el modo de emplearla. La *palabra* o *lenguaje hablado* no es más que una manera del lenguaje. Y lenguaje es la expresión de todo nuestro interior y de todo cuanto nos rodea; por lo que podemos decir que es un *signo* para relacionarnos con los demás seres.

63. Divídese desde el punto de vista de la naturaleza de los signos, en lenguaje de *signos pasajeros* y *signos permanentes*.

El primero se compone de *sonidos* y *movimientos*. Los sonidos pueden ser *articulados* e *inarticulados*; aquél da lugar a la *palabra* o lenguaje hablado; éste a la *música* o lenguaje musical y de la reunión de ambos nace el canto.—El lenguaje de los *movimientos* o *mímico* se produce de tres modos: o con todo el cuerpo del que lo emplea, movimientos denominados *actitudes*; o con los brazos y las manos, *ademanos*; o con el rostro, *gestos*.—El lenguaje de signos *permanentes* (escritura) puede ser de tres clases: 1.º, de signos re-

presentando ideas, *ideográfico*; 2.º, de signos representando sonidos, *fonético*; y 3.º, de signos de una y otra clase, *jeroglífico*.

La *escritura*, cuando es *ideográfica*, puede representar *directa* o *indirectamente* las ideas. En el primer caso resulta el lenguaje ideográfico propiamente dicho; en el segundo el *simbólico*.—De igual manera la escritura, cuando es *fonética*, puede representar cada sonido por un signo, formando el lenguaje *alfabético* o varios sonidos por cada signo: lenguaje *sintético*, como el chino, la taquigrafía, las abreviaturas, etc.—La transición de la escritura figurativa a la escritura fonética se ha marcado en la historia por la escritura *cuneiforme* (o de forma de cuñas) usada por Asirios, Medos, etc.

64. La literatura no se ocupa de todo el lenguaje, sino del literario, según apuntamos (15), y ya insistiremos sobre este asunto más adelante. Nos basta ahora analizar en el lenguaje los elementos de la palabra, como material literario.

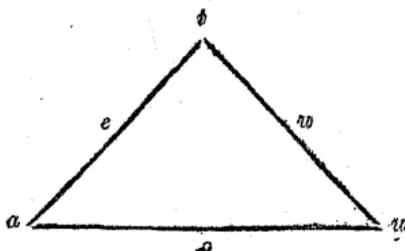
65. La palabra es un sonido articulado mutable, cuando desaparece a cada momento al *hablar*; inmutable cuando se fija de un momento para todos al *escribir*.—El sonido articulado se produce por el aire y se modifica en la boca. Sus órganos son: los pulmones, que expulsan el aire poco a poco; la tráquea, conducto por donde pasa; la laringe, tapizada por una membrana cuyos repliegues forman las cuerdas vocales; la nariz, la lengua, el paladar, los dientes y los labios.

66. Es todavía problema psicofisiológico el de la producción del lenguaje, en lo que se refiere al órgano de que pueda depender esta función. Siguiendo al fisiólogo francés Broca, se cree que depende el lenguaje de la tercera circunvolución

izquierda del cerebro.—La tartamudez se estudia como enfermedad cerebral y asimismo la afasia o pérdida de la palabra.

67. Los sonidos articulados más elementales se expresan por las *letras*, que se dividen en *vocales* y *consonantes*. Estas son como el esqueleto del lenguaje; las vocales como la carne que lo recubre. Las primeras representan el valor ideográfico; las segundas la modificación necesaria para la palabra hablada. Prueba esto el hecho de que en la escritura pueden suprimirse las vocales, como en el hebreo y el árabe. Algunas consonantes suenan (la *r*, la *s*, la *f*, etc.).

68. Varios filólogos se han ocupado de la formación de las vocales. Es clasificación corriente de las mismas la de nuestro sabio Orchell, que formó el triángulo que lleva su nombre (*orcheliano*).



La explicación de este triángulo es la siguiente: base, desde la epiglotis hasta los labios, colocando la vocal *a* en la epiglotis, la *u* en los labios; punto más alto del paladar, la *i*. La *e*, la *o* y la *u* francesa, situadas respectivamente en los puntos medios de los tres lados; la *a*, la *i* y la *u* (española) son las tres vocales *fundamentales*.

69. Divídense las consonantes en guturales, paladales, dentalés, labiales y mixtas, como gutu-

ral-paladiales, dental-labiales, cuando es más de uno el órgano que interviene en su formación. A veces se substituyen unas por otras de igual orden o formadas en los mismos órganos; con lo cual las palabras varían a través del tiempo, no siendo fácil siempre a primera vista reconocerlas.

70. Llámase *ortografía* la recta escritura de las palabras aisladas en las letras y en la acentuación y de las palabras en relación dentro de la oración (*puntuación*). Y *ortofonía* la debida pronunciación y entonación de la palabra también aislada y en conjunto. La ortografía etimológica ordena escribir las palabras según su origen y la fonética según su sonido.

71. En la palabra hemos visto que existen dos elementos: el sonido y su articulación. El primero (sin articularse), *voz*, puede ser: *grito*, donde sobresale la vocal *a*; *gemido*, que sale por la nariz, produciendo generalmente la vocal *e*; *risa*, cargada, originada usualmente en la garganta, predominando la letra *a*; *tos*, movimiento brusco del aire en la garganta también; *estornudo*, choque del aire en los pulmones contra el paladar, modificado en la nariz y labios; *ronquido*, interceptación del aire por contracciones más o menos tenues de la garganta al inspirar, modificándose también en el paladar, y cierta especie de *mugido* nasal con los labios cerrados, *silbido*, etc., etc.—Y así como hay voz sin palabras, existe palabra sin voz: el *cuchicheo*, en donde se articulan suavemente sin poner en vibración las cuerdas vocales.

72. La palabra consta de un elemento permanente que se perpetúa con variantes en la historia, denominado *raíz*, sumamente sencillo y pronunciado en una sola emisión de voz. De él nace la sílaba o lenguaje silábico. En la raíz se halla la

significación primitiva de las palabras, las cuales se transforman por la agregación de partículas. *afijos*.—Estos se subdividen en *prefijos*, que se colocan al principio; *infijos*, al medio; *subfijos*, al fin de las palabras.

73. Las palabras más sencillas son, por tanto, las *monosilábicas*, o de una sola sílaba.—La reunión de palabras, agregadas unas a otras o yuxtaponiéndose, constituye la aglutinación.—El desarrollo del contenido de una palabra, o sea el desenvolvimiento de su radical produciendo nuevas voces, como si se desdoblases las primitivas, forma la *flexión*: grado el más perfecto de la formación de las palabras.

74. De aquí procede la clasificación morfológica de las lenguas en: 1.º *monosilábicas*, en las cuales todas las palabras constan de una sola sílaba, como el chino; 2.º *aglutinantes*, en donde las palabras se yuxtaponen, como el vascuence; y 3.º *de flexión*, en que las raíces se despliegan para formar nuevas palabras: idiomas indo-europeos.—Hoy parece confirmado el fenómeno de que las lenguas *flexivas* han necesitado pasar en períodos anteriores por las formas *monosilábica* y *aglutinante* sucesivamente; pero no está averiguado que las monosilábicas hayan de pasar por la forma *aglutinante* para llegar a la *flexiva*.

Lección 7.^a

75. Aunque el fondo expresado y la forma expresiva guardan entre sí íntima compenetración, cada uno de estos elementos tiene su *valor propio*. Un solo signo puede expresar varios significados y un solo significado puede ser expresado por

varios signos. La palabra es expresión de todo nuestro ser, según lo dicho antes; pero con especialidad del pensamiento.

76. Y en nuestra facultad de pensar hay las siguientes operaciones: 1.^a *ideas*; 2.^a *juicios*; 3.^a *raciocinios*. Y aplicando esta clasificación al lenguaje, diremos que cuando nada se afirma ni niega y las ideas van unidas por *preposiciones*, se forman *frases*. Cuando reunimos ideas por medio del *verbo* afirmando o negando algo en el juicio, se forman *oraciones*. Cuando unimos juicios por medio de *conjunciones* en el raciocinio, formamos *discursos* o razonamientos. Las emociones del sentimiento que representan estados del ánimo, se expresan directamente por *interjecciones* y por la *entonación*.

77. La relación de oraciones da lugar a la *cláusula* y un sistema de cláusulas al *período*, que en su forma externa se llama *párrafo*. Las cláusulas pueden ser *sueltas* o *enlazadas*. Las primeras van sin trabazón; las segundas se ligan por yuxtaposición sin relación interna o se entrelazan por medio de gerundios y conjunciones. En cuanto a las oraciones, son *directas* o *inversas*, según vayan colocados sus términos en el orden de: 1.º sujeto; 2.º verbo y término de la acción; o, por el contrario, se construyan con *hipérbaton*, sin guardar dicho orden. Esta forma es usual en latín, menos frecuente en castellano y rara en francés.

78. Para notar algunos *caracteres diferenciales* de la palabra hablada y la escrita, consignaremos que de la primera se sirve más la humanidad que de la segunda; si bien esta desigualdad se hace menor cada día por los procedimientos para multiplicar la comunicación humana. La palabra *hablada* puede *corregirse*, pero después de *produ-*

cida; la *escrita* puede ser *corregida* antes de publicada. Tiene la palabra hablada mayor animación y eficacia para el oyente mediante la entonación; la escrita carece de esa vitalidad, aunque se presta mejor a la reflexión del lector.

79. El elemento musical en el lenguaje depende: 1.º de la proporción entre las vocales y las consonantes; 2.º de la tonalidad; 3.º del acento; 4.º de la armonía imitativa; 5.º del ritmo.

1.º El predominio de las vocales sobre las consonantes, o viceversa, causa respectivamente la *suavidad* o *aspereza* de una lengua. El alemán, por su preponderancia de las consonantes, pertenece al tipo áspero; el italiano, por su preponderancia de las vocales, al tipo suave. También el uso de las vocales y consonantes suaves o fuertes da carácter duro o blando a una lengua. Finalmente, por el número de sonidos en cada raíz se dividen las lenguas en *monolíteras*, *bilíteras* (indo-europeas), *trilíteras* (semíticas) y alguna vez *cuatrilíteras*.

80. 2.º La *tonalidad* del lenguaje (la diferencia de lo agudo a lo grave) no es idéntica a la musical. En las lenguas se *funden* los sonidos sucesivamente; en tanto que en la música se *distinguen* con intervalos. La tonalidad general de las lenguas se concreta por razas, pueblos, regiones, familias e individuos. Dentro de una misma nación se *entona* la lengua con una canturía peculiar en cada comarca y aun dentro de cada familia, en cada individuo, produciendo lo que se llama *tonillo*. El cambio de tonalidad constituye la *modulación*.

3.º El *acento* da mayor o menor intensidad a ciertas sílabas en la palabra o frase, señalando los diferentes puntos en que ha de subir o bajar. Divídese en *prosódico* y *etimológico*.

4.º La *armonía* imitativa consiste en reproducir en las palabras sonidos de la Naturaleza. Existen dos clases: *servil* y *libre*. Ocurre la primera cuando buscamos palabras que suenan como el sonido natural que se procura copiar; la segunda, cuando para revelar situaciones del ánimo se utilizan palabras que por su estructura tienen gráfica semejanza con aquellos estados.

81. 5.º Duración es el tiempo que se tarda en pronunciar un sonido. Por este respecto se dividen las sílabas en *largas* y *breves*, valiendo la breve la mitad justa de la larga. Y el *ritmo* es la combinación de las diferentes *duraciones* con los acentos, las *pausas* y las *cesuras*. Divídese el ritmo en *progresivo* o continuado, que da lugar a la *prosa*, y *regresivo* o periódico, que origina el *verso*. Representa en uno y otro caso la reunión del elemento espiritual y material de la palabra. Cambiando el ritmo en su *movimiento* o en su *medida* se producen diferencias de expresión muy enérgicas. De la sucesión de los sonidos nace la *melodía* y de la simultaneidad de los mismos la *armonía* musical.

82. Réstanos considerar para terminar este análisis, la Elocución misma, puesto que llevamos expuesto lo relativo al *fondo* y lo concerniente a la *forma*, en general, y aplicable a toda especie de labor, y no es la *expresión* otra cosa que la reunión de ambos términos.

Analicemos los capítulos que contiene:

83. 1.º Como la *elocución* es la reunión de *fondo* y *forma*, para dar *existencia* a la obra, deberán fijarse antes, todas las cualidades de la buena *expresión* literaria (relación de *expresado* y *expresante*) para que resulte artística. (Condiciones de la buena y viciosa expresión).

2.º Como la *elocución* no siempre reviste igual modo exterior, deberá concretarse la distinta naturaleza de la expresión *directa* o *indirecta*. (Figuras).

3.º Como la expresión literaria se determina en pueblos, épocas e individuos, deberán considerarse estas manifestaciones accidentales y peculiares. (El estilo.)

84. De las condiciones que se exigen en la elocución, unas se refieren al *fondo*, otras a la *forma* y otras a la *existencia* o individualidad de la obra.

Las que miran al fondo son: *verdad* en los pensamientos, *belleza* en los sentimientos y *bondad* en la intención del autor. La verdad consiste en la conformidad de las ideas con los objetos que designan. La disconformidad se llama *error*, *falsedad*, *inexactitud*. Pero el arte no exige que se exprese la verdad con el rigor de la ciencia. Basta la verdad aparente o *verosimilitud* o *verdad poética*, que no ha de estar en oposición con la real o la científica. Los pensamientos inexactos, los personajes *falsos*, los sentimientos contrarios al corazón humano, deben proibirse en las obras serias; únicamente se admiten en las cómicas o humorísticas.

85. Cuanto a los sentimientos que exponga el literato, se requiere que sean capaces de *conmover*, lo cual no es posible si carecen de belleza. Y serán bellos los que expresen con fidelidad el mundo interior del corazón humano. Las pasiones deberán producir el efecto opuesto. Lo *patético* natural habrá de expresarse en toda su hermosura; esto es, con los accidentes propios de las fuerzas o elementos físicos, huyendo de toda exageración y violencia en uno y otro caso.

86. Por último, la *bondad* que ha de resplandecer en las obras literarias, ya indicamos cómo ha de entenderse: esto es, que el pudor, el decoro y la honestidad han de hallarse en el fondo de toda manifestación literaria. Los vicios opuestos a esta propiedad, aparecen con frecuencia desgraciadamente; pero ni en el teatro, ni en la novela, perduran. Porque lo *obsceno* nunca prospera en la literatura, para honra del arte.

Verdad, belleza y bondad son tres principios que se hermanan en la literatura y en el arte como reflejo de la esencia absoluta.

Lección 8.^a

87. Las condiciones exigidas por el arte para el lenguaje literario son tres: *pureza*, *propiedad* y *armonía*. Es *puro* el lenguaje cuando no tiene mezcla de otras lenguas: y *correcto* cuando obedece a sus leyes fundamentales. El uso y el buen sentido dictan estas leyes naturales que recogen y formulan de una manera técnica la Gramática y los Diccionarios, y se comprueban en los buenos escritores, que son como el código aceptado por consentimiento de la nación. Las Academias encargadas de *depurar* la lengua, son autoridad oficial en caso de duda; entre nosotros la Academia Española. Será puro un vocablo cuando pertenezca a la lengua que hablamos aunque no se encuentre registrado en el Diccionario. Será pura una frase, si se observan en ella las reglas gramaticales. Será pura una cláusula, siempre que en su construcción no se falte a los giros, idiotismos y modismos propios de la lengua. Los elementos

peculiares de un idioma en que se resume su orden de razonar y manera original de decir, constituye el *genio de la lengua*. La elocución se llama *castiza* cuando no se falta a la pureza y cuando en la *corrección* se obedece a la tradición de los clásicos.

88. A la pureza de la lengua se oponen los siguientes vicios: 1.º El *barbarismo* o empleo de vocablos o giros extranjeros; 2.º El *arcaísmo* o uso de voces o giros anticuados; 3.º El *neologismo* o empleo de locuciones nuevas; 4.º El *solecismo* o uso de locuciones en que se falta a las reglas gramaticales; 5.º El abuso de *modismos* cuya significación esté perdida, cambiada o ignorada; 6.º El abuso de la *pureza*, que se llama *purismo*. Se incurre en este defecto cuando se habla o escribe demasiado bien, afectadamente, rebuscando las palabras y giros.

89. La *propiedad* es aquella cualidad de la elocución que estriba en aplicar a cada cosa la palabra adecuada. El defecto opuesto a la propiedad se denomina *vaguedad* y se funda usualmente en la llamada *sinonimia*, o sea en la semejanza entre varias palabras que designan aproximadamente una sola idea.

90. La *armonía*, en fin, radica en la bella sonoridad resultante de la acertada combinación de las palabras, huyendo de la monotonía, etc. Y como nos hemos ocupado antes de esta categoría (45), no hemos de insistir más sobre la armonía del lenguaje. Pero indicaremos algo acerca de la individualidad del sonido o *timbre* aplicable a la voz humana. Por el timbre se clasifican las voces, al par que por la extensión. Generalmente, a determinada extensión de voz (tiples, tenores, barítonos, bajos, etc., en la música), co-

responde determinado timbre. Pero también hay voces que perteneciendo, v. gr., a tenor por su extensión, son abaritonadas por su timbre. De la calidad de éste depende en parte la armonía del lenguaje en el orador, cantante, actor, y es tan importante que lleva mucho adelantado para conmover, deleitar o convencer quien posee buen timbre de voz. Divídese en *metálico*, argentino o vibrante, y *opaco* o de escasa vibración. El *volumen* de voz depende de la masa del sonido, y la extensión de la tonalidad.

Concluiremos asegurando que la armonía no sólo es cualidad del lenguaje, sino del alma, de la naturaleza, etc., y siempre resultante de la concordancia proporcional en los varios elementos consecutivos de un objeto. Suele dividirse en *general* y *especial* o *imitativa*.

91. Las cualidades de la expresión misma son, por último, *claridad*, *precisión* y *naturalidad*.

92. Entiéndese por *claridad* de la elocución la expresión del pensamiento, de modo que, sin esfuerzo alguno, salte a la vista su sentido. No quiere decir esto que, al tratar ciertas materias: las matemáticas, la filosofía, se las haya de hacer entender a los que no se encuentren iniciados en los conocimientos previos indispensables. En la poesía puede permitirse el literato cierta vaguedad, tanto porque exista en su espíritu, cuanto porque el claro-oscuro de la expresión suele ser elemento de belleza. Pero hay que huir del *culteranismo*, porque el esfuerzo para entender el pensamiento es incompatible con el placer estético.

93. La *precisión*, cualidad que puede englobarse en la *propiedad* (como la *claridad* en la *pureza*, la *naturalidad* en la *armonía*), consiste en "decir lo que se debe, y ni más ni menos".

La extremada precisión puede dañar a la claridad y a la naturalidad. Huyendo de amplificar los conceptos se suele incurrir en el defecto de la *concisión* exagerada, que puede ser también perjudicial. Se deben, pues, proporcionar el fondo y la forma para evitar "un diluvio de palabras en un desierto de ideas" o lo contrario.

94. La *naturalidad* consiste en que de tal manera se expresen los conceptos, que hagan olvidar al que los lee u oye el trabajo del artista. Cuando no se descubre la trama de la labor, naciendo la obra con la sencillez con que crea la Naturaleza, la producción seduce y convence. La exageración de la naturalidad ocasiona el *desaliño*; el rebuscamiento para aparecer natural, el *alambicamiento*. Opónese también a la naturalidad, la hinchazón, el énfasis, etc.

95. Divídese la elocución en *objetiva*, *subjetiva* y *mixta*. La primera es propia para narrar sucesos, viajes, para la épica y las ciencias. La segunda es la adecuada para la manifestación de nuestros sentimientos y se halla destinada a la lírica. Y la tercera, dialogada, es aquella en que se supone intervienen más de un personaje conversando, y participa de las dos anteriores, usándose en la novela y el teatro.

Lección 9.^a

96. El lenguaje literario tiene otras condiciones: las relaciones de la palabra y modos de expresión con el pensamiento, esto es: las figuras a que se da el nombre de retóricas. Y de este particular poco hemos de decir, puesto que dicho

asunto pertenece sólo de soslayo al estudio de la Teoría de la Literatura, y en el fondo propiamente al de la Retórica. Por lo que únicamente apuntaremos alguna observación que recuerde estudios anteriores.

97. Distínguese en dicho respecto el lenguaje en *directo* y *figurado*. En el primero se observa en las palabras su sentido primitivo y en las relaciones de las mismas, las formas gramaticales más simples. En el segundo se toman las palabras en el sentido *traslático*, en el que se extienden a significar algo que mantiene semejanza con lo que expresan primitivamente. Y en la relación de las palabras, el lenguaje figurado es más complicado e irregular.

98. El fin de las figuras es siempre estético y encaminado a vigorizar la elocución. Ambos lenguajes, recto e indirecto, son igualmente naturales y aplicables por igual también al usual y al literario. Y en éste a todos los géneros, si bien se emplea más en la poesía.—Por directo que sea el lenguaje, siempre aparece la *figura*: sería preciso expresarse en forma algébrica para que no se cometiese ninguna. La base misma del lenguaje está en ella por la ley artística del signo.—De la amplitud de su campo nace precisamente la falta de lógica con que se suelen clasificar y la dificultad de hacer una buena división.

99. *Figura* es la forma de elocución en que se expresan los objetos por semejanzas o contrastes. Y como unos y otros, pueden ser infinitos, el número de las figuras es indeterminado, siendo tan posible multiplicarlas como reducirlas.

100. La primera de todas las figuras es la *onomatopeya* o imitación de los sonidos naturales por el articulado. Fundándose siempre en *imitaciones*

externas, o en la asociación interna de las ideas. Por lo que se las llama también *imágenes*.—Los niños, las personas incultas, se sirven de un lenguaje pintoresco, que sorprende por su gracia y exacta significación. Los pueblos civilizados, los adultos, emplean un lenguaje menos figurado. En aquéllos todo es espontáneo, en éstos reflexivo.

101. Hanse dividido erróneamente en *figuras de pensamiento*, *figuras de palabra* (cuando todas ellas suponen a la vez ambas cosas) y *tropos*.—Las primeras o *elegancias* son ciertos giros dados a la frase para imprimir en ella gracia o energía.—Las segundas son ciertos giros dados a las ideas con igual objeto.—Y los tropos son la variación del sentido primitivo de una palabra o frase por el de otra idea que tenga con aquél alguna relación.

102. Como se ve, todo el lenguaje indirecto se funda en una *comparación*; ya se trate de *distinguir* los términos en la comparación simple, ya de *confundirlos* en la comparación figurada.

103. Subdivídense las *figuras de pensamiento* en: Pintorescas, Lógicas y Patéticas, según que hablen a la imaginación, a la razón o al sentimiento.—Subdivídense las de palabra en elegancias por adición o supresión de vocablos, por repetición de voces, sílabas o letras, y de agrupación de términos análogos.—Considéranse por algunos los tropos como las únicas figuras, desde el punto que todo el lenguaje indirecto supone *traslación*; o lo que es lo mismo, que a todo giro en el pensamiento debe corresponder un giro en las elocuciones.—Los tropos son innumerables; pero se les divide en dos clases principales, según predomina en ellos la intención o la palabra (*de sentencia* y

de dicción). Los primeros se subdividen en tropos por *semejanza* y por *desemejanza*; y los segundos se subdividen en tropos de *comprensión*, de *trasmominación* y de *traslación*, según las tres clases de relaciones fundamentales entre el pensamiento y la palabra.

En resumen: todas las figuras pueden reducirse a tres clases: 1.^a Figuras que tienden a aumentar el valor de las locuciones; 2.^a Figuras que tienden a disminuirlo; y 3.^a Figuras que tienden a mudar o invertir el sentido de la locución.

Fijar reglas para el empleo de las figuras equivale a marcar límites al pensamiento. La única recomendación que debe hacerse es que se lean buenos modelos para formar educación y gusto literarios.

Lección 10

104. Quedan analizados todos los elementos generales que entran en la composición de la obra literaria: el fondo, la forma y la expresión; resta analizar la última determinación característica que da a la obra *individualidad*. De igual manera que en la humanidad todos los hombres participan de una misma idéntica naturaleza, en todas las obras artísticas, sea quien fuere el autor, se contienen iguales elementos.—Mas al propio tiempo en cada hombre aparece la esencia humana, de una manera tal que lo distingue de los congéneres por un número indefinido de caracteres o límites. Y al conjunto de estas particularidades de cada hombre damos el nombre de *individualidad* y a cada miembro del género humano el de

individuo. La esencia es la misma en todos; la concreción de esta esencia es en todos distinta. Somos todos idénticos en el fondo; somos todos diferentes en la forma.

105. En las obras literarias ocurre lo mismo: cada una posee su existencia *individual* que corresponde a la característica personalidad del autor.—Cuando esta personalidad tiene perfectamente definida y acentuada su manera de ser, sus obras revisten un sello particular; y sin saber el nombre del literato, se las puede reconocer. Los grandes pintores no necesitan firmar sus obras para que el inteligente las conozca.

106. La fisonomía peculiar de las obras se denomina *estilo*. “El estilo es el hombre”; por el estilo se viene en conocimiento de la persona.

107. Cuando la personalidad del autor es tan señalada que no puede confundirse con ningún otro, la individualidad es *original*; y cuando esta originalidad salva los límites de lo que en cada época y lugar se reputa como norma de buen sentido, se convierte en *extravagancia*, tanto en la vida como en el arte.

108. No sólo cada verdadero artista posee su estilo propio, sino que, dentro de cada época, obedece a las corrientes predominantes, que son causa también de otra determinación de individualidad. De aquí que haya asimismo *estilos*: según los tiempos.

109. Dentro de cada nación se forma una manera peculiar de apreciar la vida y producir las obras; de donde nace otra concreción del *estilo*, conforme al conjunto de elementos constitutivos de la nacionalidad, la raza, las costumbres, las instituciones, etc.—El estilo, bien de una época, nación, etc., en cuanto es común a

una serie de autores caracterizándola, constituye la *escuela*.

110. Divídese el estilo:—1.º Por su modo (según predomine el fondo sobre la forma): en *severo* o *florido*; y si se encuentran equilibrados el pensamiento y su expresión, el estilo será *armónico*.—2.º Por la época (tipo usual de cada tiempo): en *antiguo*, *medieval*, *moderno*, *contemporáneo*.—3.º Por su origen (por la nación en que se presentó y se desarrolló principalmente): en *oriental*, *griego*, *romano*; y como a estos dos últimos pueblos se ha llamado *clásicos*, el estilo recibe igual denominación; y en *bizantino*, *latino*, *germánico*, *provenzal*, *flamenco*, *español*, etc. Y como en la Edad Media nacen las lenguas modernas o *romances*, se denominará *romántico* el estilo de esa época, contraponiéndolo a los *clásicos*. Posteriormente aparece en la historia el período del *Renacimiento*, y hay un estilo de este nombre en todas las artes. La decadencia de ese gusto, en que se restauraba el mundo clásico, inicia una tendencia, prescindiendo de lo nuevo del mismo y copiando más lo antiguo; estilo que se apellida *greco-romano*.

El abuso del adorno determina en las artes el *barroquismo*, el *churriguerismo*, y antes el *gongorismo* en nuestra literatura. A la reacción contra esas exageraciones, aunque amanerada y sin nervio, se llama estilo *neoclásico*, o tomando el nombre de la dominación napoleónica, en que llega a su apogeo, *estilo del Imperio*. Finalmente, las naciones modernas, faltas todavía de un ideal propio de nuestros tiempos, pretenden combinar formas antiguas híbridas en las artes contemporáneas, con elementos japoneses sobre todo, y aun de otros gustos orientales, originando el *modernismo*,

Ciertas regiones célebres, también han dado nombre al estilo *lacónico* (de Lacedemonia), *ático* (de Atica), *rodio* (de Rodas), etc.

111. Ahora, además, se repite una nueva fase en los estilos literarios y en los artísticos en general con la lucha entre el estilo *idealista* y el *realista* y *naturalista*. No es una cuestión nueva, sino la resurrección de contiendas pasadas que datan desde que el arte es arte; reduciéndose a dar la preferencia a la verdad o a la belleza; a mantener que la verdad, por muchas que sean sus imperfecciones, debe dominar al empeño de presentar bellezas que no sean reales, o al contrario.—El origen de cómo en nuestros días se presenta el problema, radica en la oposición que en todo tiempo se ha querido ver entre la Naturaleza y el arte, como si arte y Naturaleza fueran términos contradictorios.

En el siglo XIX hubo una escuela y un estilo propios de los románticos o partidarios de la imaginación, y una escuela y estilo propios de los partidarios de la observación. Hoy, parece que al triunfo efímero, pero general, de los primeros, sucede el de los defensores de naturalismo y realismo en todas partes.

112. Cada género literario tiene un estilo propio. Así se divide también el estilo en *poético*, *didáctico* y *oratorio*, subdividiéndose dentro de cada uno en el de cada subgénero literario; ejemplo: el estilo poético, en *épico*, *lírico*, *dramático*; y éstos nuevamente en *elegíaco*, *cómico*, *trágico*, *novelresco*, *histórico*, *filosófico*, *periodístico*, etc.

113. Por lo que recuerda a autores célebres, hay estilo *cervantesco*, *gongorino*, *calderoniano*, *homérico*, *ciceroniano*, *dantesco*, *shakesperiano*.

114. Los antiguos los dividieron en *sencillo*, *templado* y *sublime*, y en *austero*, *medio* y *pompo-*

so, etc.—Finalmente, por la estructura de la cláusula se llama *cortado* (de cláusulas breves) y *periódico* (de largas); por otras condiciones de la manera de pensar y escribir el literato, se le nombra *difuso* o *conciso*; *flojo*, *lánguido*, *nervioso*, *vehemente*, *árido*, *limpio*, *elegante*, *afectado*; y, en fin, *abundante*, *familiar*, *humorístico*, *suave*, *magnífico*, *altisonante*, etc., etc.

115. La recomendación que debe hacerse con respecto al estilo, es que el literato ha de preocuparse más *de lo que* ha de decir, que de *cómo* lo ha de decir. Esto segundo vendrá naturalmente. La primera prevención a que necesita obedecer el autor es: no violentarse para decir las cosas como otros *imitando*, sino que espontáneamente sea reflejo lo dicho de lo pensado.

Lo contrario conduce al *amaneramiento* y *convencionalismo*. La primero es un medio artificioso; y lo segundo la servil obediencia a lo admitido por el vulgo. Y la obra de arte tiene un fin más alto: debe inspirarse siempre en el pensamiento y el sentimiento universales, más para guiar mejor que para seguir; para educar y no para proseguir ciega las huellas que las preocupaciones hayan trazado a través del tiempo. De ahí la misión del arte, y en nuestro caso, del arte literario.

116. La *espontaneidad* del estilo, no empece al trabajo que requiere toda producción.

Pensar que el arte brota de golpe, naciendo las obras como por encantamiento, es un error. La obra debe aparecer nacida así, sin esfuerzo; pero la obra del arte, como la de la ciencia, es hija de la meditación, la reflexión, la observación, la labor intensa. La inspiración (52) no acude sino a quien la llama con insistente tenacidad, mediante el trabajo.

117. Finalmente, para que la palabra (o el color, el sonido, cualquier medio sensible) obedezca al pensamiento, se requiere dominarla por completo (50). Sólo así no se enseñoreará la forma, obligando al fondo a plegarse a sus exigencias. Es preciso que se maneje como blanda cera para ser moldeada y poder expresar hasta pequeños matices por delicados que sean.

III

Publicación de la obra literaria

Lección 11

118. Hasta ahora hemos estudiado dos momentos de la obra: la *concepción* y la *composición*. Falta considerar el tercero, la *publicación*. Pueden las obras artísticas pasar por el primero o por el primero y el segundo sin tocar en el tercero. Mas la completa integración supone los tres.

Algunos de los factores que vamos a analizar se encuentran latentes en lo expuesto; como, v. gr., el *ideal*, que se refiere a la *concepción*; la *belleza*, que se relaciona con la *composición*, y el *gusto* y la *crítica*, que conciernen a la *publicación* misma.

Pero hemos dejado el desarrollo de tales puntos para este lugar, tanto porque requieren mayor preparación, cuanto porque vienen a formar parte de la *contemplación* de la obra.

119. Ideal es la aspiración pensada y sentida por el artista para la consecución de un fin, verdadero modelo de plan para la vida, donde entra la combinación de todos los principios necesarios al

objeto propuesto. La idea, pues, vista en perspectiva por la imaginación del artista, vestida con todas sus formas, y amada como representación fiel de lo que se trata de producir, constituye el ideal.

120. El ideal es tan vasto como el pensamiento y tan complejo como el funcionar de las facultades del alma. En cuanto se sensibiliza en la fantasía del artista, parece concretado. Pero esta forma plástica, en que la idea adquiere proporciones figurativas, no se petrifica en la mente, sino que antes por el contrario, va modificándose sucesivamente, revistiendo nuevos y más perfectos contornos.

Por esto el ideal es *perfectible*, nunca *perfecto*; a cada paso la educación del artista muda sus ideales, y además es imposible realizar todo lo concebido. La ecuación perfecta entre lo *ideal* y lo *real* no existe sino en Dios.

Por parte de la idea es absoluto; por lo tocante a su realización práctica, siempre finito; por esto la realidad está llena de deficiencias; pero es indefinido su progreso, y por lo mismo en las artes varían las aspiraciones, y en cada artista cambia incesantemente el ideal, general (de una época, de una persona) y particular o individual que preside a cada obra proyectada.

121. En el público existen iguales modificaciones con respecto al ideal. Porque nunca ni en nadie es un producto aislado, sino una elaboración compleja de una época y aun de toda una civilización; puede ser que el artista perciba el ideal mucho más alto que aquellos para quienes la obra se produce; pero en él se despierta por la herencia del pasado junto con las aspiraciones del futuro.

Así es hijo del ayer y a la par del *porvenir*, no contentándose jamás con el *presente*.

A veces el artista va demasiado delante del público y entonces no recibe la sanción justa sino de la posteridad, que sabe apreciar las obras del genio, indebidamente estimado por sus coetáneos.

122. En el lenguaje la oposición entre lo *ideal* y lo *real* pudiera traducirse por *la teoría y la práctica*.—La teoría es como el ideal, la norma de la conducta o del arte; la práctica es como la realidad, el resultado de la aplicación de lo concebido. Frecuentemente la teoría y la práctica andan deshermanadas, pudiendo a veces depender de falta de arte para ajustar los principios a los actos de la vida.

En el arte, cuando se presenta ese desnivel entre lo ideado y lo ejecutado, la producción no satisface; si sobresale la idea y la obra no es digna de ella, tampoco interesa; y, en fin, cuando en ésta no se nota que exista aquél, hasta deja de ser artística, aun cuando la ejecución sea perfecta.—Armonizar el *ideal* con lo *real* es el problema eterno del arte y de la vida.

123. Son muchas las definiciones que se han dado de la belleza. Pero lo único que nos proponemos es analizar su noción general.

124. La belleza, objetivamente considerada, o independientemente de que haya sujeto que la contemple, consiste en una conformidad del objeto significado con la forma en que se manifiesta. Por eso se ha definido "la semejanza de un objeto consigo mismo o con su expresión"; mientras que otros estéticos han dicho que es la armonía manifestada sensiblemente.

125. La reflexión propia nos dice que se llama bello un objeto, un ser, o una cualidad, cuando su

forma revela con exactitud el fondo o esencia; y dicha propiedad produce en nosotros una impresión agradable que puede ser puramente interior o experimentada por medio de los sentidos.—A veces este goce interior es continuación del exterior; a veces está separado de él. He ahí un concepto somero de la belleza, objetiva y subjetivamente considerada.

126. Analicemos ahora los caracteres de la *emoción estética*.

La modificación que produce en nuestra alma un ser físico o una entidad moral, se distingue de las modificaciones espirituales que se refieren a la inteligencia o a la voluntad. En ocasiones lo que la mente reconoce falso, lo que la voluntad rechaza como malo, puede producir *emoción estética* esto es, *impresión en nuestra facultad de sentir*. Podemos hasta aborrecer a un ser o discutir los grados de verdad que encierra un hecho, y sin embargo hallarnos emocionados por su belleza. Aquí la *emoción* tiene dos aspectos: el *agradable* que hemos indicado y el *desagradable*.

127. Lo opuesto a la *belleza* es la *fealdad*, correspondiendo la apreciación de ambos conceptos al *ideal*. Cada pueblo, cada tiempo, cada individuo, posee su ideal. La *conveniencia* o *discrepancia* con ese ideal constituye la *belleza* o la *fealdad relativas*. Porque la *belleza absoluta* está por cima de estas distinciones de lugares y tiempos: como no hay término opuesto de *fealdad* ni de *mal absoluto*, ni *error absoluto*, ya que la *belleza*, la *verdad* y el *bien absolutos* residen en Dios.

128. Se divide la *belleza*: en *natural* y *artística* (o *real* e *ideal*). Esta, a veces, se ajusta a la imitación de la primera; a veces *crea* discrepando de ella.

129. Ambas producen en nosotros un estado *receptivo*, o de *contemplación* y *emoción*. Pero sólo en la artística o ideal hay *reactividad*, o sea *producción intencional* de la belleza.—La impresión de la belleza natural es en cierto modo *superior* a la del arte, y en otro respecto *inferior*. Superior, por ejemplo, la contemplación de la tempestad en el mar a la de un cuadro; inferior en cuanto en la primera emoción se mezclan, en el que la contempla, impresiones desagradables, pensando en los males que puede causar; y en el cuadro, *superior* porque es sin mezcla de dolor.

130. La belleza en correspondencia con el conocimiento no exige sino la posibilidad de la verdad, la *verosimilitud*. En correspondencia con la voluntad hace que no interesen sino los elementos sanos que en toda acción pueden existir. Pero como hay esta correlación entre el bien, la verdad y la belleza, debemos notar que la contemplación de esta última es altamente *moralizadora* y muy importante para el desarrollo intelectual.

Así, el espectáculo de la Naturaleza y el del arte, no sólo habla al sentimiento, sino a la inteligencia, y purifica la voluntad.

131. En cuanto a la *fealdad* relativa en la Naturaleza y el arte, sus efectos son como los del *error* y el *mal*. A veces tomamos como feo el tipo que precisamente sirve de belleza a otros, dependiendo estos efectos de los puntos de vista parciales de cada individuo o pueblo.

132. La *belleza natural* se subdivide: 1.º en *física* (belleza de los animales, etc.); 2.º en *social* (belleza de una época histórica, etc.).—La *belleza artística* se subdivide en tantos órdenes cuantos son los de la actividad en cada arte superior y subalterno.

133. La *belleza* se manifiesta en tres grados: *sublime*, *cómica* y *armónica*.—El máximo de esencia, expresado en el mínimo de forma, constituye la *belleza sublime*. (Ejemplo: el mar, el cielo, etc.)—Y en la esfera humana, cuando se presenta lo sublime en la lucha del fin con la contrariedad, se llama *trágico* (el martirio, el heroísmo), por suponer el desprecio de la forma, que se ofrece al aniquilamiento, en aras de una idea.—Lo sublime nos impone por su solemnidad.

134. Otro desequilibrio de fondo y forma es el opuesto, que consiste en el exceso de la segunda. En la Naturaleza no se da lo *cómico* intencional, aunque algunas cosas naturales nos causen risa. Lo *cómico* se contrae a la esfera humana y artística. Lo accidental dominando a lo esencial, lo sensible absorbiendo a la idea, provoca una perturbación que se traduce en el espectador por la hilaridad.—Lo cómico nos regocija por su ridiculez. Toda obra humana en que el pensamiento es pequeño y los preparativos para su ejecución grandes, es un ejemplo cómico.—La agradación de lo cómico pasa de lo ridículo a lo grotesco, etc.—La combinación de lo serio y aun trágico con lo cómico, constituye el *humorismo*.—Se ha dicho que “de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso”. En las obras humanas, a cada instante se encuentran los momentos superiores al borde de provocar *la risa* en lugar de *el llanto*.

135. El tercer grado de la *belleza*, *armónico*, es aquel en que se equilibran sus dos elementos, tanto en la Naturaleza como en la sociedad y en las artes, pues la tendencia general es siempre la proporcionalidad en todo.—El efecto que produce en nosotros la *belleza armónica* es de placidez: ni nos arrebató en entusiasmo ni nos arrastra a la

carcajada. La *seriedad* de lo sublime y la *hilari-*
dad de lo cómico no pueden ser los modos nor-
 males del sentimiento (aunque la vida esté llena
 de motivos para reír y llorar alternativamente).
 La armonía de la Creación, copiada en la vida y
 en las artes, es la encargada de desenvolver *los*
ideales opuestos, conforme a la normalidad tran-
 quila. El dolor y la risa son los polos: el senti-
 miento sencillo es la felicidad, en cuanto la feli-
 cidad sea asequible al hombre.

Lección 12

136. Tratemos ahora del *público*.—El artista,
 primero piensa la obra (la concibe y compone);
 después la ejecuta (v. gr., la escribe); y con estos
 dos momentos, su tarea puede quedar terminada
 permaneciendo el trabajo *inédito* o no publicado.
 Si la obra se da a conocer a un número indeter-
 minado y general de personas, se dice que *se pu-*
blica. La publicación es, pues, el último momento
 de integración de la obra.

137. Pueden las obras literarias y las de otras
 artes (v. gr., la música) publicarse de dos mane-
 ras; por *improvisación* y por *redacción*; o lo que
 es lo mismo, *hablando* (o interpretando o ejecu-
 tando lo que no se ha llegado a escribir) y *escri-*
biendo. También puede publicarse la obra redac-
 tada por *recitación*; es decir, cuando lo escrito se
declama por el autor, o por otro encargado de in-
 terpretarla.

Tanto la *Poesía* como la *Didáctica* como la *Ora-*
toria pueden darse a luz mediante una de esas
 formas. El músico (o el que compone una obra de
 baile o mímica) puede igualmente *improvisarla*

(siendo ellos mismos sus intérpretes o encomendando a otros la interpretación), o bien escribirla primero y ejecutarla o representarla después.

138. Según la forma de la obra literaria, el público recibe varios nombres: *lector*, si la obra es escrita; *oyente*, si la obra es hablada; *espectador*, si la obra es representada, dirigiéndose al sentido de la vista, ora solo, ora en unión con otros, v. gr., en el teatro.

La persona que lee, oye o presencia la obra, constituye el público, que, según su grado de ilustración, se divide en *inculto* y *culto*. El primero, *vulgo*, sólo juzga por impresión, careciendo de base para apreciar razonadamente las obras.—En el segundo hay varios grados.—1.º El *aficionado*, o sea el público que se interesa por aquel género de obras que conoce a fuerza de verlas, leerlas u oírlas.—2.º El *inteligente*, o sea el público que se interesa porque entiende la materia, aunque no pueda formar juicio para los demás, sino sólo para él mismo.—3.º El *crítico*, finalmente, o sea el público aficionado e inteligente a la par, y cuya ilustración le da medios para exponer sus juicios y hacer notar a los demás las bellezas o errores que existen en la obra de arte.

139. El primer público de toda obra es el mismo artista que va *contemplándola* en su fantasía a medida que la concibe; que sigue contemplándola exteriormente por sus sentidos a medida que la produce, y que, una vez terminada, se decide a *publicarla* si le satisface, o a dejarla inédita, si no la considera digna de provocar en el público los sentimientos que en él promueve o que piensa debe evocar dada la intención con que la compuso.

140. Pero no porque sea el artista el *primer público* de su obra y por tanto el *primer crítico*,

puede asegurarse que sea el más acertado; nada tan expuesto a error como el juicio propio, sobre las propias obras.—Lo que sí acontece en ocasiones con el artista superior (el genio), es que no haya en el público quien esté a su altura para entenderlo (52), según se dijo.

141. Por esto el crítico debe ser respetuoso para con las obras de importancia, ante el temor de no acertar a juzgar lo que está por encima de su tiempo y aun de su patria.

142. No es esto decir que fuera de las obras de importancia, el público y el crítico, pueden ser *irrespetuosos* con la obra de arte. No: sea cual fuere ella, por escasísimo que aparezca su mérito, ha de pensarse en los afanes que costó, en el esfuerzo empleado, el capital acaso invertido, en la serie de anhelos que significa una obra, para que el que no tiene otro trabajo (el público) que presenciarse, haya de juzgarla a la primera impresión.—El arte es un *culto*, y los fieles (el público y el crítico) deben guardar religiosa compostura..—Pueden merecer algunas obras hasta el desprecio público, por sus tendencias u otra causa; pero, aun así, este desdén ha de manifestarse en el límite propio de la cultura.

143. Se ha discutido mucho acerca de la crítica y contra los críticos, hasta sustentándose la opinión de que no *puede juzgar* quien *no sabe hacer*. Y éste es un error. Si no se pudiera ser crítico sin ser artista, éstos no se preocuparían por hacer obras lo más perfectas posibles, puesto que para el público las hacen. Y el crítico no es, como hemos visto, sino el grado *superior* del público.—En lo que sí tienen razón los artistas es en mostrarse airados contra los vicios de ciertas críticas de que antes hemos hablado.

144. El público a veces sigue al crítico en sus apreciaciones, y no se decide al aplauso o a la censura sino después de conocer el fallo de aquél. --Pero también a veces corrige los errores de la crítica, defendiendo lo que ésta atacó; aunque no siempre tiene razón, cuando se erige en tribunal enfrente del juez primero. Dicho se está, que hablamos de la crítica de buena fe y del público de sereno juicio.

145. Público y autor *se influyen mutuamente*. Siempre debè mirar el artista al público con reserva, pues en muchos casos, o camina más lentamente que él en su ideal, o más de prisa. Hay un público petrificado en las *formas antiguas tradicionales*, rebelde a las innovaciones, amante de lo que reputó bello toda su vida. Gran parte de ese público lo forma la mujer, más apegada que el hombre a lo pasado. Hay otro público más simpaticizador con las *reformas*. Uno y otro, en la juventud, son más fáciles de contentar; en la edad madura más severos o más llenos de preocupaciones. El artista debe prevenirse para no ser arrastrado por el deseo de agradar. Y es su deber concebir y realizar su obra tal y como cree que ha de ser para responder al ideal, sin seguir servilmente a éstos o aquéllos por adulación a la popularidad, por el lucro, u otras miras bastardas.

146. En lo que sí ha de estudiar el artista al público es en lo que constituye *el ideal de su época y de su patria*, para servir a tan altos fines. Y cuando crea que aquel ideal es pequeño, debe engrandecerlo. Por esto se ha dicho en todo tiempo, que el arte no reconoce fronteras, ni pertenece a una edad determinada, porque todo es permitido al genio.

147. En los ideales preponderan ciertas ten-

dencias: la *tradición* y el *progreso*.—El ideal *presente* en cada nación y en cada momento histórico es un heredero de lo pasado y un precursor de lo futuro. Existen momentos de lucha entre las dos tendencias; y el artista, en estas crisis, no vislumbra a qué idea ha de servir, ni acierta a expresarla. De aquí la dificultad del cultivo de tales o cuales artes en tales o cuales instantes de la historia de la civilización. Sólo el genio triunfa de las crisis.

148. A la manera peculiar de juzgar y sentir la belleza cada pueblo en cada tiempo y aun cada individuo, como aplicación práctica del ideal, se llama *gusto*. Y aunque existe gran diversidad de gustos, hay a través de tantas diferencias líneas normales que marcan un nivel medio dominante.

149. Históricamente, cuando ese sentido general se halla educado, y la manera de sentir y entender las artes y lo bello subsiste a través del tiempo, se dice que el gusto es *bueno* o que hay *buen gusto* en Literatura, Pintura, Música, etc., y en el caso contrario se habla de épocas de *mal gusto*: calificándose a los individuos que no cultivan los tipos considerados como modelos, personas de *mal gusto*.

150. Por último, las condiciones de la vida, las artes subalternas, las industrias y oficios mecánicos, influyen también en las bellas artes, y semejante tiranía, destituida de principios reconocidos por el sentimiento universal como buenos, constituye la *moda*. El *capricho*, ley de la moda, resuscita costumbres caídas en desuso o formas artísticas desprestigiadas o estilos abigarrados. Pero también suele inventar recursos o restablecer hábitos que señalan un progreso o una mejora:

aunque el capricho de la moda es más inclinado a empeorar lo existente por medio de retrocesos o de extravagancias.

151. El secreto del artista de talento está en no sucumbir a ese imperio *transitorio*, aunque sin manifestar que rompe con la corriente. No ha de ser complaciente con los vicios artísticos; mas debe procurar, con sumo tacto, no herir a las víctimas de una preocupación que creen es lo mejor y lo más bello. Como el artista debe mirar al porvenir, necesita inspirarse en lo humano, eternamente bello; pero el atemperarse a su época en lo accidental, nunca será censurable. Así perdonamos hoy en las obras de otros tiempos, las rarezas, hijas de aquel gusto, *cuando no afectan al fondo mismo de la obra*, como accidentes sin importancia; mientras que caen en el olvido y el desdén las que se cifieron a reproducir lo estrambótico y ridículo de una moda.

IV

Géneros literarios

Lección 13

152. Los géneros en Literatura son grupos naturales de todas las manifestaciones análogas. Cada finalidad especial dentro de cualquier arte constituye *un género*. Y como el arte se divide por su fin en bello, útil y compuesto (8), y cada arte se subdivide interiormente en esos mismos órdenes, aplicando la ley al literario, tendremos una literatura *bella* o *Poesía*; una literatura *útil* o *Didáctica*; una literatura *bello-útil* u *Oratoria*.

153. Divídese también la literatura en *productiva* y *crítica*, o *creadora* y *juzgadora* de lo creado; en *espontánea* y *reflexiva*, según que el artista emplea sus facultades en uno u otro modo de la actividad; en *popular* y *erudita*, ora se inspire en el gusto nacional, o en los ideales particulares de una clase culta.

154. La división *histórica* del arte literario, es: literatura *simbólica* u *oriental*; literatura *clásica* o *pagana* (greco-romana), y literatura *cristia-*

na, romántica o espiritualista, clasificación aplicable a otras artes.—Por las lenguas, divídese la literatura en *indo-germánica* (sánscrita, céltica, latina, griega, eslava, etc.); *semítica* (árabe, aramea, caldea, siríaca, fenicia, etc.); *turaniense* (tártara, china, japonesa, húngara, malaya, etc), y *americana*.

155. Volviendo a los *géneros* (que se presentan en casi todas esas literaturas), diremos que la *poesía* expresa predominantemente la *belleza*, la *didáctica* predominantemente la *verdad*, y la oratoria, equilibrada y proporcionalmente, *verdad* y *belleza*.—Esto, en cuanto al *fondo*; en cuanto a la *forma*, cada uno de esos tres géneros tiene un lenguaje peculiar.—Y en cuanto a la *existencia*, cada género también posee sus estilos adecuados.

156. No es esto decir que cada género, por ser independiente, carezca de relaciones con los demás. Precisamente porque no se pasa de uno a otro con soluciones de continuidad, han pensado algunos que existían *géneros intermedios* entre los capitales mencionados. Pero este encadenamiento no supone la existencia de *nuevos* géneros de transición, sino simplemente (8) que no existe *exclusivismo* en la finalidad de aquéllos, sino que se caracterizan por la preponderancia de uno u otro fin.

157. En la determinación interior de los géneros existe, a su vez, una poesía propiamente bella, otra que tiene cierta tendencia didáctica, otra que revela cierta finalidad mixta.

Que hay igualmente una didáctica con tendencia poética, otra con tendencia propiamente científica, y otra con tendencia compuesta. Que hay, finalmente, una oratoria que más bien se inclina a lo poético que a lo científico, etc.—Y en el lenguaje, como en los estilos, existen esas relaciones

e influencias, compenetrándose todos los géneros entre sí.

158. El *plan* que seguiremos en el estudio de los géneros literarios se limita a exponer sucesivamente y por su orden cada uno de los tres que lo componen.

159. Poesía es aquel género en que la intención del artista (poeta) es producir la belleza.—Y también la “manifestación de la belleza por medio de la palabra sujeta a una forma artística”.

160. Para determinar la esencia de la poesía, pongamos de relieve, mediante la reflexión, todo lo que encontremos meditando sobre la noción de la misma.—En el uso diario de la vida, llamamos *poesía* o *poético* a cuanto produce en nosotros una emoción estética que más tiene de ideal que de real, más de afectivo que de intelectual. Es una cualidad de los seres u objetos que promueven en nuestra alma cierta modificación de placer o dolor estético.—Y afirmamos, en fin, que allí donde hay *belleza* puede haber poesía.

161. Pero no toda la *belleza* la calificamos de *poética*. Para que encontremos poesía en el mundo o en el arte, necesitamos experimentar determinadas emociones, tales como la paz, la dulzura, el bienestar, la languidez, la melancolía, etc.; todas aquellas, en suma, provenientes de la Naturaleza o del alma, en que *sentimos con pureza impresiones simples, sin mezcla de lucha (agradables o desagradables)*.

La tristeza, la gratitud, la soledad, son poéticas.—Todo cuanto en la vida o en el arte no presente lucha ni contraste, ora sea la impresión placentera, ora dolorosa, cae dentro de la poesía.

162. Sus caracteres son, pues, la *sencillez*, la *tranquilidad*, la *pureza*. Esto es: que la poesía,

como cualidad común en las artes y la vida, no puede hallarse en cosas complicadas, ni violentas, ni impuras.—Es, por tanto, una belleza especial, generalmente considerada.

163. En cuanto a la *poesía* aplicada a la Literatura, es la expresión de la belleza *mediante una forma artística de lenguaje* (159).

164. Algunos autores pretenden que esta forma de lenguaje necesita ser versificada. Puede la *versificación* prestarse acaso de modo más adecuado a la *poesía* que la *elocución en prosa*; pero éste es un accidente que se nota en unos *tipos* poéticos más que en otros, dependiendo de la historia de la misma en unos u otros pueblos. La *versificación* no es esencial. Basta que la palabra poética sea *artística*, esto es: estudiada, expresiva y que conmueva.

165. Un ejemplo en la Naturaleza y en el arte nos indicará cómo ha de entenderse la finalidad en los géneros, según la intención del artista.—El sol puede ser considerado por el poeta como *bello*, hermoso, esplendente; por el didáctico como centro de nuestro sistema planetario, deduciendo verdades *útiles* para las ciencias; y para el orador iluminando al mundo bellamente y utilizándolo la humanidad como fuente de calor y vida en la tierra.

En un monumento arquitectónico el poeta cantará las bellezas del edificio; el científico estudiará su sistema de construcción y el orador, disertando sobre las ventajas del estilo (griego, gótico, etc.), elogiará lo apropiado del mismo para el tipo (iglesia, teatro, etc.), señalando a la vez la utilidad en la distribución de la planta y de sus miembros.

166. Los *elementos de poesía* son: el fondo, bello, la palabra artística y la *elocución poética*

propiamente dicha. Todo lo expuesto en los capítulos anteriores (números 26 y siguientes) es aplicable aquí; sólo nos toca fijar lo peculiar a este género, como haremos con los otros dos.

167. El fondo de la poesía es Dios y el Mundo; el Hombre y la Naturaleza; lo interior del poeta y lo exterior.

168. Todos los asuntos son buenos para la poesía (35); los fenómenos naturales, los acontecimientos históricos, etc.; pero cuanto se elija ha de ser considerado desde el punto de vista *ideal*, o que puede presentar carácter bello. Unas veces será más propio de la poesía lo abstracto que lo concreto; depende del tipo que se cultive.

169. La palabra *poesía* viene del verbo griego *poieo*, *crear*, y el poeta fué estimado como adivino; como si su espíritu percibiese intuiciones superiores a las del común de las gentes, distinguiendo relaciones que la generalidad no podía discernir. Hay, con efecto, en el *vate*, una facultad preeminente que eleva su personalidad: la *idealidad* o poder de descubrir encarnaciones supremas de la belleza.

El sabio percibe esas misteriosas relaciones en la investigación de la verdad; pero no las *crea*, no las ve con la intuición rápida de la imaginación, donde se retratan y toman espontáneamente cuerpo sensible las vistas absolutas de la razón; el filósofo llega a esas verdades, después de laborioso trabajo y sin preocuparse del aspecto bello. Por esto se llamó también al poeta *numen*, algo como propio de una deidad. La obra del científico, es directa y para los estudiosos; la del poeta, para todo el mundo. El pensador convence por medio de pruebas; el poeta *conmoviendo* el ánimo.—Y aun, a veces, el error del poeta es más creído que

la verdad del científico; porque el deleite poético encadena el espíritu y se enseñorea de todo.

170. La facultad principal para la *ciencia* es *la razón*, para la *poesía* *la imaginación* y para la *oratoria* *el entendimiento*.—Y así las cualidades geniales del poeta han de ser: *impresionabilidad delicada* para sentir, fantasía rica para reproducir o crear.

En cuanto al lenguaje, facilidad para manejarlo y doblarlo, a fin de que responda abundante a los más pequeños matices de lo visto en su imaginación; por esto es manantial inagotable el diccionario de los grandes poetas.—Y por lo tocante a la elocución, todas las figuras son el arsenal de la poesía, sin más límite ni norma que el buen gusto.

171. De cómo ha de *disponerse el asunto* para el plan poético, no puede decirse (45) sino que siendo más libre la creación poética que ninguna otra, prescinde en ocasiones de cuanto cree que entorpece su marcha y asombra con su originalidad; por lo que también se consiente un *plan* arbitrario.

172. Hay quien sostiene que la poesía reclama un *vocabulario* particular, impropio de los demás géneros. Y aunque esto no sea enteramente exacto, sí lo es que al poeta se le consiente en determinados géneros, el empleo de vocablos que no son usuales, aunque dicho vocabulario va modificándose con el influjo del gusto nuevo.

Lo que sí ha de exigirse es que no haya *ripios* para rellenar; ni giros *pedestres*.

Lección 14

173. *Naturalistas y realistas* partidarios de la nueva escuela, pretenden suprimir la *versificación*,

afirmando que es una forma histórica llamada a desaparecer de la poesía; y, con efecto, va suprimiéndose del teatro. En cambio, la lírica adquiere nuevas formas con el movimiento modernista, romántico a su modo, y en que se abusa de los neologismos e inarmonías de ritmo de manera no siempre justificada ni bella.

174. Los *realistas* defienden que el arte debe *copiar la realidad tal cual es*, con sus bellezas, y fealdades, y que la poesía ha de someterse a producir emociones en conformidad con la Naturaleza. Y como el lenguaje versificado es forma artificiosa, debe desaparecer.

Los *idealistas* mantienen que el arte no es la *copia servil de la realidad*, sino la reproducción de la misma, quitándole por *selección* todos los elementos *antiestéticos*; y aun, en opinión de algunos, el arte debe *mejorar* la naturaleza embelleciendo lo imperfecto; siendo partidarios de la elocución *versificada* que sublima el lenguaje en prosa.

175. Sea cual fuere la suerte que espere a esta forma en lo futuro, su importancia y belleza son indiscutibles. La versificación no es *indispensable* a la poesía, pero es complemento de ella en determinados tipos.

176. Una condición del lenguaje literario bello, es el *ritmo*. Ya vimos (81) que se dividía: en *progresivo*, prosa, y *regresivo* o de porciones y de duración fija, *verso*. Una y otra clase constituyen el ritmo *cuantitativo*, que se refiere a la medida.—El *ritmo* radica en la relación de oposición entre tiempos particulares diferentes. En el arte literario, el sonido medido por el ritmo es articulado.—La duración se mide de dos modos: o atendiendo al *valor* o *cantidad* de las sílabas (largas o breves,

como hicieron los antiguos), o atendiendo al número de las mismas como en castellano.—Queda, sin embargo, en nuestra lengua algún resto de cantidad silábica; v. gr., el valor de la sílaba final de un verso agudo; el de esa final cuando la palabra es esdrújula, y otros.

177. Influye en el ritmo cuantitativo el *acento prosódico* que determina en qué parte de la frase o palabra carga la intensidad de la expresión.—El acento rítmico, o sea el llamado *ictus*, es el necesario e indispensable en los versos, mientras que el prosódico es accidental y variable. Después de éste viene la *cesura* o silencio.

El elemento cuantitativo del ritmo fija, por tanto, el *metro* en el verso.—Este ritmo *cuantitativo* se diferencia, conforme a la *duración*, en ritmo de cantidad silábica (sílabas largas y breves) y *ritmo* por el número de sonidos, que algunos denominan *pies*.

178. El *ritmo cualitativo*, o de semejanza o igualdad de sonidos, produce la *rima*; consistente en la igualdad de letras a contar desde la última vocal acentuada (*perfecta*), e *imperfecta* si las vocales son iguales o *suenan de análoga manera*, siendo desiguales las consonantes.

179. Versificación.—Completemos el análisis de las condiciones estéticas del lenguaje, en el poético.—Todo lenguaje literario lleva consigo ritmo; hasta en la conversación usual, la persona que sabe manifestar su pensamiento de manera expresiva, habla con cierta música.

Aun familiarmente, el que se expresa con facilidad sin ser afectado, usa la lengua correctamente, y por instinto evita las *repeticiones* de palabras, huye de la *cacofonía* (repetición de unas mismas sílabas o letras que se encuentran), etc.

180. El verso, forma *natural*, aunque no *indispensable*, a la poesía, es *espontáneo*, como lo prueba la tendencia a la versificación en el niño y el hecho de que la sabiduría popular formule sus adagios en verso; así, como en fin, la unión de la poesía con la música y el baile, hace que la versificación no sea una elocución artificiosa inventada, sino una forma propia de expresión adecuada a muchos tipos poéticos y superior a la prosa.

181. Quedan, pues, fijados los elementos del verso: el *ritmo regresivo*, el *acento prosódico* y el rítmico o *ictus*, el *ritmo cualitativo*, aunque éste no sea esencial; y pudiéndose definir el *verso*, la reunión de palabras que constituyen una frase rítmica musical, aunque no encierre un pensamiento completo ni corresponda a una frase entera.

Los sonidos del verso pueden medirse por el aparato musical denominado *metrónomo*, guardando los mismos cierta correspondencia con el espíritu. Sólo por capricho de los poetas se pueden hacer versos arbitrarios a *contratiempo*, sin obedecer a la acentuación y medida; ya que para que haya verso han de concurrir esas dos últimas condiciones de medida y acentuación, según se prueba en la *Poética* o tratado especial de la versificación.—A partir de las que llamó *Odas bárbaras*, el poeta italiano Carducci, la versificación moderna ha entrado por nuevos derroteros que no es del caso analizar aquí.

182. En cuanto a lo que denominan los retóricos *licencias poéticas*, se han de usar con moderación, pues no todas embellecen el lenguaje, ni son de buen gusto y buena ley.

183. Además de las licencias, hay que tener presente, para la medición de los versos: la acentuación de la palabra final, de que ya hablamos (176).

El castellano posee justa ponderación de vocales y consonantes, por lo que se presta para el canto, como el italiano y el griego. Las consonantes fuertes y el acento grave le dan solemne y varonil carácter y en majestad pocas lenguas pueden igualársele para el verso.—Son contadísimos los vocablos *reesdrújulos* en nuestro idioma; y en realidad no son un nuevo acento tónico, sino la combinación de dos (v. gr., *considerándosele, esdrújulamente*). Por lo que bien puede afirmarse que todas las voces son o agudas o graves o esdrújulas.

184. El castellano, lengua de flexión neolatina, de origen *ario*, ha recibido influjos de varias; los cuales son más notorios en su métrica. Algunos filólogos consideran a las lenguas *romances* (de la romana), más que como hijas del latín como momentos en el desarrollo del latín mismo.—Sea como quiera, el castellano ha experimentado influjos del *árabe*, del *hebreo* y del *griego*, más en el caudal de voces que en la construcción de la lengua. En el siglo xi lo recibe de la lengua francesa y en el siglo xvi de la italiana. Nuestra poesía también influye en Francia y otros pueblos.

185. La lengua de Castilla, domina en la Península ibérica, más o menos desde su formación, quizá antes del siglo xi. Pero, al par de ella, existen otras lenguas y dialectos que mantienen cierto flujo y reflujo con el castellano mismo.—Por Oriente, y nacidos del provenzal, se cuentan: el *catalán* o lemosín (que algunos pretenden es hermana y no hija del provenzal), el *valenciano* y el *mallorquín*. Los tres reciben influjo francés e italiano.—El *aragonés* no constituye tipo aparte (aunque existe tal cual dialecto), diferenciándose sólo por la aspereza y vigor en la pronunciación

del castellano. El *andaluz* tampoco difiere del castellano sino en la pronunciación. Gramaticalmente se habla y escribe con más corrección que en las demás regiones.—Andorra no tiene lengua ni literatura propia.—En el Norte está el *vascuence*, lengua *aglutinante*, tal vez procedente de los antiguos iberos o de los celtíberos.—El *bable* o asturiano, hay quien cree es el castellano antiguo, análogo también al gallego.—Este, más parecido al *portugués* que al castellano, desarrolla una pequeña literatura en su región.—La lengua *lusitana*, formada del latín y castellano, posee una literatura tan hermosa como perfecta.—Las restantes regiones del país carecen de otro lenguaje que el nacional, castellano, con diferencias de entonación.—Finalmente, en una región, aunque reducidísima, de nuestra Península (Gibraltar), se habla principalmente el inglés; si bien es de esperar que llegue el día en que no se hable sino el español, como antes.

186. En la métrica castellana ha habido versos desde 18 sílabas hasta de dos; y se han combinado en estrofas de dos versos hasta de diez versos normales. Cada estanza encierra un pensamiento, equivaliendo al párrafo en la prosa.

187. Divídense por algunos en continuas y discontinuas, según que tengan número indefinido o definido de versos; y por otros en *Combinaciones métricas en consonante*, en *asonante*, y de *versos libres*.

Además de éstas, como la *musa*, desde el movimiento romántico, se ha considerado desligada de las formas consagradas por los poetas antiguos, se han inventado estrofas nuevas y caprichosas, irreductibles a clasificación. Mas, a pesar de la libertad de los poetas, no se ha llegado a combinar

versos aconsonantados con los asonantados sino rarísima vez como tampoco, sino por excepción, se han rimado tres consecutivos.

Lección 15

188. Estudiada la poesía en general, toca analizarla en su interior contenido o en sus *géneros*, según el carácter desenvuelto en ella.—Esas manifestaciones poéticas se agrupan en tres clases: *épica, lírica y dramática*.

El género épico, es aquel en el cual el poeta, no haciendo caso de su personalidad, presenta seres o cuenta sucesos. Sus mismas apreciaciones pueden ser incluidas en el poema con tal que sea de modo impersonal.—La palabra *épica*, procedente del griego *epos* (narración), indica la esencia de este primer género poético *objetivo*.

189. En la poesía lírica, por el contrario, el poeta prescinde del mundo exterior y no canta sino sus impresiones propias, ora íntimas de su alma, ora despertadas por los objetos o seres exteriores.—Por esto se la llama *subjetiva*.—El nombre de *lírica* procede de que en la antigüedad recitábase estas composiciones al son de la *lira*.

190. La poesía dramática (*objetivo-subjetiva*) simula poner en acción acontecimientos exteriores, no, pues, narrándolos, ni contando las sensaciones o los sentimientos personales que en él provocan, sino haciendo encarnar el poeta sus propias ideas en personajes encargados de reproducir escenas de la vida, y moviéndolos como si fueran reales, con el peculiar carácter de cada uno.

191. Para resumir la esencia de los tres géneros poéticos, puede decirse que la *épica* es la *poe-*

sía de la unidad, en que el autor abarca el mundo exterior recomponiéndolo en su fantasía. La *lírica* es la *poesía de la variedad*, en que el autor se reconcentra en sí mismo, contando sus propios afectos, considerando el mundo exterior sólo como la causa de sus sentimientos. La *dramática* es la *poesía de la armonía*, en la cual el autor, sereno en medio de las luchas sociales, y las contradicciones naturales, reproduce lo exterior, mediante una representación viva, y lo interior mediante las palabras y actos de los personajes.

192. Las diferencias, pues, de la *épica* y la *lírica* son: que en la primera el poeta desaparece, pudiendo exponer su propia historia, pero por boca de otro; y en la segunda aparece el poeta presentando sus propias impresiones acerca de sí mismo o de otras personas u objetos.—Las diferencias entre la *épica* y la *dramática* son: que en la primera la acción *ha pasado* y se narra, mientras que en la segunda la acción *está pasando*, es actual y se representa.

193. Subdividamos la *épica*.—Este género puede tratar su asunto (Dios, la Naturaleza, el Espíritu, la Humanidad): bien considerándolo en sus principios, produciéndose entonces la *épico-didáctica*. O bien en los *hechos* de aquellos mismos seres fundamentales, en cuyo caso se produce la *épico-histórica*. O bien, por último, reuniendo la esencia y los fenómenos, el *ser* y el *suced*, lo eterno y lo temporal, presentando el cuadro completo de la realidad bajo el aspecto de la belleza; y entonces aparece la *epopeya*, reflejo de una época o de una civilización.

194. *Poema épico-didáctico*. Sus antecedentes se encuentran en las formas de la sabiduría popular. Le preceden los proverbios, las parábolas, etc.

—Su asunto es todo lo objetivo bello, en sus leyes y en sus fenómenos. Algunos lo consideran como “la expresión de la belleza que encierra la verdad”.

—El poema didáctico puede ser: *teológico*, si canta atributos u obras de Dios; *cosmológico*, si canta la Naturaleza; *antropológico*, si canta al hombre; y si canta las artes o ciencias que de él dependen, dando alguna enseñanza, se denominan *didascálicos*.

195. Requiere esta clase de poesía que el autor se plegue a las creencias generales de su pueblo y de su tiempo.

Las formas de elocución son: la *narrativa*, la *descriptiva* y la *expositiva*. Su estilo, severo y florido a la vez. En España se ha usado con preferencia la octava real, el verso libre y la silva.

196. El subgénero *histórico*, según su forma externa, se divide en *poema en prosa* y en *verso*, o sea *novela* y *poema histórico* propiamente dicho; según la lucha de los personajes con los obstáculos, en *trágico* y *cómico*. En el primero, los obstáculos son reales y a ellos sucumben los personajes; en el segundo, los obstáculos presentan una colisión aparente.—Según la disposición del plan y su expresión, divídese en *narrativo* y *descriptivo*; ya se cuenten los hechos como se supone sucedieron, ya se describan como recordados; y, en fin, según la importancia, divídese en *poema*, *leyenda*, *tradición*, *cuento*, etc.

197. *Argumento* es la disposición en que se distribuye el asunto; *acción*, el desarrollo del hecho general; *situaciones*, el modo especial de colocarse los personajes; *peripecias*, los cambios bruscos de situación; la más importante, si es desgraciada, se denomina *catástrofe*; personajes son los individuos que intervienen en la acción: el principal se

llama *protagonista*; el que lucha con él para impedirle la realización de su obra, *antagonista*; *secundarios*, son los demás que contribuyen a la acción. Forman los *episodios internos* los diferentes períodos de la acción, y los *externos* aquellos que podrían suprimirse sin mutilarla; aunque su intercalación en la obra contribuya a avalorarla.

En ciertos poemas hace el autor intervenir poderes sobrenaturales para ayudar o evitar la realización de la acción. Esa intervención se llama *máquina* o *maravilloso*, y puede ser *divino*, *allegórico* o *quimérico*, según que la ejerzan deidades, o principios morales, o fenómenos juzgados por la fantasía popular como causados por los dioses.— Tales son los elementos que dan vida a la obra épica en verso, en prosa o novela. — Llámase el poema histórico, *heroico*, cuando el asunto es guerrero.

198. La elocución y estilo puede emplearse desde el más elevado al más llano, según sea trágico, cómico, etc.—En el heroico, los metros más sonoros y grandilocuentes, como el endecasílabo en octavas reales.

199. El argumento del poema se reparte en el plan, en *libros*, *cantos* o *rapsodias*. Precede generalmente una introducción (*invocación*), en que el poeta se encomienda a la Divinidad o a las Musas, colocándose a la cabeza de un canto cualquiera.— *Proposición* es la exposición del asunto.— *Nudo*, el tejido de los sucesos que forman la trama.— *Desenlace*, por último, la solución de la lucha.

200. Así como a la poesía *épico-didáctica* preceden ciertas formas literarias antecedentes del género, preparan ciertas manifestaciones en la historia, el poema heroico. Tales son: las *inscripciones*, para perpetuar la memoria de un hecho;

los *cuentos* y las *leyendas*, cantadas en la plaza pública.—No llega ningún pueblo a la creación de un poema nacional, sin haberse elaborado su asunto antes. Por esto también, la poesía épica es *objetiva*: puesto que no depende su formación de la voluntad del poeta, como sucede con la lírica. Aquí necesita el cantor esperar que se hayan cristalizado las aspiraciones de su pueblo: que los sucesos hayan adquirido celebridad entre sus compatriotas.

201. Por más que en la épica sean grandes las complicaciones del argumento, nunca debe perderse el hilo de la acción principal.—Los personajes han de moverse por impulsos naturales y lógicos propios del corazón humano. Sólo así podrá el poema ser *interesante* a los ojos del pueblo cuyos hechos gloriosos se cantan.

202. Además de los dos subgéneros principales, hay otros menores; los más importantes son: la *sátira*, la *fábula* y el *epigrama*, los *poemas burlescos*, los *cantos épicos* y los *cuentos*.

203. La SÁTIRA, hija de la poesía épico-didáctica, expone las meditaciones del poeta acerca de errores, ridiculeces o vicios sociales, y en todos sus modos se presenta como forma crítica del arte. Su carácter intelectual exento de sentimentalismo, hace de ella un tipo especial.—Según su asunto, se divide en política, moral, literaria, etcétera, y recorre todos los tonos, desde la burla hasta el sarcasmo.

204. Es la FÁBULA ingeniosa alegoría que encierra un precepto moral: viene a ser ampliación de una máxima o refrán, patentizada por un ejemplo. Debe también filiarse, por tanto, en el poema didáctico, representando históricamente un precedente suyo.—Recibe los nombres de *apólogo*,

cuando sus personajes son seres irracionales u objetos inanimados; *parábola*, si son racionales; y *fábula mixta*, cuando alternan unos y otros. Por su carácter, divídese como la sátira, en moral, política, literaria, etc. Y consta, como se advierte, de dos partes: el *ejemplo* y el *consejo*. Cuando éste precede se denomina *adfabulación*: cuando sigue, *postfabulación*.—El ejemplo ha de ser claro y adecuado a la sentencia. Admite toda clase de metros, aunque los más usuales son los ligeros.

205. El **EPIGRAMA**, aunque primitivamente significase inscripción, andando el tiempo vino a significar, por el carácter conciso, conceptuoso y aun picante que se dió a estos rótulos, pensamiento mordaz, expuesto en pocas palabras.—Consta, como la fábula, de dos partes: *exposición del pensamiento* y *alusión intencional*, que debe ser breve e ingeniosa.

Lección 16

206. Tanto las anteriores formas, como las que siguen, incluídas en la denominación de *poemas menores*, presentan en realidad cierto carácter ambiguo; por lo que han sido consideradas por algunos como géneros intermedios, entre la épica y la lírica. Esto depende de que el poeta no puede desprenderse en absoluto de su personalidad en la épica, de igual modo que no puede olvidar en absoluto el mundo exterior en la lírica, y sólo es dable clasificar los géneros por el *predominio* de lo *objetivo* o *subjetivo* (8). Por esta razón también separamos otros poemas menores que tienen carácter *preponderantemente* lírico para incluirlos en este subgénero,

207. LOS POEMAS BURLESCOS, son la misma poesía épico-heróica, convertida en *cómica*. Esta conversión se lleva a cabo, ora poniendo en ridículo lo serio, ora poniendo en serio lo ridículo, ora combinando ambos elementos.

208. Consideremos el *humorismo*, palabra introducida en la literatura, tomada del inglés (*humour*), análoga a la española *humor*. El *humorismo* equivale sólo en cierto respecto al vocablo *humorístico* de la conversación usual; y significa aquella belleza especial cómica, que al propio tiempo hace reír y llorar; mezcla de ternura y de ridículo, en que se experimenta lástima de un personaje, aun riéndose de él a carcajadas. Los estéticos ingleses mantienen que no hay más que dos literaturas que tengan *humor*: la de ellos y la española; y los dos autores principales son: Shakespeare y Cervantes.

209. CANTOS ÉPICOS son los poemas de cortas dimensiones y de importancia limitada, dedicados a ensalzar un personaje o un acto heroico.

210. CUENTO es la narración de un suceso, real o fingido, adornado con las galas de la fantasía. Generalmente, se toma como base algún acontecimiento verdadero, desnaturalizado después por la ficción. Por esto se opone en el lenguaje usual *el cuento a la historia*.—Se escriben más bien en prosa que en verso.

El cuento toma caracteres de leyenda cuando se funda en una *tradición* más o menos auténtica, basada en un hecho tenido por histórico. Suelen escribirse más en verso que en prosa.

211. La Novela. Hasta los autores menos inclinados a considerar este género literario como puramente poético, no niegan, sin embargo, su filiación, puesto que la conceptúan como transi-

ción entre la *Poesía* y la *Oratoria*. No obstante, la mayoría la incluye entre los géneros poéticos; porque todos sus elementos integrantes son comunes al poema épico.

212. De aquí que en la épica deban reconocerse tres subgéneros: el didáctico, el histórico y la novela, considerando luego la *epopeya* como resumen de todas las manifestaciones épicas, y aun de *todos los géneros poéticos*.—Debe definirse la novela: “un poema épico en prosa, perteneciente al modo narrativo”.—Divídese lo mismo que la poesía épica: según la naturaleza de su fin, en moral, científica, etc.; según la lucha de los obstáculos, en trágica y cómica; según trate los asuntos, en histórica o filosófica; según su importancia, en novela propiamente dicha, cuento, leyenda, episodio, etc.

213. En la historia literaria, se ha producido en las formas siguientes:

1.^a *Novelas históricas* (todas lo son en el fondo, pues narran sucesos), llamadas así porque su argumento se toma de acontecimientos reales verificados en todo o parte.

2.^a *Religiosas*, cuando el hecho se refiere a la religión, o las leyendas de los principales personajes de la cristiandad.

3.^a *Filosóficas*. Responden a una dirección didáctica, procurando defender una teoría; en la crítica alemana se han apellidado *tendenciosas*.

4.^a *Psicológicas*, si se trata de analizar caracteres de personajes, anatomía de pasiones o fotografías del espíritu humano. En las tres primeras clases la acción es lo de más relieve; en ésta, escasa.

214. 5.^a *Novelas de costumbres* (políticas y sociales). En el fondo todas pintan costumbres. Pero

se nombran así aquellas en que el novelista se preocupa de presentar una síntesis de la vida, ofreciendo un conjunto de instituciones, usos, vicios y virtudes dominantes en una época, más bien que analizar cómo y por qué obran los personajes.

6.^a *Fantásticas*, son las destinadas a recrear con invenciones maravillosas más o menos verosímiles.

7.^a *Picarescas*. Novelas cómicas en que principalmente se pintan escenas de la vida aventurera de los siglos xvi y xvii; clase en que es muy rica nuestra literatura.

8.^a *Novelas de aventuras*: es otra especie de la anterior, pero no limitado su asunto a una clase social. La complicada trama de la acción absorbe el trabajo del autor y el interés de los lectores.— En esta clase o en la 6.^a pueden también incluirse los *Libros de caballería*.

9.^a *Novela pastoril*. Representa siempre que ha aparecido, una vuelta hacia las ideas clásicas, pintando, aunque falsa, bellamente, la vida del campo.

215. Además de estas clases principales, hay otras, como las *marítimas* (las de Cooper), las *didácticas* (las de Julio Verne), las patrióticas, de episodios nacionales (Pérez Galdós, Ereckmann-Chatrion), etc.

Los cuentos y las leyendas escritos en prosa, en la historia de la novela representan papel principalísimo. Proceden los primeros de la literatura oriental, india y persa, de donde las tomaron los árabes. Y de ellos los fueron traduciendo sucesiva o simultáneamente unos u otros autores.

216. Se ha discutido ampliamente acerca de la moralidad y la inmoralidad en la novela. Nos re-

mitimos a lo dicho antes (36). La moralidad está en la intención y no en los hechos. Los actos al parecer más sencillos pueden ser profundamente inmorales, si se cometen con intención deliberadamente malévola, y morales si se realizan en vista del bien y para producirlo. Si el novelista se propone despertar las pasiones, al describirlas para que causen tal efecto, la obra será inmortal; si, por el contrario, copian la realidad de la vida con intención sana, la obra será moral; como no se ocurre pensar que sea inmoral *el desnudo* en los Museos de Escultura.

217. La forma prosada de la novela, según unos, no es un *progreso* (173 a 176); conforme a la opinión de otros, es una *evolución*.

De todos modos, es indudable que en parte se debe su preponderancia actual a la prosa. Su influjo en la sociedad contemporánea es tan grande, que ella y el teatro (y ella acaso más) son las dos clases de producciones literarias que más imperan.—De aquí también lo delicado del género y el elogio que merece el novelista que no inficiona la sociedad con la perversión del gusto y aun de las costumbres.

218. Epopeya.—No sólo significa la epopeya la producción suprema de la épica, sino de toda la poesía, y aun más, de toda la literatura; porque en ella se contienen todos los elementos didácticos al par que poéticos de las épocas en que se presenta.

La épica didáctica canta los fenómenos y leyes del mundo objetivo. La épica histórica, los hechos temporales; y la epopeya, se extiende a todo: las creencias religiosas, los principios científicos, las tendencias artísticas, etc; es decir, que expresa a la par todos los fines de la vida: *ciencia, arte,*

religión, moral, derecho, según los ideales del momento histórico en que se produce, con las aspiraciones del futuro y las tradiciones del pasado.

219. Su *asunto* es la realidad entera, considerada de una vez en la visión intuitiva del poeta, que abarca en sublime ojeada el *ser* y el *suced*, lo eterno y lo temporal en maravillosa síntesis. Se ha confundido la epopeya con el poema histórico nacional. Cierto que, cuando se quiere ponderar la hermosura de un poema patriótico, se ha denominado así; pero estos poemas solamente interesan a un pueblo (El *Poema del Cid*, a los españoles; los *Lusiadas*, a los portugueses) y no alcanzan a más.—Mientras que la *epopeya* es para todos los pueblos y para todas las edades: aquéllos son *nacionales*; ésta *humana*.

220. Se ha definido la epopeya: *la total expresión de la belleza objetiva en todos sus elementos, como fórmula sintética de una civilización*.

El *motivo* de la epopeya está tomado siempre de un hecho histórico culminante en la vida de un pueblo o de una ficción; pero en ambos casos el hecho es de tal índole que refleja toda una civilización. El poeta parte de ese hecho concreto, para describir la época entera en que se realiza. Tomando *por punto de partida* el hecho, se eleva el autor a la consideración de todas sus consecuencias, presentando el cuadro completo de una edad histórica, como, por ejemplo: *Ramayana, Iliada* y *Divina Comedia*, donde se encuentran simbolizadas las tres grandes edades de la historia: el ideal de Oriente, el Clásico y el Cristiano; el Panteísmo, el Paganismo y el Cristianismo.

221. En la distribución interna del argumento y en su forma, la epopeya no se ajusta a molde determinado; la elocución es *mixta* de narrativa,

descriptiva y dialogada. Emplea todos los modos de expresión e intervienen en ella personajes humanos, quiméricos y divinidades. Su *acción* es amplísima y su estilo grandilocuente. Alternan lo sublime y lo bello y siempre ha sido escrita en verso.

222. La diferencia entre la *epopeya* y los demás subgéneros épicos está en que es *sintética* y los otros *analíticos*. Por su carácter *unitario comprensivo*, no se ha producido en la historia sino contadísimas veces. En realidad, no existen sino las tres creaciones citadas: El *Ramayana*, de Valmiki; la *Iliada*, de Homero, y la *Divina Comedia*, de Dante.

223. La Edad Moderna carece de una epopeya. El *Fausto*, de Goethe, es un ensayo donde se refleja el espíritu racionalista de esta edad; pero es sólo un poema épico.

Lección 17

224. Poesía lírica.—Llámase así porque los griegos la cantaban al son de la lira.—Su carácter estriba en servir de expresión, principalmente, al *sentimiento* del poeta, así como la épica era expresión del *pensamiento*. Por ser las ideas más comunes entre los hombres y los sentimientos más personales, la lírica es más *subjetiva* que la épica. Además, su asunto lo constituyen las emociones particulares del poeta, mientras que el de la épica es el mundo impersonal de los hechos, lo cual le da carácter *objetivo*.

225. El poema lírico carece de acción. La forma narrativa sólo se emplea en las composiciones de tipo ambiguo entre la épica y la lírica. Su fon-

do lo constituyen la alegría, el deseo, el hastío, la melancolía, el amor, la aversión, el entusiasmo, etc.: todo el cuadro de los estados pasionales. El lírico, busca la inspiración en el mundo interior de su conciencia, mientras que el épico la busca en la belleza del mundo exterior. Y hasta cuando la lírica canta asuntos de éste, lo hace no presentando los objetos en sí, sino sólo por la impresión que causan en el poeta.—Pero insistimos en que ni la épica ni la lírica son *exclusivamente* objetivas o subjetivas, sino principalmente lo uno o lo otro.

226. Los grados de la lírica se determinan conforme a la expresión de sentimientos del poeta, más o menos individuales, más o menos generales, o más o menos originales.—Así se distinguen como grados de lirismo: 1.º Expresión de sentimientos comunes a una época, raza o pueblo; grado que confina con lo épico; 2.º de sentimientos generales sin que sean eco de determinada colectividad, patria, nacionalidad, etc.; 3.º de sentimientos enteramente personales, pero que no disuenan del común sentir; 4.º de sentimientos personales contrarios a los de la generalidad. Algunos llaman a este grado *humorismo*.

227. Ya hemos indicado que el campo de la lírica lo forman los matices del sentimiento. Y a este influjo afectivo (sentimental más que intelectual) corresponde también una mayor intervención de la fantasía como facultad creadora. Lo cual contribuye a darle gran variedad interna; así como externamente en su estilo es también de riquísima variedad. Por esto se la denomina la poesía de la *variedad*, como a la épica de la *unidad* y a la dramática de la *armonía* (191). De la libertad que tiene para recorrer todos los tonos depende su valor estético y su importancia social.

228. Sostienen algunos que la metrificación no es tampoco esencial en la lírica. Pero si bien es cierto que no puede mantenerse lo contrario, no lo es menos que el verso parece forma más apropiada para esta clase de poesía. La historia demuestra, por su parte, que son contadísimos los ejemplos líricos en prosa. La tradición musical, es otra razón, además, para que se hayan escrito en verso estas obras.

Todos los metros se han usado en la lírica. Los poetas se han creído más autorizados aquí para emplear a su arbitrio las más diversas agrupaciones, aunque son mucho más cortas las composiciones líricas que la mayor parte de las épicas. La lírica moderna hace gala de concisión, desenvolviendo un pensamiento, hasta complicado, en reducido espacio: sirva de ejemplo el tipo del *pequeño poema* en este género.

229. *El bello desorden* de esta poesía *psicológica*, como la llaman algunos, dificulta su división. Pero el cultivo tradicional de ciertos tipos, determina sus principales modos. Someter a rigurosa clasificación la lírica equivaldría a fijar los matices del sentimiento. Y como la facultad del sentir ha sido más cultivada por los artistas y poetas que por los pensadores, al descuidarla los filósofos, no se ha constituido todavía una psicología completa de esa potencia espiritual. Mientras los estéticos no la construyan (acaso mediante los novelistas), no se podrá formar lógicamente una clasificación de la lírica.

230. Está confirmado en todas las literaturas que la lírica se produce después de la épica; como si supusiera un momento reflexivo aquélla, en tanto que ésta uno espontáneo; atrae antes el mundo exterior que el interior de la conciencia;

por lo mismo se producen las artes primero que las ciencias; y en éstas, las psicológicas después de las objetivas. Pero este fenómeno no niega el hecho de que, por su carácter especial, haya pueblos más líricos que otros. Mientras que los greco-latinos tienden a lo épico, como movimientos expansivos, generosos, aventureros, los pueblos del Norte tienden más a lo reflexivo e íntimo, a la filosofía. En la Edad Moderna la raza latina es la madre de las artes: la germánica, de las ciencias e industrias, por punto general.

231. Las obras líricas pueden agruparse de la manera siguiente:—POR EL ASUNTO o fondo y por la forma. 1.º Lírica humana; 2.º Lírica de la Naturaleza o bucólica; 3.º Lírica religiosa.—La primera puede subdividirse en: a) lírica filosófica y moral; b) del sentimiento de alegría; c) del sentimiento de tristeza; d) lírica combinada o humorista.

232. a) La lírica *filosófica y moral* es aquella en que se cantan en forma bella ideas de esa índole o problemas de igual sentido; b) La lírica de la alegría comprende: 1.º La *heroica*, patriótica; 2.º La *anacreóntica*, dedicada a los sentimientos del placer y diversión; 3.º De *acontecimientos felices* en que se celebran fechas memorables y agradables, como el *epitalamio*, para celebrar un matrimonio; 4.º *Erótica*, en que se canta el amor, la amistad, etc.; 5.º La *cómica* o burlesca provocante a risa.

c) La lírica de la *tristeza* comprende: 1.º La de *ternura y delicadeza*, como el *madrigal*, que expresa un pensamiento conmovedor por su melancólica poesía; 2.º La *elegiaca*, donde se manifiesta el dolor y la angustia; 3.º De *acontecimientos desgraciados* que conmemoran, por ejemplo, un suceso fúnebre, como los *epitafios*.

d) En la lírica *humorística* se combinan bajo forma alegre asuntos tristes o viceversa, que despiertan alternativamente la sonrisa y las lágrimas.

233. Consagremos algunas líneas especialmente a la poesía *bucólica* y a la *elegiaca*. Algunos autores consideran a la poesía rural o campestre como género intermedio de la poesía épica y la lírica a la dramática. El fundamento para esta separación de la bucólica no nos parece razonado, ya que el teatro no ha nacido de aquí sólo. Y además su forma, a veces dialogada, no basta para originar un género propio.

La poesía *bucólica* (*pastoril*) está dedicada a cantar las bellezas de la vida del campo, y etimológicamente de los pastores. Pero ha ido ensanchando su horizonte para llegar a significar los cantos destinados a expresar la belleza de la vida del hombre en el seno de la Naturaleza en general. Así, son bucólicos, aunque el nombre no parezca convenirles, los poemas donde se canta el mar, la pesca, la caza, etc.

234. Divídese en tres subgéneros: *idilio*, *égloga* y *drama pastoril*.

El *idilio* es una composición sencilla donde se pintan sentimientos plácidos producidos por la Naturaleza. Su expresión debe ser sin artificio y su estilo espontáneo.

En la *égloga* la relación entre la Naturaleza y el alma que percibe su poesía, aparece ya como reflexiva, señalándose contrastes o armonías entre ambas. Su forma es la de breve diálogo.

235. El *drama pastoril*, semejante al anterior tipo, presenta una acción rudimentaria, desenvuelta en pocas escenas y sin peripecias. La relación del sentimiento del poeta con el medio am-

biente resulta más intensa y múltiples las impresiones. El *idilio* representa la adolescencia, la *égloga* la juventud y el *drama pastoril* la edad madura de la bucólica.

Esta poesía, planta de estufa en las literaturas modernas, ha pesado de falsa no pintando la vida real del campo, atribuyendo cualidades impropias a pastores y zagalas. Lo que en Grecia podía ser verdad dadas las costumbres, y aun en Roma, no lo ha sido posteriormente.

236. En los poemas menores épicos entra por poco el sentimiento. En la *ELEGÍA* su nervio principal es la sensibilidad. Aquéllos tienen un sello intelectual muy marcado, ésta un sello sentimental o afectivo.—Consiste en la lamentación del poeta ante un suceso, ora individual, ora general. Las desventuras de una familia, de un pueblo, de una edad de la historia, motivan un canto triste, elegíaco. Inclúyense también en la elegía, poemas donde se manifiesta cierta ternura no exenta de melancolía.

237. Divídese en *elegía personal*, que canta desgracias individuales; *heroica*, en que lamenta el poeta desventuras públicas, y que raya en lo épico; y *canções elegíacas*, expresión de melancólicas tristezas.—Como caben en ella desde los desgarradores acentos hasta los suaves movimientos del alma, se ha escrito en todos los metros.

238. POR LA FORMA, divídese la lírica:

a) En *Oda* (canto), sagrada, heroica, moral, festiva, etc., que se escribe en diversidad de metros, según su clase.

b) *Himnos*, menos descriptivos que la oda y dedicados a invocaciones a la divinidad, alabanzas a la Naturaleza o entusiasmos nacionales. Se escriben en variedad de metros, según el objeto.

c) *Canción*, semejante a los dos tipos anteriores, aunque más descriptiva; tampoco tiene metro peculiar.

d) *Epístola*, destinada a asuntos filosóficos o morales, expuestos en forma de sentencias o consejos y como si fuesen dirigidos a una persona, a manera de carta abierta.—Es frecuente que se escriba en tercetos.

239. Hay otras formas líricas, como el *madrigal* citado; la *dolora*, tipo humorista de creación reciente en España; la *balada*, poesía popular imitada entre nosotros; las *saetas*, humoristas también, y cuyo pesimismo cuadra con nuestro tiempo. Las combinaciones más usuales de la lírica con la música, son: además de los *cantares*, *seguidillas* y *saetas* de que hemos hablado, las *jácaras*, *polos*, *tiranas*, *playeras*, *rondeñas*, *jotas*, etc., hijas de la *musa popular* castellana, pero cultivada asimismo por la *poesía erudita*.—También se cuentan en esta última clase las *eróticas* siguientes: *canciones*, *romanzas*, *nocturnos*, *serenatas*, *barcarolas*, etcétera, correspondiendo a las antiguas *trovas*, *cántigas*, *decires*, etc. Algunas no se escriben para que sirvan al canto.

Más importancia revisten los *himnos* para la música, sea a una voz o varias, o para combinar *solos* con masa de diferentes voces (*coro*), himnos coreados. En nuestra lírica los hay patrióticos muy notables.—La *cantata* se reduce a una composición corta dialogada, con un recitado y dúos o tercetos.—Por último, la lírica musical ha tenido y tiene mayor aplicación en las ceremonias religiosas (*música litúrgica*). Por ejemplo, la *misa cantada* se compone de oraciones que constituyen verdaderos himnos líricos, y de composiciones a veces épicas, puestas en música como la *Epístola*

y el Evangelio. Los salmos de David, especialmente, forman la base de varios oficios de la Iglesia. No son tan importantes los villancicos, gozos, etc.

Lección 18

240. Poesía dramática.—La épica y la lírica se combinan armónicamente en lo *dramático*, aunándose la belleza del mundo exterior y la psicológica para constituir la poesía representativa. El cuadro que la fantasía del poeta forma se reproduce exteriormente, no como narrado y descrito, sino con cuerpo y vida, mediante *la escena* y *los actores*. Como la epopeya es la síntesis de toda la belleza real e ideal, la dramática es encarnación viviente de esa misma belleza. Y como la epopeya, es la dramática poema representativo, sintético, donde concurren, no sólo la obra literaria, sino otras artes que acuden a complementarla.

241. La arquitectura, la escultura, la pintura, la música a veces, el baile en ocasiones, todas las bellas artes, vienen a ayudar a la poesía, en el *arte escénico*. Por esto hay que distinguir en él dos cosas a veces enteramente distintas: el *poema* y la composición *teatral*, formada por el cuadro plástico mediante *decorado, mueblaje, indumentaria*, etc.; produciendo dicha complejidad emociones visuales y auditivas a la vez impresionando los sentidos al par que la inteligencia.

El poema dramático, sólo depende de la mente del poeta y puede ser perfecto. El segundo, de las artes auxiliares que contribuyen a su exteriorización, ora favoreciéndolo, ya perjudicándolo. El poeta concibe la obra en su retiro; pero los acto-

res encargados de representarla, los pintores encargados de decorarla, los directores de escena encargados de presentarla, el público encargado de juzgarla, pueden dar con ella en tierra, si no interpretan, adornan, distribuyen y aprecian, armonizan, en suma, aquella concepción que nació acaso intachable en el pensamiento del autor. Por esto a veces el dramaturgo sale airoso de su empeño *literario*, fracasando, sin embargo, su *obra*.

De aquí nacen las equivocaciones de los pronósticos acerca de las obras dramáticas. Los críticos, en los *ensayos*, la encuentran buena; los actores la creen excelente; y llega el estreno y el público la rechaza. Esta condena, alguna vez es atenuada en representaciones sucesivas.

242. Todo ello origina la inmensa dificultad de la producción dramática. El pintor, el escultor, etc., presentan sus obras en las Exposiciones; el novelista la publica esperando el fallo de la opinión. Los críticos y el público forman su juicio con tranquilidad y formulan su veredicto, después de cierta meditación. En el teatro, en cambio, los afanes del autor, de los comediantes, del escenógrafo, del músico, son juzgados en conjunto y rápidamente, sin espera, hasta sin acabar de enterarse quizá, de su alcance.

243. El público, en la obra dramática, juega un papel más importante que en las demás artes, juzgando repentinamente, precipitación que favorece a muchas obras, aplaudidas antes que escuchadas.—El teatro es, pues, una cosa y el poema dramático otra. Si el autor tiene la fortuna de que caminen al unísono, se asegura el éxito; si tiene la desgracia de que discrepen, peligra la obra.

Para completar el pensamiento del artista donde el teatro se estima como la más alta mani-

festación artística sintética, hay una dirección escénica tan inteligente como la del poeta mismo; y un pintor, por ejemplo, combina las figuras en la escena, para que el cuadro plástico ayude a la representación perfecta, estudiando desde la luz al mobiliario, desde la decoración hasta la indumentaria y aun la mímica de los cómicos. En la crisis actual del teatro en España, el público lo va convirtiendo en pretexto para reunión de una sociedad frívola, cuando no en cosas peores.

244. El público influye poderosamente en el autor, dejándose arrastrar por él los dramaturgos: hecho que prueba la inexactitud del lugar común de que el teatro moraliza o desmoraliza, como si fuese *escuela de costumbres*. Debiera serlo; pero más influyen los espectadores en los autores que éstos en aquéllos. La servil complacencia de los unos, la irritabilidad caprichosa e indómita de los otros, han contribuido a la decadencia actual.

245. Los elementos de la dramática son épicos de un lado (acción), líricos de otro (expresión de afectos) y su carácter distintivo está en que el suceso se *verifica en el momento mismo* en que la poesía se produce al exterior o *se representa*.— Su fondo lo constituyen los aspectos de la vida en oposiciones y contrastes: lucha del hombre consigo mismo con sus semejantes, con la Naturaleza, con los dioses. En el lenguaje usual calificamos de drama toda lucha.

246. El arte encargado de dar vida a la dramática se denomina *escénico*, y puede ser, con relación a los actores, *declamado, musical y mímico*. En el primer caso, *recitan* o hablan los personajes; en el segundo, *cantan*; en el tercero, *gesticulan* o *bailan*. La mímica y la declamación, se combinan como la música y la mímica. Pero el

lenguaje mudo de los ademanes, los gestos y las actitudes, puede ser independiente en forma cómica de *pantomima* o en los movimientos de la danza (orquímica).

247. Por la complejidad interna y por su estructura externa, se ha debatido sobre si la finalidad de la dramática debe ser la mera expresión de la belleza, o si debe encerrar al propio tiempo una enseñanza. Nos atenemos a lo dicho antes (36 y 218). Basta para su fin despertar con las emociones de la belleza la educación estética de los espectadores.

248. En la obra dramática, mediante el argumento, expone a veces el autor, por el conflicto de las pasiones encontradas, una *tesis*, con la intención de que el público deduzca las consecuencias y aun resuelva. La habilidad del poeta está en que, sin predicar, de la lucha de la acción, resulte lo que intenta demostrar. Otras veces el autor presenta un episodio de la realidad con el único fin de mover el sentimiento estético. En el primer caso se produce el drama filosófico o tendencioso; en el segundo el drama puramente histórico, de costumbres, etc. Siempre es preferible huir de la dirección docente, que es el fin propio del género didáctico.

La principal *fuerza de inspiración* de la dramática se halla en las pasiones individuales humanas, en que radica también el interés; mientras que las luchas de los ideales colectivos son más propias de la epopeya.—Cuando el poeta recurre a personajes históricos, busca los conflictos que imagina han debido desarrollarse en el espíritu de ellos para ejecutar o no la acción. Todo carácter en que no se presente conflicto, carece de la cualidad dramática.

El precepto que debe guiar a la dramática, es no retratar la humanidad tal como el poeta cree que debiera ser (*falso idealismo*); ni tal como es en absoluto copiando todo lo real, sea o no bello, sea o no dramático (*falso realismo*); sino buscando lo *típico e ideal en lo real*, y prescindiendo de los accidentes que no presentan interés ni sentimiento humano.—Si se falta a este principio, se incurre en la exageración romántica que lo admite todo, con tal que ofrezca novedad, inventando una humanidad; o se cae en el opuesto extremo naturalista que admite para el teatro todo lo que es verdad, aunque ni sea estético ni normal, reproduciendo fealdades e insignificancias.

249. Por la atinada presentación de los elementos bellos que constituyen la verdad real, se produce en el público el *efecto*. Para lograr esta emoción, el poeta debe concertar aquéllos con el interés mismo con que en la vida se producen, y no buscando en falsas fuentes la manera de provocarlo. El prurito de causar impresiones bruscas en el público (*efectismo*) lo alcanza el dramaturgo de mala ley a fuerza de arreglar situaciones convencionales, por violentas e inverosímiles que sean. Se ha comparado el efectismo a las obras de *brocha gorda*, donde se producen impresiones enérgicas, aunque superficiales y pasajeras, por contrastes entre la iluminación y el tránsito a la obscuridad. Ni lo falso puede ser bello, ni puede despertar la emoción estética la acción en que falte el *calor de humanidad*. La dramática no es el arte de la prestidigitación que asombra a los sentidos; sino el de la representación viva y verdadera, que conmueve el corazón e interesa al pensamiento.

Lección 19

250. En la forma del poema dramático hay que considerar en primer lugar la *acción*, constituida por los sucesos que desenvuelven el pensamiento en el conflicto de pasiones, intereses, etc., planteado por los personajes. La acción reviste doble aspecto: uno *ánimico* o psicológico, resultado del respectivo carácter de las personas, y otro *histórico*, resultado de la marcha natural de los acontecimientos. Ambos han de ir de acuerdo, y el segundo es la práctica de la teoría que cada personaje supone desde el punto de vista de sus ideas y sentimientos.

Las condiciones de este género son análogas a las de los otros, y requiere especialmente la verosimilitud en los hechos y en los caracteres, etc. Cuando a ella se falta, obrando los personajes en contra del espíritu y costumbres de la época descrita, se produce el *anacronismo*.

251. Todo lo explicado en el poema épico es aplicable al dramático, y sólo consideraremos aquí, brevemente, las *unidades de lugar y tiempo*. Pretendían los preceptistas que la acción no debía suponerse que durase más de veinticuatro horas, ni que variase de lugar. Estas exigencias se relacionaban con la manera de ser del teatro antiguo, que no consentía cambios de decoración ni otros recursos a que los adelantos han ido proveyendo. En cuanto a la duración, mantenían que se incurría en inverosimilitud suponiendo que un personaje podía venir a la escena desde lejos, en tiempo reducido, y en que toda acción de un drama representado, no duraría en la vida real sino las

horas marcadas. Como se comprende, admitido el convencionalismo que significa el teatro, se han de admitir sus consecuencias naturales. La escuela romántica ha dejado ancho campo a la inspiración del poeta.

252. La acción dramática consta de tres momentos: *exposición, nudo y desenlace*. En el primero se plantea el problema o antecedentes del asunto; en el segundo sobreviene el conflicto; en el tercero se termina con un *hecho decisivo*.

La exposición no es *narrada* como en la épica, sino realizada y desprendiéndose de los actos de los personajes, por lo que se deben evitar los monólogos y confidencias; y la claridad es su cualidad primera.—El nudo ha de complicarse a medida que la acción avanza, resaltando el conflicto como sin posible solución. El desenlace se requiere que aparezca natural e hijo de los acontecimientos. Algunos añaden que ha de ser imprevisto; pero ni es indispensable, ni falta el interés porque lo presientan los espectadores. Ya lo teman o lo calculen, satisfará a la conmoción estética o a la simple emoción, si es lógico y humano. Cuando es desgraciado, *catástrofe*, se recomienda la supresión de la escena de lo exageradamente repugnante.

253. El personaje dramático requiere cualidades especiales que no siempre se revelan en la épica o la lírica. Ha de ser individual, esto es, que no se parezca a ninguno, que sea *original*; pero al mismo tiempo ha de ser *general*, parecerse a todos: en suma, que sea una verdadera *personificación*. *Otelo*, por ejemplo, en la obra de Shakespeare, es el tipo del celoso; todos los celosos se parecen a él, pero no ha habido más que *un Otelo* en la historia de la literatura. La sublimación de

estos caracteres, formados con los elementos genéricos a todos los hombres de temperamento análogo, levantados a la altura de *prototipos*, es secreto del genio. En la dramática, se pide mayor estudio que en otros géneros, porque mientras el novelista se limita a *describir* sus personajes, narrando sus hechos, el autor necesita presentarlos directa y brevísimamente. Cuando el poeta encuentra un actor que se penetra del papel, lleva asegurada la mitad del éxito. Y si difícil es la creación, difícil es también la interpretación.

254. Así como el poema épico se divide en *libros* o *rapsodias*, el drama se divide en *actos* o *jornadas*. Cada acto viene a ser un drama menor, parte íntegra de la obra, constituyendo un todo perfecto. Los actos a veces se subdividen en *cuadros*, otra entidad completa, que dura el tiempo de una misma decoración en el escenario.

Los actos y los cuadros se distribuyen en *escenas*, determinadas por la entrada o salida de los personajes en el tablado.—Usualmente coinciden las jornadas con las tres partes esenciales de la acción; destinándose la primera a la exposición, la segunda al *nudo* y la tercera al *desenlace*. En ocasiones no coinciden, dedicándose el primero, como prólogo, a los *antecedentes* de la *exposición*, y los otros a los tres momentos antedichos. A veces la obra requiere un *epílogo*, distribuyéndose en cinco jornadas. Las de menor entidad tienen dos o una sola.

255. La *forma externa* de su elocución es *dialogada*. Hasta el día no se ha suprimido el *soliloquio*, por más que la tendencia modernista es hacerlo desaparecer. Significa la expresión del estado de ánimo de un personaje que piensa en alta voz para comunicar al público la lucha em-

peñada en su conciencia; una colisión de deberes, una duda, etc., o bien con objeto de explicar a los espectadores un pormenor de la acción o revelar un secreto de que conviene imponerles. Como el monólogo tiene un carácter psicológico capital y su fiel expresión envuelve grandes dificultades para el actor, los autores no se deciden a suprimir estas ocasiones de lucimiento. Equivalen a una poesía lírica en medio del drama. Cuando es brevísimo o intercalado en el *diálogo*, se denomina *aparte*, que vienen a representar las reflexiones personales que en la conversación hace cada cual mientras escucha a sus interlocutores, pero que se guarda de exponer. Cuando en medio del diálogo uno de los actores cuenta a los demás un largo relato, esta especie de soliloquio se llama *parlamento*.

256. Según el género, así ha de ser el estilo.

En cuanto a si debe escribirse la producción en prosa o verso, nos remitiremos a lo dicho (174). El modernismo, ansioso de naturalidad, pretende suprimir el verso. Alguna vez en nuestro teatro y en los extranjeros, se ha empleado prosa y verso alternando en una misma obra.

257. El origen histórico de la dramática se encuentra en la tendencia a imitar las acciones humanas. Los *juegos* de los niños revisten carácter de representación, y en los pueblos antiguos, los juegos públicos sirven también de materia para el teatro, como en las fiestas *dionisiacas* entre los griegos. Los juegos y las fiestas son el origen también del goce estético propio de la dramática.

Esta poesía aparece después de la épica y la lírica y cuando la sociedad se encuentra bastante civilizada, para que se produzcan colisiones psicológicas necesarias. En los comienzos viene a ser

una épica donde los hechos culminantes de la poesía toman forma representada (generalmente poemas heroico-religiosos). Pasada Grecia y Roma, prosigue en la Edad Media el teatro con ese carácter religioso, patrocinándolo la Iglesia. Los *autos*, *misterios*, *milagros* y *moralidades*, son gérmenes dramáticos encaminados a popularizar enseñanzas dogmáticas, verificándose en las iglesias estas representaciones teatrales, y aun por los sacerdotes.—Dos restos de estas representaciones tenemos en España: la danza litúrgica de los seises en la Catedral de Sevilla, y el auto representado de la Asunción de la Virgen, que se celebra en Elche (Alicante), el mes de agosto.

258. El drama nace de la musa popular, pero en cierto modo reflexiva; y se perfecciona por la poesía erudita. Comienza unida a la música (ejemplo el teatro griego), como la lírica, y aun como algún género épico, emancipándose paulatinamente, aunque luego se combine otra vez con ella constituyendo un subgénero independiente.

259. La división de la dramática responde a las distintas clases de belleza y a los diferentes modos de conmovernos; o a los diversos aspectos de la vida humana en donde alternan el llanto y la risa lo sublime y lo ridículo, o en que se combinan ambos polos del dolor y el placer. Y como la lucha es su esencia, se presentan en la dramática, el conflicto serio y real y el aparente.

La primera clase da vida a la *tragedia*; la segunda a la *comedia*, y la combinación de ambas a la *tragicomedia* o *drama* propiamente dicho. En la antigüedad clásica no aparece éste; el drama es de creación moderna, en consonancia con la mayor complejidad de nuestros tiempos. En cambio, la tragedia casi no se cultiva ahora, aunque

se suele llamar dramas a muchas tragedias y comedias a muchos dramas.

260. La *tragedia* (de *tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto) comenzó en Grecia siendo una narración épica de las aventuras de Baco, constituyéndola *ditirambos* (himnos) cantados y bailados alrededor del ara de aquel dios, mientras se le sacrificaba un macho cabrío. Después representó la lucha del hombre contra el *destino*, interviniendo dioses y héroes.—Su naturaleza y asunto es la colisión de las grandes pasiones, concluyendo en catástrofe y casi siempre con el sacrificio del protagonista. Puede definirse, por tanto: “la representación de un conflicto grandioso, terminado en catástrofe.”

261. La tragedia expresa lo sublime, por la grandiosidad de los conflictos y la elevación de los caracteres, que rompen la armonía de la vida, por el choque rudo de la voluntad humana contra otras voluntades, contra actividades de la realidad o contra fuerzas divinas.—Aunque se ha tratado de empequeñecer la tragedia con reglas pueriles, ni se requiere que los personajes sean de condición superior social ni que intervenga lo maravilloso. Basta que la lucha sea solemne, la acción heroica y las pasiones extraordinarias. Y, por consiguiente, mientras más sublime sea ese cuadro, más trágico será.

Concéntrase el interés de la acción en un protagonista, que no es necesario represente el bien y la justicia; muchas veces representa el mal (el *Macbeth* de Shakespeare). Lo que requiere este personaje principal es moverse por exaltados sentimientos, concentrando en sí el interés y recayendo sobre él la catástrofe.—El estilo y elocución de la tragedia piden la magnificencia propia de lo extraordinario.

262. La tragedia puede ser de tres clases: 1.^a *psicológica* (un conflicto de orden espiritual, como el *Hamlet*, del dramático inglés citado); 2.^a de *acción* (desenvolvimiento de un asunto en peripecias y situaciones patéticas).—Esta se subdivide en *histórica* y *novelesca*, según sean sus personajes reales o legendarios. De la primera categoría son la mayoría de las tragedias clásicas: el *Edipo*, de Sófocles, etc. De la segunda, casi todas las modernas y de la época romántica. (Calderón, Schiller y el Duque de Rivas).—3.^a tragedias de tipo compuesto *psicológico* y de *acción* (la generalidad de las del día, como *Los aparecidos*, de Ibsen).

263. La tragedia *clásica*, substituída por la *romántica* moderna, renació en el siglo XVIII y principios del XIX. Contra las libertades introducidas en el teatro vino la reacción *neoclásica* en Francia, Italia y España. (Ejemplo entre nosotros: la *Raquel*, de Huerta; el *Edipo*, de Martínez de la Rosa; y *La muerte de César*, de Ventura de la Vega.) El romanticismo iniciado por Víctor Hugo acabó con aquellas tragedias que ni responden a la verdad histórica del paganismo ni a las tendencias de la vida moderna.

264. En el teatro contemporáneo es el *melodrama* una derivación o degeneración de la tragedia romántica. Aunque el nombre indica (*melodrama*) la intervención de la música, no es lo esencial. En un principio ejecutábase alguna pieza musical en la obra o se indicaba la entrada en escena de tal cual personaje por una simple melodía, o se mezclaban bailables en la representación. Después se suprimió la música, quedando el nombre de melodrama para significar las tragedias románticas sentimentales de acción intrincada y donde la catástrofe cae sobre el perso-

naje odioso (que es esencial) triunfando la virtud o la inocencia, con lo que se ve su tendencia moralista. También es esencial la existencia de ciertos personajes cómicos; por lo que algunos consideran el *melodrama*, más como especie de *drama* que de tragedia.—De todos modos es un género falso y violento, aunque siempre de interesante acción, que cae rápidamente por la regeneración del drama en el gusto moderno.

Lección 20

265. La *comedia* (según unos, *canto de aldea*; de *come*, *aldea*, en griego, y *ode*, canto; y, según otros, *canto de banquete*; de *comos* y *ode*) es el género en que se desarrolla una acción donde el conflicto no es *real*, sino aparente; lucha aparente en que estriba lo *cómico*. En la antigüedad denomináronse *tragedias* (de *trige*, vendimia, y *ode*) ciertos cantos alegres con que se celebraba la operación agrícola. Su origen está también en las fiestas populares.

266. La belleza cómica determina esta clase de composiciones. Tiende la comedia a censurar por la sátira o la mera crítica serios vicios o ridiculeces sociales. Su asunto se basa, en general, en los pequeños conflictos (contrariedades, contradicciones o contratiempos) de la realidad que no provocan graves consecuencias, aunque la lucha *aparezca* hasta encarnizada por la contraposición entre lo sublime y lo ridículo. Lo serio puede alternar en la comedia y aun producir un subgénero. De aquí que medie sólo un paso entre la comedia y drama; de igual manera que en la vida real.

267. Lo cómico se presenta en la escena o por el juego y contraste de los caracteres o por la marcha de los acontecimientos o por ambas cosas. El desenlace de la acción cómica es siempre favorable a los personajes serios de la obra, con lo que se restablece la normalidad perturbada por los aparentes conflictos de la exposición y nudo. Cuando la comedia se inclina a una tendencia moral, debe resultar ridiculizado no sólo el personaje contra el que se encamina la censura, sino el vicio mismo o la preocupación social que representa.

268. El campo de la comedia es la vida particular; pues aunque trate asuntos que se relacionan con la vida pública, siempre toma pretexto de aquélla para la acción que por lo común se desenvuelve en las relaciones privadas de la familia.—Su acción debe ofrecer el mismo interés, aunque de distinta índole que la tragedia. A veces es más complicada, llegando a lo laberíntico. Los personajes pertenecen a todas las clases sociales, retratando caracteres individuales que muestren los tipos sociales que se intenta zaherir.—El estilo es familiar y sencillo, en prosa o verso.

269. Subdivídesé de la siguiente manera: si lo cómico está en los caracteres, se denomina *de carácter*; si en la acción, *de costumbres*; y si únicamente en las complicaciones del argumento, *de intriga* o *de enredo*. Cuando los tipos son grotescos se llama *de figurón*.—En las primeras, la acción sirve de pretexto para patentizar el temperamento peculiar de los tipos; en las segundas, todo tiende a describir modas, gustos sociales, y el autor no se preocupa de dar relieve a los personajes, elementos secundarios; en la tercera clase, todo se subordina a los accidentes de los persona-



jes mismos que causan tales situaciones, y lance y tales sorpresas consiguientes en el público que parece increíble pueda aquello tener solución.

La comedia de costumbres denominase *urbana*, si pinta clases sociales cultas; y *alta comedia*, si sus vuelos son superiores a los del género, tendiendo a una seriedad rayana en el drama. También se apellida *politica*, *literaria*, etc., según el asunto, que cuando es de palpitante actualidad calificase *de circunstancias*.

270. Existe una multitud de géneros menores cómicos que se conocen con el apelativo de *piezas*, diferenciándose de los anteriores por su extensión. La comedia oscila entre dos y cuatro actos, la pieza consta de uno sólo, aunque dividido a veces en cuadros, y recibe los nombres de *entremés*, *juguete*, *pasillo*, *proverbio*, *apropósito*, y otros.

Entre las piezas merece mención especial en nuestra literatura el *sainete*, cuadro de costumbres populares, esencialmente *realista*. Alguna vez también se ha tratado en el sainete de las costumbres aristocráticas. Pero tales ensayos han sido raros; porque aunque no es esta clase social más ridícula ni más seria que cualquiera otra, no interesa, sin embargo, a la generalidad del público.

271. El *drama* propiamente dicho, es comprensivo de los anteriores. Da nombre (del griego *drao*, yo hago) a todo el género, y su fondo es la representación de la vida en la combinación de sus momentos serios y jocosos, naturales y violentos, solemnes y vulgares. Ni lo trágico ni lo cómico son tan frecuentes en la realidad como el sosiego ordinario de la existencia humana. Por esto, en el drama, que reúne lo sublime y lo ridículo, predomina la normalidad y es el subgénero más ver-

dadero y que satisface mejor a toda clase de público.

Debe advertirse que a menudo se entiende por drama la acción (escénica o real) que contiene más elementos tristes y dolorosos que alegres y felices. Es decir, que se acerca mejor a la tragedia que a la comedia: decir drama, casi equivale a drama trágico.

272. La solución del drama es *armónica*, aunque sucumba algún personaje, incluso el protagonista. Lo esencial es que se restablezca la normalidad, desapareciendo la colisión moral aun a costa del sacrificio de uno de los personajes. Donde muere el inocente, es castigado el infortunado y la armonía no se restablece, quedando como consecuencia los horrores de una desdicha y el conflicto *cortado*, pero no *resuelto*, se presenta la tragedia.— Y según se acerque el drama a desenlaces felices o desgraciados, se aproxima a la comedia o a la tragedia. La complejidad del género dificulta su cultivo, así como el éxito; pues cada espectador cree que pudo desenlazarse la acción de distinta manera, y es difícil que el autor vea la solución de modo que convenza a todos. Y eso, que el drama en la escena es más sencillo que en la realidad; y no obstante, parece en las tablas exageración inverosímil, lo que cada día vemos en la vida como cosa natural.

273. Para dividirlo puede atenderse al predominio del elemento trágico (*drama trágico*) o del cómico (*tragicomedia* de los antiguos o alta comedia de los modernos); o a la clase de asunto: *psicológico, de acción, filosófico*. El primero se refiere a la comedia *de carácter*: el segundo a la de costumbres. El tercero presenta en forma escénica un problema social humano mediante una ficción in-

dividual. En el día, el género más en boga es el drama psicológico y social a la vez.

274. Para terminar enumeremos brevemente algunos géneros menores y combinaciones del drama.

Son poemas menores los dramas en un acto, donde en reducida acción se presenta una lucha honda del corazón. Suelen llamarse *prólogos* o *epílogos* de drama, según se desprendan de ellos otros, o formen el desenlace de éstos.—El drama *teológico* o *bíblico*, en donde, mediante una acción humana, se representa otra sobrenatural, envuelve un fin religioso; y a veces se reduce a cuadros plásticos, para piadoso recreo o incentivo de la fe en los *milagros*, *misterios* y *autos*.

Desde la Edad Media se cultivó este subgénero en los *milagros*, *misterios*, *autos*, etc. (257), donde los personajes tienen forma alegórica (la fe, la gracia, el pecado, etc.).—El drama *mitológico* puede incluirse en esta clase; aunque su asunto se relaciona con los dioses paganos. Hoy apenas se cultiva.

275. El drama *simbólico-fantástico* (el *Manfredo* de Byron y aun el *Fausto* de Goethe) tiene carácter preferentemente épico y sólo por su forma dialogada podría entrar en el género representado.—El drama o comedia de *espectáculo* o *magia* es un poema escénico al que sirve de motivo un trabajo poético. En esta composición intervienen personajes de toda especie, y lo maravilloso, químico o alegórico, juega gran papel. Lo principal son las decoraciones, trajes, etc., y siempre existe un elemento cómico.

276. La *loa* también es alegórica. La música tiene mayor importancia con himnos y coros, terminando con una *apoteosis* o glorificación del per-

sonaje o suceso que se trata de enaltecer.—Del *drama pastoril* ya se habló (235).

El *monólogo* o *monodrama* consiste en un soliloquio donde un único personaje desenvuelve una reducida acción por sus estados de ánimo personales. Este tipo psicológico puede ser cómico o trágico y está dedicado a hacer resaltar las cualidades geniales del autor.—En el teatro italiano, existe el drama (o comedia popular) *improvisado*: en el cual los *actores* inventan una acción. En este género se incluyen las piezas de muñecos (Guignol) y las farsas de máscaras.

277. En la combinación de la música con la poesía dramática el subgénero más importante es la *ópera* (*obra* por excelencia); en la cual se despliega toda la acción *acompañada* de la música. Alternan el *recitado* musical y el *canto*, y además del modo *melódico* ofrece el modo *armónico* en la instrumentación de la orquesta, que viene a ser ya un acompañamiento, ya un comentario, ya una contestación a los cantos. La orquesta y los personajes (*cantantes*) parece como que conversan. En tales obras sintéticas se reúnen tres poemas: el *dramático*, el *musical* y el *escénico*.

Sigue después en importancia (en España) la *zarzuela*; llamada así por el palacio en que se ensayaron estas obras en el Real sitio de *El Pardo*, cerca de Madrid (La Zarzuela), reinando Fernando VI. La diferencia entre la ópera y la zarzuela estriba en que en ésta hay una parte *declamada* y otra *recitada y cantada*. Es un tipo teatral que, según algunos, será origen de la *ópera nacional*. La música tiene en este género tanta importancia como la letra (*libro* o *libreto*). En la ópera, el poema musical absorbe al dramático, siendo éste un pretexto para aquél. Wagner y su escuela inten-

tan borrar esta preponderancia dando igual valor a ambos.

278. El autor del libro en las combinaciones de la poesía dramática con la música, busca *situaciones* propias para pintar *estados totales* del espíritu, que se presten a interpretación en el canto o la orquesta. Entra esta poesía en cierta vaguedad característica de la música, que no revela nada *concreto*, sino *generalidades*, sentimientos generales y vagos, que, en parte, completan la acción y la letra. Así muchas obras dramáticas, al servir de libros para óperas, son mutiladas, no quedando de ellas sino la *situaciones culminantes* capaces de ser expresadas en arias (monólogos), *dúos*, *tercetos* (diálogos), o *concertantes* (conversaciones) en que intervienen muchas voces: añádese a esto el *coro*, que a veces canta solo, a veces contesta a los *interlocutores* o cantantes de las partes principales.—La ópera puede ser trágica o cómica. La zarzuela, cómica o dramática. El género grotesco en ambos llámase *bufo*.

279. Por último, la *tonadilla* y la *jácara* españolas equivalen a una serie de canciones burlescas enlazadas por sencilla acción.—Todos los géneros dramático-musicales son de creación moderna, coincidiendo con el desenvolvimiento de la música desde fines del siglo xvi.

Lección 21

280. Didáctica.—La ciencia misma constituye un género literario, según vimos (23).

Hay un arte de la ciencia, arte doble: el *investigar* la verdad y el *exponerla*. Lo que corresponde a la *investigación*, no depende de la literatura,

sino de la lógica; su *expresión*, en cambio, depende de ella. La ciencia es un sistema de leyes, ideas y observaciones, *expresadas* por la palabra hablada o escrita; y toda expresión de pensamiento en dicho lenguaje pertenece al arte literario. En cuanto la ciencia averigua mediante sus métodos, no entra en la literatura; en cuanto exterioriza el trabajo intelectual, forma parte de ella en un género capital; la *didáctica*.

281. La literatura *útil* (8), aquella en que el escritor se propone exponer la verdad, sin tener en cuenta la belleza, sino en cuanto ésta representa la manera más eficaz para demostrarla, constituye el género didáctico o científico.

282. El fondo de tales obras lo formarán los conocimientos sistematizados y metodizados.—En el científico como expositor, dominan ciertas potencias. La fantasía *creadora*, que en el poeta es todo, en el científico supone poco; en cambio, el modo *reproductivo* y el *esquemático* que reconstruye internamente objetos y representa en formas simbólicas ideas, juega papel importante. La *imaginación* era para el poeta la principal facultad, para el didáctico la *razón*.

283. En cuanto a la forma más propia para la didáctica, es la narración, descripción o explicación. En su elocución emplea la ciencia formas *objetivas* y *subjetivas*; rara vez *dialogadas*, sin usar imágenes. La claridad, precisión y naturalidad, son las condiciones esenciales del estilo didáctico.

284. En este género, existe un elemento particular, el *tecnicismo* o uso de palabras peculiares de la ciencia, así como en la poesía se empleaba un cierto *vocabulario* especial (170). El tecnicismo debe sólo ser indispensable para el vigor del sen-

tido; y cuando conste de voces exóticas, únicamente ha de usarse allí donde no alcance el idioma propio para la expresión de los conceptos.

285. Las bases para clasificar la *Didáctica* son: por el *objeto del conocimiento*; por la *forma del mismo*; por la *extensión* o grado en que se la expone. Divídese la didáctica en ciencias cuyo objeto es el mundo material, naturales (de conocimientos sensibles), o el inmaterial (espirituales), racionales, o el mundo corporal y anímico, a la vez (ciencias antropológicas); o, en fin, ciencias cuyo objeto es el Ser Supremo (teológicas). En otros términos: ciencias *teológicas* (cuyo objeto es Dios) y ciencias *cosmológicas*, cuyo objeto es algunos de los seres que constituyen el mundo; o sea, la Naturaleza y la Humanidad.

Además de estas ciencias de *seres*, hay otras cuyos objetos son *cualidades*. Por ejemplo: la *lógica*, que estudia el conocimiento; las *matemáticas*, las relaciones de espacio y número; la *filología*, el lenguaje; la *geografía*, las determinaciones de la tierra; la *filosofía moral*, el bien en las acciones humanas; el *derecho*, la relación social de los individuos, basada en la justicia; la *física*, las propiedades de los cuerpos; la *química*, sus componentes y combinaciones; la *agronomía*, las cualidades beneficiosas para el desarrollo productivo de la tierra, etc.—Existen, pues, dos grandes grupos: ciencias de seres y ciencias de cualidades de los seres.

286. Por la forma en que los objetos son conocidos, divídense las ciencias (17) en: *filosóficas*, *históricas* y *filosófico-históricas*, según que se estudien en su esencia permanente, en sus estados mudables, o en uno y otro respecto a la vez.

287. Divídese, por último, la didáctica, por el grado y extensión con que expone la ciencia, en

fundamental, elemental y popular. Constituye la primera, los *tratados* magistrales donde se contiene la verdad, en toda la extensión posible; la segunda los *tratados* destinados a suministrar los rudimentos del saber; y la tercera, los *tratados* dirigidos a poner la ciencia al alcance de todas las inteligencias.

288. *La didáctica* (ciencia) aparece en sus albores confundida con la religión y la poesía de las cuales se va separando, hasta hacerse independiente. La ciencia, con sus apogeos y decadencias, siempre se muestra más alta donde es superior la manifestación literaria. En Grecia aparece la *didáctica* cultivada con un sentido artístico y bello, como verdadero arte del saber y de enseñar. Y los primitivos sabios son poetas.

289. El estudio del *punto de partida* de la ciencia, de los *métodos*, del plan, etc., quedan fuera de nuestro campo. La didáctica no considera la ciencia sino como obra literaria.

290. La Filosofía.—Conocer los objetos, seres o cualidades, en lo que tienen de permanentes o esenciales, es el fin de la Filosofía, aplicable a todas las esferas del pensamiento. Y en cuanto se pone la palabra al servicio de estos conocimientos, entra la Filosofía en el orden literario.—Los elementos de este género son los de toda obra literaria: fondo, forma, estilo. El fondo (todo lo real y lo ideal) no importa al literato sino bajo el respecto de su expresión.

Si en la obra se atiende a la razón, la belleza de las ideas es lo considerado por él. Ejemplo: los *Diálogos* de Platón.

291. La forma más propia de la didáctica filosófica es la *expositiva*, aunque utilice la *narrativa* y *descriptiva*; y cualidades preferentes, la *clari-*

dad y precisión en los conceptos. Suele aparecer la filosofía en su lenguaje científico poco clara, porque en algunas lenguas no se halla todavía bastante trabajada la palabra para expresión fiel de las ideas (sirva de ejemplo el castellano). Para la poesía española ha sido el idioma labrado y pulimentado por los autores desde el nacimiento de la lengua. La Filosofía no se ha cultivado con igual intensidad, ni se ha escrito sino en latín, hasta muy entrados los tiempos modernos. De aquí que no se encuentre tan dócil y moldeable el castellano para la expresión vigorosa de los conceptos.—Por lo tocante a los géneros filosóficos, son tantos cuantas las ciencias de esta especie.

292. La Historia.—“La maestra de la vida” (aunque comparte su magisterio con la anterior), ya la hemos definido.—La historia propiamente dicha, se refiere a la vida humana. La ciencia que se ocupa de las leyes que rigen esta vida, se denomina *biología humana*, y la que conoce los estados por que la humanidad ha pasado a través del tiempo y del espacio, *historia de la humanidad*.

293. La *exposición ordenada y metódica* de los hechos del hombre constituye, pues, la historia como género literario.

294. Sus elementos son: 1.º Los hechos mismos como objeto de la historia; 2.º La humanidad como sujeto; 3.º La forma interna de sucederse los acontecimientos; y 4.º La forma externa con la cual se narran.—Intima relación mantiene este género didáctico con algunos poéticos: el épico y el dramático especialmente, por lo que algunos la tienen como género de transición.—Distínguese, sin embargo, de la poesía, en que en la historia ha de ser todo real y positivo,

No siempre lo fué: en sus comienzos vive mezclada a las tradiciones, leyendas, y aun consejas. El historiador emplea la facultad imaginativa en grande escala asociada a la *memoria*, y bajo la forma de fantasía reproductiva; en cambio la *creadora* apenas si tiene valor en este caso.— Aunque la primera condición de la historia, desde el punto de vista científico, es la verdad, ha de contentarse con frecuencia con la *verosimilitud*, como ocurrió en sus albores, cuando se cultivaba con sentido poético.— Su forma adecuada de elocución es la *narrativa, descriptiva y expositiva*. La primera se emplea para el relato de los sucesos; la segunda para la determinación de los tiempos y lugares; la tercera para dar a conocer las ideas e instituciones.— El estilo puede recorrer todos los tonos, desde el sencillo al sublime.

Lección 22

295. La historia puede dividirse: por el objeto (por los órdenes de sucesos que en ella se consideran); por el sujeto (según la persona que los realiza); y bajo el respecto artístico o literario (por la manera de considerar los hechos y exponerlos). En este respecto literario (que es el que nos interesa), se subdivide en *narrativa descriptiva, pragmática y filosófica*.

Por el objeto puede ser *civil, sagrada, literaria, artística, política*, etc., conforme al asunto cuyas vicisitudes exponga.— Hoy se ha empezado a estudiar con preferencia la *Historia de la civilización*, que considera la vida de la humanidad en todos sus órdenes conjuntamente. Así, estudia los hechos políticos de cada época, instituciones, des-

arrollo científico, artístico, industrial, literario, religioso, etc. Por su manera de ser, reúne todos los estilos, formas y procedimientos.—Por el sujeto, divídese en *universal*, *nacional*, *particular* (de una época), *regional*, *provincial*, *local* (de un lugar), etc. Será *externa* (de las personas y cosas más aparentes: reyes, guerras, conflictos, etc.), o *interna* (de la vida interior de un pueblo, de sus ideas, costumbres, etc.).

296. La *narrativa* expone los hechos por orden cronológico, sin buscar las causas ni tener en cuenta las consecuencias. La *memoria* es su principal fuente. La *descriptiva* los presenta en forma pintoresca, hablando la *imaginación* y prescindiendo de lo que no ofrezca interés artístico. Domina en ello lo anecdótico y recrea al par que instruye. La *pragmática* deduce de los hechos enseñanzas de sentido moral. La *filosófica* no se contenta con las causas inmediatas que producen los efectos históricos, sino que establece las leyes de la vida. Los historiadores que han inducido de los hechos esas leyes, constituyen la *escuela histórica por antonomasia*. Los que trazan *a priori* la ley histórica y deducen de ella los hechos, forman la *escuela filosófica*. Otros quieren combinar ambas tendencias en la *escuela armónica*.—Todos deberían contribuir a formar una historia más científica que literaria.

297. Empieza la historia unida a la poesía conservando o reuniendo los hechos por tradición oral; después se emancipa y constituye las *efemérides* (historia diaria de sucesos célebres), los *anales* (historia por años), las *crónicas* (historia de un período), las *memorias* (historia de recuerdos personales), las *monografías* (historia de un solo acontecimiento), las *biografías* (historia de

un individuo), etc.—Algunos atribuyen la decadencia de la *historia* como género literario, al influjo científico, que la ha arrancado del arte y la poesía.

298. La *Filosofía de la Historia*, género didáctico, compuesto, tiene carácter *crítico*. Si su fin fuera sacar las leyes de los hechos, se confundiría con la *historia filosófica*. Pero es algo más: es la comparación del conocimiento histórico con el filosófico de *lo que es* con *lo que debe ser*, para formular un juicio. Esta ciencia es hija de nuestro tiempo, pues nace con los otros géneros didácticos; aunque no se ha producido sino cuando la reflexión ha llegado al estado de madurez actual con los descubrimientos recientes, que han cambiado la faz de los estudios.

Sus elementos son los de los miembros que la componen. En cuanto a su división, cabe establecer varios grupos por asuntos. Así existe una *crítica* (o filosofía de la historia) del arte, una crítica literaria, jurídica, etc.

299. Oratoria.—El modo de publicar la obra literaria (136) da lugar a una división: obras improvisadas y redactadas. El primer modo alcanza a todos los géneros y es el primitivo. Se improvisa la poesía en la plaza pública por los *trovadores* de todos los tiempos; la historia se improvisa, y hasta la misma filosofía socrática en Grecia.—El modo *redactado* sobreviene con la reflexión en todas partes. La improvisación subsiste en las formas populares.

Pues bien: la *oratoria* es el género más importante de la improvisación. Y como responde a una manera de publicarse la obra, hay quien pretende que mejor que género, es la oratoria *una forma o manera* de toda la literatura. Mas como

por su fin reviste carácter armónico *útil-bello*, nosotros la consideramos como tal *género literario*, aunque reconozcamos el fundamento de la opinión citada.

300. La oratoria es, pues, el género literario bello-útil, y sus obras (*oraciones* o *discursos*) son improvisaciones en prosa sobre un asunto cualquiera. Diferénciase de la dramática, aunque tiene mucha semejanza, primero: en que la oratoria es discurso directo y la dramática conversación indirecta; segundo: el *orador* habla al público sin intermediario: el *autor dramático* por medio del *actor*; tercero: en que la acción de la oratoria es real e inmediata: la de la dramática, ficticia y mediata; cuarto: en que el discurso es *obra improvisada*: el poema teatral, *obra redactada*, con rarísima excepción (276). Así, aunque cabe confundir ambas ramas, considerando al orador como un actor en cuanto hay en él algo del que declama, en el fondo son dos cosas distintas.—Hasta por la relación del público con el artista, difieren discurso y drama; pues mientras el orador habla con el auditorio como en una conversación en que uno de los interlocutores calla y escucha, el actor no conversa directamente con los espectadores. Por último, la una no admite *corrección instantánea* por ser obra redactada, en tanto que el orador puede a cada paso *corregir* su obra a medida que avanza en la improvisación, modificando o aclarando conceptos y destruyendo el efecto producido por atenuaciones en el tono o en las ideas.

301. Elocuencia es la cualidad estética de la oratoria o la forma artística de la elocución propia de este género. Constituyen la elocuencia: la *facundia* o abundancia de palabras y la facilidad

para manejarla; la *pronunciación*, o correcta enunciación de los vocablos; la *modulación* o proporcionada alternación del tono en las frases, según su intención; y la *gesticulación* o manera de accionar y componer el semblante.

302. El fondo de la oratoria, consta de dos elementos: uno *lógico*, que se dirige a la inteligencia de los oyentes; otro *patético*, que se encamina al sentimiento. El primero, tiende a persuadir; el segundo, a conmover.—De aquí nacen dos clases de recursos oratorios: *argumentos* para probar, y *pasiones* para emocionar; disponiendo con ambos el ánimo del público a la adhesión hacia los propósitos del orador, mediante la emoción estética,

303. En la forma de la oratoria, se ha de considerar el *plan* del discurso, que consta de las partes siguientes, como es sabido: *Exordio, Proposición, Narración, Confirmación y Epílogo*

304. La oratoria ostenta elocución propia y estilo característico. Tanto, que cuando en una obra escrita se exponen los pensamientos como si se improvisaran, se dice que tiene *estilo oratorio*.—Distínguese su elocución: 1.º, por el empleo de imágenes como si se tratase de poesía; 2.º por el uso del lenguaje vehemente; 3.º por la explicación que se da a los conceptos, a fin de grabarlos en el ánimo del auditorio que no puede volver sobre ellos como en las obras escritas.—Los preceptistas señalaron determinadas reglas para el *discurso*, relativas a los argumentos y a la moción del sentimiento, constituyendo una *tópica* oratoria.

305. Por la relación del público con el orador se exigen en éste cualidades que no se piden al *científico* ni al *poeta*. No le basta *hablar bien*, sino que para que cause efecto ha de ser *hombre honrado* (tener autoridad). Además, figura que pre-

venga favorablemente, voz insinuante, acento conmovedor, modales nobles, gestos expresivos. Circunstancias difíciles de reunir, por lo cual escasean los buenos oradores.

306. El orador, como el poeta o el científico, debe hallarse adornado de una ilustración general y de una instrucción especial (56). Pero necesita, además, dedicarse a otro estudio más especialmente: *el del corazón humano*. El dramático lo necesita también: pero en el orador es, si cabe, más indispensable, puesto que su obra ha de ser realizada personalmente ante el auditorio. Y sólo conociendo el estado y resortes del espíritu de sus agentes sabrá triunfar en su empresa.

Lección 23

307. Subdividiase la oratoria antiguamente en tres clases: *demostrativa, deliberativa y judicial*, según que se ocupase del presente, del porvenir o del pasado. Con el Cristianismo apareció la oratoria *sagrada*. Actualmente se distribuye en *sagrada, forense, política y académica*; pudiendo añadirse nuevos términos, puesto que en todas se presentan dos modos: el *expositivo* y el de *polémica*; y el primero, a su vez, puede ser *investigativo*, si el que habla indaga al propio tiempo que expone. También se divide en *monólogo* (discurso) y *diálogo* (discusión).

Toda forma de conversación viene a ser una polémica o investigación en común; el diálogo, una improvisación más o menos literaria: a veces, una vigorosa indagación de la verdad. La conversación de interlocutores cultos, ofrece carácter oratorio.

308. La oratoria *sagrada* se refiere a la religión y a la moral. Subdivídese, según las proporciones y el tono del discurso, en *pláticas* y *sermones*. Por su carácter dogmático no cabe en ella diálogo ni polémica. Solamente se discute sobre tales materias como ejercicio dialéctico. Los sermones subdividense en *dogmáticos*, *panegíricos*, *homilias*, *fúnebres*, etc.—En fin, se divide por el público según se dirija el predicador a un auditorio creyente o incrédulo. En el segundo caso, el orador se llama *misionero*. Por lo común, aparece una parte más en la oratoria sagrada: la *invocación*, colocada después del exordio, y que es una especie de oración.

Las cualidades del orador sagrado pueden compendiarse en la *unción*, o feliz manera de decir afectuosa e insinuante, nacida de sensibilidad delicada y convicción profunda. Su estilo debe ser correcto, pero sencillo; animado, pero grave; digno, pero modesto; aunque consienta hasta la grandilocuencia.

309. La oratoria del *foro* se relaciona con otro fin humano: antes era la religión, ahora el derecho: allí la piedad, aquí la justicia. Comprende la oratoria *forense* los informes ante los tribunales, para la acusación o defensa de un individuo, para la discusión de un punto litigioso, o para el restablecimiento de la ley. Aunque se abuse de la retórica a menudo, deben resplandecer en este género, sobriedad, claridad y lógica, con un tono conforme a la importancia del asunto.—El orador se llama *abogado* y la obra literaria encomendada a su pericia consta de dos partes: exposición del asunto o cuestión de hecho, e interpretación de la ley o cuestión de derecho.

Los discursos forenses son de dos clases: 1.ª la

que se refiere a una infracción de la ley (caso *criminal*); y 2.^a la que se refiere a una duda en la aplicación de la ley (caso *civil*). La *acusación* está encomendada al representante de la ley o fiscal, o además a un abogado (acusación privada) y la *defensa* a otro. A veces, otro tercer abogado ejerce la acción o acusación *popular*. Los asuntos criminales se llaman *causas*; los civiles, *pleitos*; los discursos, *informes*; y el acto en que se pronuncian, *vista*.—Conserva este género un carácter más literario que propiamente científico, por su estilo.

310. Oratoria política.—Comprende las cuestiones de aplicación del derecho natural al positivo, las de legislación y las sociales. Pronúncianse estos discursos en el Parlamento, Diputaciones provinciales y Ayuntamientos (corporaciones *oficiales*), y en las conferencias, reuniones públicas, manifestaciones al aire libre, arengas militares, etc., siempre y en donde se ventilen intereses generales del país.

Reviste los dos aspectos: discursos y debates, y su asunto ofrece dos tendencias: la impersonal, en pro o en contra de ideas o intereses; y la personal, en defensa o ataque de la conducta de funcionarios u hombres públicos.—Recorre todos los tonos, si bien sus dos tipos dominantes son la ironía y la vehemencia; porque oradores y público prefieren la moción de afectos a los argumentos y pruebas.

311. En la *Oratoria académica* se incluyen los trabajos de carácter vario que versan sobre asuntos científicos.—Divídese en dos órdenes: el *docente*, relativo a la enseñanza; y el de *disertación* o discusión de principios o hechos. El primero tiene por lugar la cátedra en los establecimientos

de instrucción y educación; el segundo las academias y centros de *investigación*.—Las formas propias de este género lo aproximan a la didáctica.

312. En los *géneros menores de la oratoria*, se cuentan las obras derivadas de la oratoria misma sin constituir discursos propiamente dichos. Entré ellas, citaremos: 1.º los discursos escritos; 2.º las cartas; 3.º los diarios personales.

1.º Discursos escritos.—Los discursos orales pueden escribirse por la *taquigrafía*; pero hay diferencia entre esta transcripción y la palabra pensada para ser escrita, y leída más tarde. El primer discurso conserva toda la vida de la improvisación y sólo pierde los accidentes de la voz, el gesto, la parte musical y plástica.—El segundo discurso es una derivación; obra pensada y escrita para ser leída en público y correspondiendo al campo de las redactadas, por lo cual altera sus condiciones todas.—Pertenecen a esta clase los elogios académicos; las oraciones inaugurales o de clausura; las tesis doctorales; los discursos de recepción en corporaciones sabias; las sentencias de los tribunales; los manifiestos políticos, programas de partidos, o asociaciones; preámbulos de leyes y decretos; bandos y alocuciones de las autoridades; alegatos de los abogados y otros muchos escritos con carácter oratorio: como dirigidos que son al público, a la manera de un discurso con todas sus partes o la mayoría de ellas, e imitando la elocución del género y su estilo.

313. 2.º Cartas.—El género epistolar supone una conversación, un público y un orador; uno que habla y otro que oye, bien para contestar (como interlocutor), bien para informarse sin responder.—Corresponde, por consiguiente, a la oratoria como género *derivado*. Son las cartas, una

conversación por escrito. La *carta*, que se ha definido conversación muda entre personas ausentes, consta de tres partes (análogas a las más salientes del discurso): una especie de exordio, una narración, y un epílogo o despedida.—En la forma epistolar caben todos los asuntos y se han escrito cartas en verso y prosa, empleándose también para la novela. Llámense *suasorias*, *eucarísticas*, de *pésame*, *felicitación*, etc. Se clasifican además en familiares y públicas, según se dediquen a asuntos de interés particular o general. Las segundas, se dan a luz en cualquier tiempo; las primeras, por lo común después de fallecidos los interesados, como documentos para la historia.

314. 3.º Los Diarios personales, son como una *agenda* íntima, donde se anotan las impresiones causadas por el mundo exterior. Equivalen a una forma de la crónica histórica. Los sucesos registrados pueden ser reales o ficticios, produciendo *novelas*, *memorias*, *viajes*, *autobiografías*, etc., que, como se ve, constituyen una derivación de la oratoria y con valor, además de literario, psicológico.

315. El Periodismo.—Aunque ningún autor considera este género como propio de la literatura, debe, no obstante, figurar en la moderna también entre los *derivados de la oratoria*; porque el periódico es por su finalidad un género *bello-útil*; por su fondo, una producción compleja literaria; por su forma, emplea la elocución en los tres modos: narrativo, descriptivo y expositivo.—Su estilo y estructura motivan actualmente dos escuelas: la que entiende que el diario debe escribirse en la forma de la conversación familiar y la que entiende que debe redactarse con el arte de las

obras literarias: escuelas que hemos encontrado en todos los géneros: realistas e idealistas.

316. El *periódico* es una publicación continua de duración ilimitada, que contiene trabajos de índole diversa de interés general y casi siempre de actualidad. El estar consagrado a *comunicar* noticias de todos los órdenes de la vida, determina su inclusión entre las obras *improvisadas*, aunque no sea su forma la palabra oral, sino la redactada. La continuidad con que se sucede, equivale a una conversación mantenida indefinidamente entre los *redactores* (o *colaboradores*) y el público (lectores). Su obra no concluye nunca, y va siguiendo las vicisitudes sociales; pero cada *número* constituye una obra entera. Sin embargo, mezcla con trabajos completos una serie de artículos sobre tal cual materia o los capítulos sucesivos de una novela en el folletín, etc.

317. El cuerpo del periódico se distribuye en los siguientes miembros, repitiéndose en todos más o menos las partes principales del discurso:—1.º *Artículos* o estudios analíticos de materias varias;—2.º *Sueltos* o noticias comentadas.—3.º *Noticias* sin comentarios.—4.º *Revistas* y *crónicas* o crítica sintética de objetos, obras y sucesos.—5.º *Comunicados* del público, ajenos a la redacción.—6.º *Gacetillas*, o notas menudas cómicas de localidad.—7.º *Folletín*, donde se inserta generalmente una novela.—Estas secciones, ni son las únicas, ni siempre las mismas. El periódico modifica su organización bien plegándose a los gustos del día, bien tratando de influir en los lectores.

318. Divídense los periódicos, por su asunto predominante, en *políticos*, *literarios*, *artísticos*, etc.; por las épocas de su publicación, en hojas *extraordinarias*, *diarios*, *semanales*, etc.; por su ca-

rácter y extensión, en *revistas, boletines, gacetas*, etc. Los políticos son: de *partido* o *independientes*.

319. El periodismo, tampoco es tan reciente en España que por ello deba dejar de ser estudiado. Nace en las *Relaciones de sucesos particulares* impresas en forma de cartas anónimas o firmadas, en la época de los Reyes Católicos.—En el siglo xvi y en varias provincias, se publicaron cartas de *información general*, y en el xvii salen a luz descripciones de fiestas y acontecimientos, de escritores distinguidos. El periódico propiamente dicho, sin embargo, data sólo del xviii, en que toma el tipo propio del género. Durante este transcurso de tiempo, Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Cádiz, la Coruña, y otras ciudades, tienen hojas periódicas que a fines del mismo siglo regularizan la publicación apareciendo los *Avisos* y *Gacetas*.—Los dos periódicos más antiguos españoles son: el *Diario de Madrid* y el *Diario de Barcelona*, aparte de la *Gaceta de Madrid*.



PARTE SEGUNDA

ARTES

I

Teoría especial de las Artes particulares

Lección 24

320. Las artes principales predominante bellas o tenidas por tales en la historia, son: además de la Literatura, la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y la Música. En cada una de ellas, interiormente se reproduce la división, y así hay una arquitectura, preponderantemente bella, una preponderantemente útil, una armónica o compuesta, según veremos comprobado. Lo mismo ocurre con todas las restantes.

321. Pero dentro de cada una de ellas, también existen artes subordinadas o subalternas, como si fuesen derivadas de las *principales*, denominadas *industriales* en general. La razón de nombrarlas así se funda en que mientras de las principales o madres no se producen sino tipos únicos cada vez (un edificio, una estatua, un cuadro, una obra musical, un poema), en las industriales se construyen o producen varias obras del mismo géne-

ro a la vez, llegando a la multiplicidad. En aquéllas no hay sino el estudio particular de un solo artista; en éstas hay la *fábrica*. Los productos de aquéllas son individuales, y los de éstas generales o varios de una vez, interviniendo diversos artistas en la elaboración o producción, y aun encargando el trabajo distribuido por partes a cada obrero o grupo de obreros (varios muebles análogos o iguales, varios vasos, varias joyas, varias armas, etc.).

322. 1.º Las artes subordinadas de la Arquitectura (las más importantes) son: el arte del mobiliario o *mueblaje*, el del *decorado*, el *monumental* (que participa también de escultura) y la *jardinería*. Y además, por las necesidades de la construcción de una ciudad, se cuentan otras, que encontraremos más adelante, aunque con carácter ambiguo o intermediario entre varias artes.

2.º Las más importantes subordinadas de la Escultura son: el *relieve* en todas sus clases, la *numismática*, la *glíptica*, la *orfebrería* la *ataúrgia*, y la *toréutica*, la *panoplia*, la *indumentaria*, la *cerámica* y los *vidrios*.

3.º Las de la Pintura son: el *dibujo*, el *grabado*, en sus distintas clases (común a la escultura), la *paleografía*, la *epigrafía*, la *diplomática*, el *esmalte*, la *tapicería*, el *mosaico*, la *miniatura* y la *heráldica*.

4.º La correspondiente a la música es la *orquéstrica* o *coreografía*.

Y 5.º de la Literatura, la *declamación*.

323. El arte del *mobiliario*, como su nombre indica, es aquel que se ocupa de los objetos necesarios para la vida usual, especialmente la doméstica, y que tienen como condición precisa la de ser movibles o transportables. Forma parte del

que se denomina *decorativo* y comprende varios tipos principales que en la historia del arte han revestido grande importancia. Aparte la utilidad de los muebles, siempre ha ido su fabricación unida a la idea del gusto y belleza. Así como en la Arquitectura se distribuyen los edificios en varios géneros conforme al destino de los mismos según veremos, y aun dentro de cada construcción se reconocen varios miembros correspondientes a los diferentes momentos y funciones de la existencia humana, los muebles se dividen con relación a las operaciones del hombre y a las posiciones diversas que ocupa su cuerpo, y en atención a los menesteres naturales o creados por cada civilización y cada época.

De suerte, que hay muebles para la *estación* del cuerpo en las diferentes posiciones: horizontal (camas, y como un derivado, camas mortuorias, ataúdes, etc.); para la vertical (bastones, cayados, lanzas, y de aquí nacen los utensilios de defensa, o armas, insignias, báculos); para la posición sedente (sillas, y mesas como complemento de esta postura, etc.); para la de estar arrodillado (reclinatorios).

Desde este punto de vista, se dividen en muebles de *traslación* del cuerpo: vehículos para el arrastre terrestre (carros de guerra, coches, etc.); para el marítimo o fluvial (barcas, etc.).

Para las necesidades de la vida en los diversos instantes de la existencia; muebles de tocador (espejos, lavabos); para guardar o conservar objetos (arcas, cofres, armarios); y a esos tipos generales se ajustan los demás.

324. El *decorado*, íntimamente enlazado con el anterior, se refiere a completar, desde el punto de vista de la belleza o de la utilidad, las construc-

ciones mismas arquitectónicas. Y se divide en las siguientes ramas: revestimiento de los suelos y de las paredes (tapices, alfombras, etc.); modificación de la luz (colgaduras, telones, candelabros, persianas); abrigo de las habitaciones (telas en general, reposteros, estores, chimeneas); belleza y ornato (útiles de puro recreo y adorno, como juguetes, cuadros, esculturas y pinturas decorativas).

325. El arte *monumental* propiamente dicho, participa del carácter arquitectónico y del escultórico y aun del pictórico. Para perpetuar la memoria de un hecho, la de un personaje, se levanta un monumento que tiene un fin puramente estético, bien en la ciudad de los vivos, la plaza pública, bien en la ciudad de los muertos (necrópolis, cementerio).

326. La *jardinería*. El jardín viene a representar dentro de la casa lo que el campo con respecto a la ciudad. Para la vida de relación del hombre con la Naturaleza, para recreo del espíritu, y desde el punto de vista de la higiene, es la jardinería un arte relacionado con la arquitectura y subordinado de ella. Lo que la Naturaleza crea con bello desorden y obedeciendo a un plan que no nos es dado penetrar, el arte lo reproduce en un plano de dibujos, sometiendo plantas y flores a un orden arquitectural, para goce del alma y placer de los sentidos. Los elementos de la jardinería son: el terreno, el agua y las plantaciones.

327. Para resumir este asunto, consignaremos que en la construcción de una ciudad aparecen otras artes subordinadas a la arquitectura: tales como los viaductos y puentes, los acueductos y canales, las cloacas, los cementerios, y otras obras de utilidad, pero no exentas de bellaza.

328. Continuaremos con la definición de las artes industriales.

Relieve.—Cuando se trabaja como una obra bella y se produce un solo ejemplar, constituye el relieve una manera de ser de la escultura, o si se quiere, un *género* escultural; pero cuando el trabajo se verifica para ser reproducido varias veces obteniendo de él varias *copias*, entra a constituir una obra de arte industrial o subalterna. Sus principales procedimientos son dos: 1.º Destacar un planó, dejando de bulto el asunto; 2.º Sacar en hueco el asunto, dejando en alto el plano. El primero se llama propiamente relieve: el segundo, escultura en hueco. Divídese el relieve en tres clases: *alto, medio y bajo*, según que las figuras o asuntos se hallen exentos del plano o fondo; o unido a él, aunque con suficiente bulto, dejando adherido al fondo la mitad de los objetos representados, y trabajando solamente la parte anterior. Los materiales en que se labra son los mismos que los del mobiliario, á saber: la madera, la piedra, el mármol, las piedras finas, concha y nácar, el barro, los metales y el marfil y hueso.

329. Tanto los materiales como el fin a que se destinan los objetos, dan lugar a que el relieve produzca varias artes: 1.ª La *numismática*, o sea el de las monedas y medallas, dependiente del relieve en hueco, cuya primera obra sirve de molde, matriz, cuño o troquel; 2.ª La *glíptica*, o sea el arte de grabar en bulto o en hueco, sobre piedras finas o metales. Las obras principales de este género son: en hueco, *sellos*, y en bulto, *camafleos*. Los primeros sirven para obtener repetidas copias o pruebas de un mismo emblema o señal, y que vienen a ser como la rúbrica o firma sacada en materia blanda, como la cera, el plomo, el lacre;

y el segundo para conservar la imagen de una persona o el símbolo de una idea.

330. La *orfebrería* recibe su nombre del material en que trabaja el artista en metales preciosos (oro y plata). Comprende dos secciones el trabajo del orfebre: una la *platería* y otra la *joyería*, según se elabora simplemente en los citados metales, sin piedras preciosas, o con ellas. La orfebrería, a su vez, forma parte de otro arte industrial, la *toréutica*, o sea el trabajo en metales, principalmente en bronce. De los antiguos bronceístas (*toreutas* en Grecia) se derivó la orfebrería. Más adelante nació el arte de la *ataúgia*, o sea de las incrustaciones: enclavando unos metales en otros, o simplemente reuniendo piezas de una clase u otra. Los *armeros* en un principio fueron hábiles *toreutas*, y todas las armas cuyo conocimiento se comprende en lo que se llama la *panoplia*, son modelos de labor artística, como se comprueba por los escudos; y en el arte del hierro (*herrería* y *cerrajería*), y los nielos, etc.

331. De otro género es la *indumentaria*, o arte del traje. Pertenece igualmente a la escultura, como subordinada. La parte principal del traje se contrae al estudio de las *telas* y se relaciona con las citadas, puesto que las joyas, las armas, los sellos, los camafeos, etc., forman parte del vestido; de igual manera que el conocimiento de las telas entra también la tapicería. Todas las artes industriales se relacionan y encadenan de manera más íntima que las principales de que dependen. Y por esta razón, para clasificar con una base, si no más racional, más completa, hay quien las agrupa todas por los materiales de que se componen sus obras respectivas, y no por el destino, uso, fin u objeto de las mismas, y en su con-

secuencia las divide en madera, barros, piedras finas, metales, metales preciosos, marfiles, telas, cueros, conchas, cuernos, vidrios; y aun por los procedimientos con que se labran, como por ejemplo: artes del torno, de la ebanistería, de los esmaltes, del cincelado, de la incrustación. Lo cierto es, que no existe una base de clasificación que satisfaga por completo en las artes industriales.

332. Por último, la más importante de las artes subordinadas de la escultura es la *cerámica*, y de ella, como de las anteriores, diremos poco aquí. Como en otras artes, hay con respecto al nacimiento de la *cerámica*, una leyenda poética. Pero lo positivo parece ser, que no debe su nombre a Céramo, hijo de Adriadna y Baco, sino que en un principio los vasos primitivos fueron de cuerno (*kéramos* en griego). Es primeramente el arte del barro cocido, y después se hace extensivo a todos los vasos construídos de distintas pastas, comprendiendo hasta el día la loza, la porcelana tierna y dura, la mayólica, el ladrillo y azulejo, y la teja. También se comprende en este arte el de las figurillas industriales, como perteneciendo más a la *cerámica*. los *juguets*, que a la escultura misma.

333. La cristalería también debe considerarse en una de sus clases como arte subordinada de la escultura, y en otro respecto, como subalterna de la pintura. La *vidriería*, en cuanto se refiere a la formación de vasos o recipientes, a la primera; y en cuanto se refiere a la manera de decorarlos, o a la de decorar los vidrios planos de las ventanas, a la segunda. El material de que se compone el vidrio es tierra silíceo, y se obtiene por la presión. Los vasos se construyen sopladlos a veces,

y a veces a torno, y al fuego y labrándose o lapidándose también en frío.

334. Las artes derivadas de la *Pintura* ya hemos dicho cuáles eran. Las definiremos brevemente. En primer lugar está el *dibujo*, común a las otras dos anteriores principales arquitectura y escultura, y en realidad primera manifestación del arte pictórico. La pintura empieza por el simple trazado de líneas sin color. Pero en el estado a que ha llegado dicho arte en la edad moderna se considera el dibujo no coloreado como un arte subordinado y con forma industrial por la reproducción del mismo mediante los procedimientos de la industria y las ilustraciones. El *grabado* no es otra cosa que el dibujo mismo aplicado a dichos procedimientos por los cuales se repite en copias. Puede ser de dos maneras: grabado en *hueco* o *en relieve*. Y aquí vemos cómo se relaciona con otras artes analizadas.

En el primer caso, la materia sobre la cual se trabaja, son los metales: en el segundo la madera. A la copia o prueba que se obtiene de la plancha o placa original, se da el nombre genérico de *estampa*. En el procedimiento sobre madera, ó en relieve, los claros quedan en hueco y los oscuros salientes o en alto. En el procedimiento sobre cobre, acero, zinc, etc. (en hueco), consiste en dejar intactas las partes que ha de dar el claro en la estampa y señalar la huella en lo que ha de salir marcado en tinta o en sombra. Antes de la invención de la imprenta, la manera de conseguir las pruebas era muy imperfecta, y se requería gran destreza en los artistas, para obtener resultados satisfactorios. Hoy se logran con prensas de gran precisión. Ambos procedimientos se llaman *talla* y *talla dulce*. El grabado puede ser, se-

gún la manera como se obtienen las pruebas, al *agua fuerte*, al *aguatinta*, al *negro*, etc., etc. El aguafuerte (ácido nítrico mezclado con agua), es el procedimiento usado para morder las planchas metálicas; éstas se recubren con una capa de cera y en ellas se dibuja o graba con buril. Derramando después el aguafuerte sobre la placa, no ataca el ácido sino los sitios por donde el buril ha pasado, dejando intacto lo recubierto. El procedimiento del aguatinta es semejante al anterior, puesto que también se emplea el ácido nítrico para morder, y se diferencia sólo en que las placas se recubren con otra substancia que la cera; también se llama grabado a la manera del lápiz. El grabado al negro es inverso al aguafuerte y al aguatinta: mientras aquél dibuja en negro, sobre una superficie blanca, éste dibuja en blanco sobre una superficie negra. Las tres formas descritas se refieren al grabado en placas metálicas, y son las principales entre muchas. En cuanto a la forma empleada para la madera, dicho se está que la tinta queda sobre los altos, dejando limpios los huecos.

La *litografía*, en fin, es el dibujo sobre una piedra perfectamente pulimentada. No será preciso esforzarse para explicar que en todas las pruebas resulta invertido lo dibujado; esto es, a la derecha lo que está a la izquierda y viceversa: por lo cual se llama la *negativa* al original y la *positiva* a la estampa.

335. También se refiere a la Pintura la *paleografía*, o sea el arte de la escritura antigua, como una rama de la *epigrafía* en general o arte de las inscripciones. La escritura en sus diversas manifestaciones (simbólica, jeroglífica, alfabética), ha nacido en forma pictórica y de dibujó, antes que

en forma convencional de expresión de ideas por medio de signos o lenguaje escrito. La *caligrafía* es también rama particular de la epigrafía, y se reduce a la belleza en los caracteres mismos o letras, de origen más reciente (Edad Media y Renacimiento), después de la escritura fonética. La *diplomática* se relaciona con las anteriores, en cuanto es la misma escritura aplicada a los documentos; y pueden considerarse como sus hermanas la *miniatura* o arte de pintar en colores sobre pergamino en las hojas y libros manuscritos, que después de los tiempos medios, se hizo extensiva al retrato en pequeño o a asuntos diminutos, ejecutados sobre vitela o marfil, especialmente; y a la *heráldica*, o arte del blasón, cuyo objeto es la representación convenida por signos o figuras del escudo de una casa nobiliaria o familia, pueblo, comarca, nación, etc.

La *fotografía*, sólo tiene de artístico el trabajo personal del que la ejecuta, por el estudio de la colocación del modelo, la elección de accesorios, la de los fondos para que destaquen las figuras y algún otro elemento.

336. El *esmalte* es la pintura ejecutada con una substancia vítrea sobre un metal cualquiera.— Si se ejecuta sobre porcelana o loza, recibe el nombre de baño o *vidriado*. Divídese en *alveolado* o de tabiques, dentro de los cuales se deposita la materia vitrificada colocada con óxidos; y *vaciado*, o sea rehundidos a buril los dibujos en la placa metálica y colocada la substancia en dichas hue-llas. También puede ser: *opaco* y *translúcido*, según oculta todo el campo o fondo el esmalte o lo deja transparentarse; y, en fin, el *nielado* o *nielo*, que consiste en planchas en hueco y hecha tersa la superficie rellena con negro.

337. La *tapicería*, o arte de tejer con colores, en un cañamazo, representaciones de figuras, plantas, flores, etc.; el *bordado* o sea el mismo procedimiento ejecutado a mano sobre una tela; el *encaje*, en que se hace a mano el dibujo y tela a la vez; el *guadametil* o labor y pintura de los cueros; la *vidriería*, o pintura sobre dicha materia; el *mosaico*, o pintura ejecutada con pedazos de material duro, ora opaco, ora transparente, son otras tantas artes derivadas de la pintura.

Divídense los tapices en *de alto* y *de bajo lizo*, conforme se ejecuten en telares verticales u horizontales, respectivamente, y según se coloque la muestra delante o debajo del aparato. Los bordados se clasifican por el lugar de donde proceden y por la materia en que se ejecutan; el encaje, por el sitio en que se elabora; los cueros, también se llaman cordobanes (por Córdoba); guadameciles (por este punto en el Norte de Africa); las vidrieras son geométricas o historiadas, ya estén adornadas simplemente de líneas o de figuras: y los mosaicos, por último, pueden ser orientales o romanos (transparente u opacos).

338. La principal arte subordinada de la música es la *orquímica* o *coreografía*, que toma su nombre del primitivo *coro* griego, que se situaba en el sitio del teatro antiguo que hoy ocupa la orquesta en nuestros coliseos. Luego, se ha llamado así al *baile* moderno, arte bello, derivado de la música y muy distinto de las danzas clásicas primitivas. El *canto*, constituye una manifestación de música vocal, y la forma denominada *instrumental*, constituye la música misma.

339. En cuanto a la literatura, por último, da vida al arte de la *declamación*, como una de sus subordinadas en el teatro también, y la principal

y casi única, si se separa la *oratoria* misma; que en realidad es un género literario.

Con esto, terminamos la consideración que de pasada y someramente hemos hecho de las artes derivadas y entramos a estudiar las principales, comenzando por la arquitectura; la primera de las fundamentales del espacio, o de las del dibujo o diseño, como también se las llama.

II

Arquitectura

Lección 25

340. La voz arquitectura significa *construcción*; de modo que puede definirse como el arte de construir. Y como la actividad artística requiere principios y reglas, "la arquitectura es el arte de construir con arreglo a leyes fijas y normales".

341. Los materiales que emplea la arquitectura son: o el material *en bruto*, que da la Naturaleza misma, o el *elaborado* de piedra, ladrillo, madera o hierro. En el primer caso se construye directamente, tomándolos informes; en el segundo, trabajando los mismos, o combinándolos de modo artificial, o mezclando aquéllos con éstos, labrados a veces, a veces empleándolos tal y como se producen.

342. La arquitectura responde a tres ideas fundamentales: la *belleza*, la *conveniencia* y la *solidez*. Ya hemos definido qué es la belleza, y el arquitecto, lo mismo que todo artista, la procura en sus obras como principio o ley. La edificación es

una limitación de la Naturaleza, en la cual se nos priva de la luz, del aire, del ambiente que nos circunda. Y solamente compensándonos mediante el recreo que ha de producir en nuestro espíritu, nos sometemos a vivir encerrados dentro de los muros. En la arquitectura, las formas orgánicas de la Naturaleza se convierten en inorgánicas o geométricas, de líneas perfeccionadas e ideales. El mundo material no presenta jamás la línea recta perfecta o ideal, ni la línea curva normal; la imaginación la crea, y resultado de esta corrección del mundo de la materia es la arquitectura rectilínea o curvilínea.

343. La arquitectura responde, al propio tiempo que a la expresión de una idea, a las necesidades múltiples de la vida humana. Así, pues, la segunda ley o principio que preside a las obras de este arte, es la *conveniencia*, que se relaciona con el destino para que construye un edificio. El talento del constructor estriba en que cada obra corresponda a su fin y se manifieste claramente con verdadera elocuencia, demostrando por su simple aspecto que el edificio se dedica a templo, a teatro, a escuela, a prisión. Ese es el lenguaje mudo de los monumentos. Servir a las necesidades para que fué hecho, es condición inexcusable de lo fabricado, que deberá ser alto o bajo, ancho o estrecho, corto o profundo, en armonía con el fin a que se dedica.

344. El tercer principio o ley imprescindible de la arquitectura es la *solidez*. También responde a un pensamiento utilitario como la *conveniencia*. Y no basta en las obras arquitectónicas que sean sólidas en sí mismas: es preciso que aparentemente lo sean; casi es más indispensable la apariencia que la realidad. El espíritu humano no

puede gozar de la belleza, sino allí en donde no existe temor al peligro. El espectáculo de la tempestad es hermoso, pero presenciado de lejos, y sin el miedo de ser víctima del estrago. Pues bien; por hermosa que sea una obra monumental, si no da la idea de que se ha obedecido, al construirla, a todas las exigencias de la mecánica, es decir, a todas las disposiciones de las fuerzas naturales, la obra del artista carecerá de la cualidad estética que nos ha de hacer sentir lo bello, sin mezcla de zozobra y angustia.

345. He ahí las tres condiciones inexcusables de la arquitectura, a las cuales se refieren tres operaciones esenciales de la misma, a saber: el *plano*, el *corte* y la *elevación*, que se corresponden con dos direcciones del espacio: la horizontalidad (al plano), y la verticalidad (al corte y a la elevación). También pueden referirse a la profundidad del plano, la altitud y la longitud.

El plano es el dibujo de todas las líneas que presentaría un edificio si se cortase horizontalmente al nivel del suelo; o lo que es lo mismo, la proyección gráfica de la idea primera, correspondiendo a la distribución del terreno en que se ha de fabricar. En él se marcan cada una de las partes de la construcción; y si ha de tener más de un piso la misma, para cada uno se habrá de dibujar un plano. El plano, en suma, no significa otra cosa que la traza de un edificio; por esto se le suele llamar *planta*, tomado el nombre de la huella del pie sobre un suelo blando,

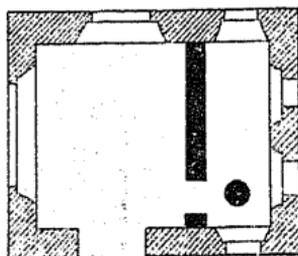


Fig 1ª — Plano

346. El *corte*, llamado también *perfil*, consiste en el dibujo que presentaría a nuestro pensamien-

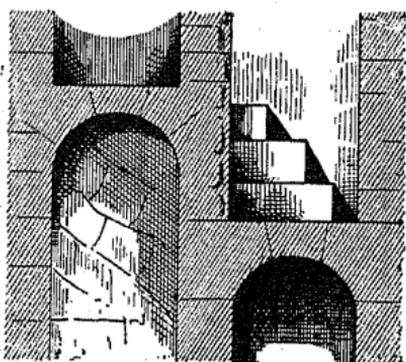


Fig. 2.ª — Corte

to la construcción si la cortásemos en su sentido vertical, ora en dirección de adelante a atrás, ora en la dirección de derecha a izquierda. En este caso, se llama el corte *transversal*, y en el primero *longitudinal*. El corte, en fin, viene a ser lo que resultaría si se suprimiese cualquiera de

las fachadas, anterior, posterior o laterales de un edificio, dejando al descubierto el interior del mismo.

347. La *elevación*, por último, es el dibujo exterior de la construcción, tal y como debe levantar-

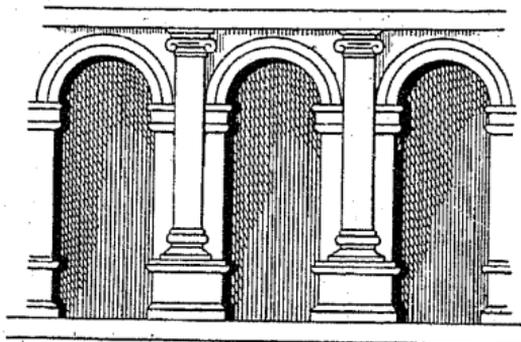


Fig. 3.ª — Elevación

se sobre la línea de tierra, y por consiguiente, una operación inversa de la anterior, en cuanto

no presenta sino el exterior o las fachadas. Llámase geométrica, si copia la fábrica en líneas horizontales y verticales que se cortan en ángulo

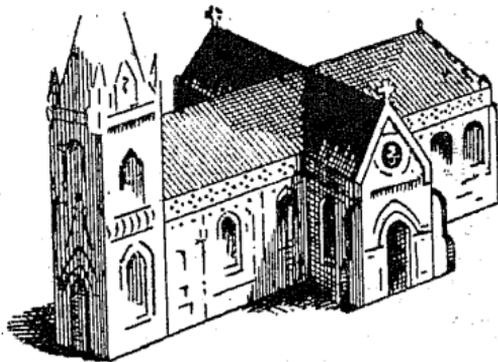


Fig. 4.ª — Perspectiva escenográfica

recto; y elevación en perspectiva o *escenográfica*, si presenta el edificio visto a la vez de frente y de lado.

348. La belleza en la arquitectura depende en general de tres condiciones principales: la *proporción*, el *carácter* y la *armonía*. La primera nace de la medida común a todas las partes de un todo; es decir, aplicable a todos los miembros de un conjunto o un organismo. Esta proporción se manifiesta, en primer lugar, por medio de la *simetría*, o sea del paralelismo de varias partes o miembros. En la Naturaleza no existe la simetría en todos los seres. El *orden* es otro elemento de la proporcionalidad. A medida que los organismos van siendo superiores en la escala de la creación, aparecen más proporcionados, más simétricos y más ordenados. Y el hombre, que reúne estas cualidades en grado eminente, tanto en su cuerpo como en su espíritu, toma como tipo de belleza la

proporción, y, aplicada a las construcciones, hace que respondan los edificios a una medida y determinación geométrica. No es esto decir que la simetría sea absolutamente indispensable para que la obra arquitectónica resulte bella; sólo que ya es condición favorable para que se produzca lo bello la sujeción a este principio; pero el orden, tanto interior como exterior, y la proporción en las medidas, si son condiciones muy adecuadas a la belleza. Y ya veremos que, cuando intencionalmente falta el arquitecto a las mismas, no es para expresar la belleza, sino, antes bien, para producir en el ánimo otros sentimientos y efectos.

349. El *carácter* es la fisonomía particular del edificio, como en el hombre la especial manera de ser que distingue a unos de otros individuos. Las construcciones, según se ha indicado, deben sujetarse a su destino; y revelar ese objeto es condición de belleza. El carácter es la expresión propia y singular de un edificio, correspondiente a la idea que representa y que resume las de la generalidad, o a las ideas que el constructor quiere manifestar. Así, los templos revisten el carácter apropiado a las creencias de la masa de fieles; pero las casas particulares ofrecen un carácter individual adecuado al pensamiento y manera de vivir de su dueño, o al tipo que el arquitecto ha formado como ideal para morada de una familia en la época y región donde construye. Claro es que, a medida que un edificio tiene más acentuado su carácter, resulta más original, y por ende más bello. En tanto que si no posee notas características que lo distingan, entra en la categoría de lo vulgar, sin merecer el dictado de artístico.

350. La *armonía*, palabra que parece debe ser tomada de la música, procede, por el contra-

rio, de la arquitectura; y no significa otra cosa que el enlace y trabazón de partes u órganos. Supone la armonía una ley universal aplicable a la naturaleza y al arte, a la ciencia y a todas las esferas humanas y de la realidad, fundándose como principio sintético en otros dos: la *unidad* y la *variedad*. Es, por consiguiente, la resultante de ambos. Toda construcción debe tener unidad para ser bella, variedad para que resalte esa belleza, y armonía, o sea relación de cada miembro bello con el todo o conjunto. Es decir, que la obra arquitectónica (como toda obra artística) debe parecer verdadero organismo, en donde nada huelgue, ni sobre ni falte, y en donde todo esté ajustado al pensamiento uno y a los elementos varios.

351. Antes hemos indicado que cuando se sacrifica la proporción en la arquitectura, el producto de este desequilibrio es causa de una expresión distinta de lo bello propiamente dicho (o de la belleza armónica). Con efecto: como la belleza tiene tres grados, lo bello, lo sublime y lo cómico, al faltar aquellas condiciones se presenta lo sublime. Cada pueblo en la Historia ha manifestado tendencias diversas en la expresión de sus ideas. De aquí ha nacido el predominio en la arquitectura de unas líneas sobre otras, la preferencia de alguna de las dimensiones del espacio sobre las otras.

Resultado de este sacrificio es lo *sublime* en la arquitectura; y la exageración de esta preponderancia ha dado, en cambio, como consecuencia, lo cómico en el arte de la construcción, por más que raras veces (pues, como se ha dicho, casi en general se contrae lo cómico al mundo humano). Pues bien; lo sublime en la arquitectura depende de la *magnitud de las dimensiones*, de la *sencillez*

de las superficies y de la continuidad de las líneas. Analicemos ligeramente cada una de estas tres condiciones. Conviene recordar lo dicho acerca de lo sublime, al analizar la belleza: allí se indicó que el efecto de lo sublime se produce en el espectador siempre que hay un máximo de esencia y un mínimo de forma. De acuerdo, por tanto, con esto, las grandes masas arquitectónicas provocan en nuestro espíritu aquel sentimiento, mediante la *magnitud de las dimensiones* del espacio. Si se reducen los grandes edificios que la Historia del Arte presenta, a mínimas dimensiones, desaparece en el acto la impresión sublime. No es esto decir que esa sola condición produzca el sentimiento que nos ocupa. Ha de ir unida la magnitud de las dimensiones a las otras dos enumeradas.

352. La *sencillez de las superficies* responde de igual manera a la idea de lo sublime, que venimos analizando; porque se presenta la menor forma posible dadas las dimensiones, y además, porque desde el momento en que se divide un plano por diversas líneas, en diferentes direcciones, puede el espectador apreciar tamaños y distinguir términos. Y como quiera que el sentimiento de la sublimidad no es de los normales, sino de los extraordinarios, si el que contempla no se sorprende y aun sobrecoge de repente por el asombro, experimentará la sensación de lo

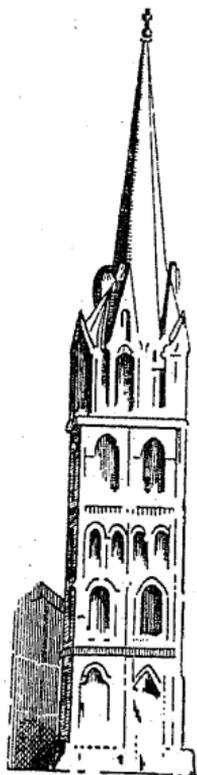


Fig. 5.ª

Ejemplo
de predominio
de altura

bello, pero no la extraordinaria de la sublimidad. La admiración, ora sea de espanto, ora de simple asombro, se produce en todas las artes de una manera inesperada y repentina; mientras que la sensación de lo bello se despierta en nuestra alma no bruscamente, sino de un modo lento y constante. Sirvan de ejemplo no sólo las artes, sino todos los sucesos normales y los anormales en la vida usual.

353. La *continuidad de las líneas* es la tercera condición en la arquitectura para producir el efecto de lo sublime. Lo dicho con respecto a la sencillez de la superficie es enteramente aplicable a la continuidad de las líneas; que, como es sabido, no viene a ser otra cosa sino los planos engendrados por el movimiento de una línea en cualquiera dirección. Si la vista se detiene en puntos marcados por la división de líneas quebradas, se deshace el efecto de lo sublime; en tanto que se provoca en el espíritu dicho sentimiento si los sentidos no pueden detenerse en ningún punto concreto de una línea continuada. El efecto de la inmensidad, en una palabra, aplicado al arte de la construcción, es precisamente el que ha de buscar el arquitecto que trata de producir la emoción de sobrecoger el ánimo de quien contemple el edificio. Y esta teoría se ve comprobada en los monumentos de las distintas civilizaciones, donde se observa de un modo predominante el principio de la continuidad de las líneas cuando el ojo se pierde en el horizonte en medio de una extensa llanura; cuando en alta mar no se percibe sino una línea constante; cuando asomados a una gran altura no podemos medir el abismo por líneas quebradas escalonadas, se levanta en nosotros el sentimiento de lo sublime, de igual modo que ante

la extensa línea de una muralla o ante la continua de las grandes moles construídas en el Egipto o en otros puntos de Oriente.

354. No siempre el arquitecto puede disponer de materiales o de espacio suficiente para producir el efecto que estamos estudiando; y para conseguirlo, aun faltándole medios, se vale de una falsedad artística, que convence, sin embargo, a nuestro pensamiento. Este engaño se consigue mediante el sacrificio de una de las dimensiones del espacio. Cuando existe aquella proporcionalidad, que hemos mencionado más arriba, entre todos los miembros de la construcción, jamás se produce en nosotros la sensación de maravilla. Así, es sabido que siempre causa un desencanto la visita a un templo como San Pedro, de Roma. Todo en él es tan armónico, con ser tan colosal, que la fantasía no puede percibir aquellas inmensas dimensiones fácilmente; y sólo cuando el razonamiento substituye en nosotros a los efectos de la imaginación, los cálculos y las comparaciones nos convencen de aquella magnitud extraordinaria. Y en cambio, si el arquitecto sacrifica la altura a la anchura, o ésta a la profundidad; si presenta el predominio de una dimensión pesando sobre las otras, por aquel desequilibrio, se producirá el efecto apetecido. Cada pueblo ha tenido, desde este punto de vista, la preferencia de una dimensión sobre las otras. Y en la pagoda india, prepondera la profundidad; en el templo egipcio, la anchura, y en la catedral gótica, la altura; mientras que Grecia, siempre armónica, no hace que domine ninguna de las tres dimensiones del espacio; y la arquitectura del Renacimiento imita, como en San Pedro del Vaticano, igual equilibrio de proporciones. Y del mismo modo que en

la Naturaleza la línea horizontal es la propia del reposo y la vertical la de la vida, en el Arte la tendencia a la horizontalidad produce el efecto triste de la muerte y la tendencia a la elevación el sentimiento de la alegría en el espíritu.

355. En consonancia con lo últimamente indicado, provoca la arquitectura en nuestra alma ideas y sentimientos conformes con el predominio de una sobre otras dimensiones, de unas sobre otras masas y de unas sobre otras líneas. La profundidad de un edificio nos sobrecoge: la latitud parece que pesa sobre nosotros y nos aplasta: la elevación levanta nuestro pensamiento hacia el ideal. De igual modo, un edificio donde predominan los *vanos* (puertas, ventanas, pórticos, etc.) nos alegra y regocija por la cantidad de luz; uno en que predominan los *macizos* (muros, paredes, techos), nos entristece por la falta de claridad y de comunicación exterior. Allí, como en los circos y teatros antiguos, donde no hay techumbre, las fiestas son alegres; allí donde las paredes son cerradas y lisas, sin aberturas, recoge nuestra alma y nos hace pensar. La arquitectura se ha dicho que es un arte *elocuente* que habla al espíritu más que a los sentidos, y en efecto, a las obras literarias más notables, llama el lenguaje usual de todos los pueblos civilizados *monumentos literarios*, tanto porque son imperecederos como los de piedra o más durables al menos, cuanto porque su elocuencia es extraordinaria. La línea de la muerte, la horizontal, la de la vida, la vertical, repetida en el árbol, en el hombre, etc., cuando la vemos en una construcción, nos causan respectivamente dolor o placer. Basta pensar en los tipos de la cárcel, la prisión, el convento; o en la tienda de campaña, el coliseo, el kiosco, el

cenador, para confirmar lo que queda expuesto. Todos los sentimientos capitales del espíritu humano pueden expresarse o hallar un eco, mediante las líneas arquitectónicas.

Alguien ha comparado los vanos y los macizos de un edificio con las pausas y las notas musicales. Las partes macizas vienen a ser como las palabras que tienen una significación: las vacías, el silencio, o los intervalos en la conversación.

Lección 26

356. Quedan someramente analizados los elementos *estéticos* de la arquitectura. Pasemos a examinar los elementos materiales de la construcción, en correspondencia con aquéllos. Los dos primeros que se presentan son los últimos indicados, precisamente, a saber: los *macizos* y los *vanos*. Los primeros constituyen las partes construídas: los segundos, las que quedan sin construir. Siguen a estos elementos, el *sòpòrte* y lo *sòpòrtado*; o sea, el arranque de la edificación, y la cubierta de la misma. Y por último, el primer elemento de un edificio es el *plano*, o lo que es lo mismo, el terreno sobre el cual se levanta la fábrica. Así, pues, diremos en resumen, que los elementos materiales primitivos son: el *plano*, los *macizos* y *vanos*, y los *sòpòrtes* y *sòpòrtados*: o lo que es igual, la planta, la elevación y la cubierta.

357. Ya hemos visto las ideas que expresan los muros y los vanos; los primeros cierran el edificio: los segundos lo abren para darle luz y aire o ventilación. El edificio puede cerrarse por materiales *continuos* o por materiales *interrumpidos*.

Los primeros se llaman *muros*: los segundos, *columnas* o *pilares*.

MODELOS DE COLUMNAS Y PILARES

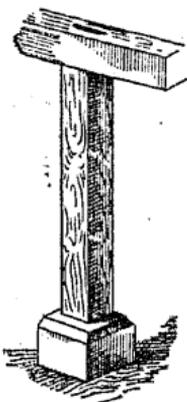


Fig. 6.ª - Pie derecho

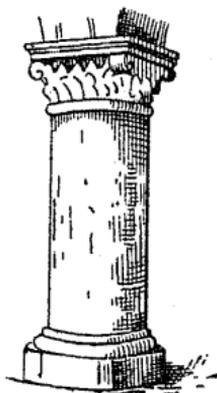


Fig. 7.ª - Columna

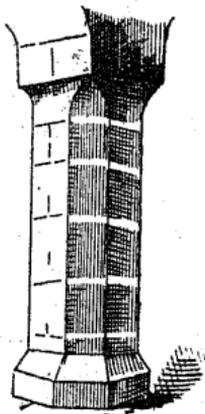


Fig. 8.ª - Pilar

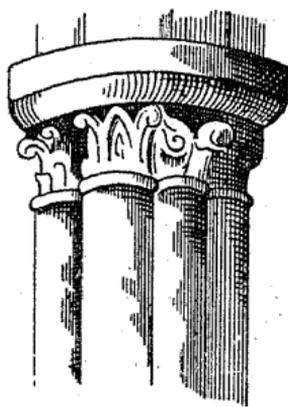


Fig. 9.ª - Haz de columnas

Unos y otros sustentan la edificación y se llaman *soportes*: lo sustentado por ellos es la cubierta, techo o techumbre, y se denomina *lo so-*

portado. El plano, en fin, es el espacio limitado por los elementos enumerados anteriormente.

358. Además de estos elementos, deben considerarse en la arquitectura ciertas condiciones, ora permanentes, ora variables, que influyen de un modo más o menos directo en la edificación. Estas condiciones son: el *clima*, la *configuración del suelo*, los *materiales de la construcción*, el *sitio*, la *orientación* y la *naturaleza circundante*. Las tres primeras son permanentes; es decir, que el arquitecto necesita atender a ellas para que el edificio cumpla su fin, y se ve limitado su pensamiento por las mismas; las tres segundas son variables, y aunque el constructor no debe olvidarlas, puede prescindir de ellas en determinadas ocasiones.

El *clima* influye en la arquitectura de un modo decisivo. Los tres tipos de construcción que se presentan en la Historia del Arte, la *caverna*, la *cabaña* y la *tienda de campaña*, responden en primer término al clima. En países fríos, el hombre construye en el interior de las montañas y llega a cavar la roca para buscar abrigo; construyendo a veces monumentos de una sola pieza, como se ha visto en la India; allí donde es cálido el suelo, el hombre busca en el exterior el paraje más ventilado posible; allí, en fin, donde la lluvia y el viento reinan con ímpetu, se construye bajo otro tipo y en condiciones diversas. Donde llueve poco no se necesita que los techos sean inclinados; donde, por el contrario, es copiosa y frecuente el agua de las nubes, se requiere una cubierta de acentuada pendiente. El calor obliga a formar espesas paredes que defiendan el interior de las moradas, así como donde son extremados los hielos, etc., etc.

359. Basta enunciar la idea, para comprender que la *configuración del suelo* ha de influir de igual manera en la arquitectura. Al pie de una montaña no se puede edificar como en la cúspide, ni en la llanura como en las profundidades de un valle. Allá se requiere una cimentación más sólida; acá una defensa contra los elementos naturales; en este otro sitio una fábrica que pueda resistir a los vientos impetuosos o a otros accidentes; en un lado se reclama mayor elevación; en otros basta con poca altura. El arquitecto, por tanto, ha de tener en cuenta estas condiciones para la realización de su obra.

Los *materiales* influyen también de un modo decisivo en la construcción. Cuando se pueden libremente elegir aquellos que más convienen al género de edificación que se ha de llevar a cabo, el artista es dueño de verificar su proyecto como lo pensó y a medida de su deseo. Cuando, por el contrario, se le imponen por la necesidad unos u otros, ha de plegar sus exigencias a los medios de que dispone. Con unos materiales no se puede construir sino tales tipos arquitectónicos; con otros no se puede edificar sino cuales otros monumentos. Con materiales cortos no se pueden unir grandes distancias en línea recta sobre una puerta, por ejemplo, y ha de buscarse un procedimiento de curvas que consientan llegar al objeto; con materiales poco resistentes no es posible sustentar grandes moles; y así sucesivamente.

360. En cuanto a las condiciones transitorias o variables, si no obligan de un modo tan resuelto al artista, nunca, sin embargo, le es lícito prescindir de ellas en absoluto. Bien para buscar la armonía, bien para hallar el contraste, el artista, si puede elegir *sitio* para su construcción, pre-

fiere aquel en que ha de resaltar más su obra, o el que ofrezca para su pensamiento una combinación favorable que la ayude desde el punto de vista *estético*. Si, en cambio, se le impone el lugar, ha de someterse y atemperar su trabajo al terreno.

A veces, bajo otro aspecto, es indiferente que su parte principal, la entrada, fachada, etc., mire a Oriente o a Occidente, a Norte o a Sur; pero también otras veces es indispensable que por el destino de tal miembro interior del edificio, haya de mirar a Mediodía para la higiene de una sala de convalecencia en un hospital. He aquí cómo tiene que obedecer el arquitecto entonces y cómo ha de disponer la construcción para que favorezca el fin a que se destina la obra. Y como la arquitectura es un arte cuyo ideal estriba en corresponder fielmente a las prácticas de la vida, como si fuese ampliación de la existencia humana, caja, arca o estuche en que ha de desenvolverse una familia, la *orientación* en ciertos tipos arquitectónicos reviste la mayor importancia, así como en otros es indiferente y no influye de modo tan determinado.

361. Para concluir con la enumeración de las condiciones accidentales o eventuales de la arquitectura, diremos, finalmente, que la *naturaleza circundante* es asimismo un punto que no ha de menospreciar el constructor. Si ha de levantar un edificio en una plaza de reducidas dimensiones, habrá de procurar que no resulte su obra discordante con las construcciones que la han de rodear; para la necrópolis, buscará un paraje solitario lejos del bullicio y que corresponda por su plácida belleza a la idea melancólica de un cementerio.

Obedeciendo a la naturaleza circundante, se han fundado las ciudades, con excepciones rarísimas, en las proximidades de los ríos, en regiones defendidas por las construcciones naturales de las montañas, en terrenos fértiles, o en lugares pintorescos. Sólo cuando una necesidad de otra índole se impone, como la de la defensa de las fronteras, se han erigido las villas sin atender a aquella condición.

La serie de exigencias requeridas en la arquitectura da a entender las dificultades que lleva consigo este arte, donde se reúne siempre el raciocinio a la aspiración de la belleza. En la construcción todo ha de estar motivado, todo razonado, todo estudiado, al propio tiempo que todo ha de responder a la expresión de la belleza en su grado de sublimidad, o en su grado armónico principalmente.

362 Dividiremos ahora los elementos arquitectónicos, empezando por los planos. Los modernos no tienen una clasificación determinada; los antiguos se dividen por la clasificación griega, tomada de los templos, en *prostilos* y *anfiprostilos*, o lo que es lo mismo, con un pórtico delante y con pórticos delante y detrás; *perípteros* y *dípteros*, según se hallan rodeados de un pórtico compuesto de una serie de columnas (o de un ala, *pteros*), o de dos alas, o dos series de columnas; *pseudo-perípteros* si estas columnas no son exentas, sino adosadas al muro de la construcción; y, por último, planos en *antas* o *in antis* cuando la construcción está cerrada por cuatro muros y tiene dos solas columnas en el pórtico de entrada. También los planos se dividen en *tetrástilos*, *exástilos*, *octástilos*, etc., según tienen los pórticos cuatro, seis, ocho columnas. Asimismo se dividen los

planos en *circulares*, *semicirculares*, *oblongos*, *rectángulos*, etc., conforme a la figura geométrica que afectan, y en planos de *cruz griega* (de cuatro brazos iguales), de *cruz latina* (de brazos desiguales), de *abanico* (de naves irradiadas), etc., etc.

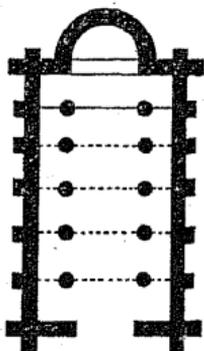


Fig. 10 — Plano de basílica

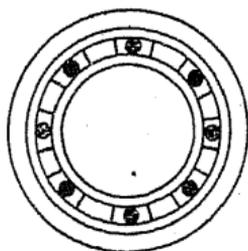


Fig. 11 — Plano circular

363. En el corte hay que considerar los macizos, que se dividen, desde el punto de vista de lo que sustentan, en *muros de carga* o *maestros* y *medianeros*, conforme sean de mayor o menor espesor y que soporten las partes principales de la edificación o las subalternas, las *fachadas* o partes exteriores de la construcción y los *tabiques* o partes interiores. Y en los vanos deben dividirse en vanos de *entrada* (puertas), vanos de *aire* (ventanas y claraboyas, etc.) y de *ventilación*, que tanto pueden ser las mismas aberturas y balcones, como los pozos en los subterráneos, minas, etc., o las chimeneas.

364. En la elevación vuelven a estudiarse los macizos desde el punto de vista de su construcción, y se dividen en *lienzos de pared* y *zócalos*. Estos constituyen la parte baja o del cimiento o arran-

que de la obra, y aquéllos la parte superior. Llámase *paramento* el exterior uniforme del muro, y *relleno* a la disposición interior. La distribución particular de los materiales en el mismo se denomina *aparejo* y éstos se dividen, siguiendo la clasificación griega, en muro *isodomo*, o en que tienen igual tamaño todas las hiladas de piedra; si hay desigualdad en la medida de los materiales de cada hilada, se denomina *pseudisodomo*. A veces estos muros son igualmente macizos, es decir, que atraviesan de parte a parte la construcción, y en otras ocasiones se ponen invertidos, alternando unas piedras en forma horizontal con respecto al interior,

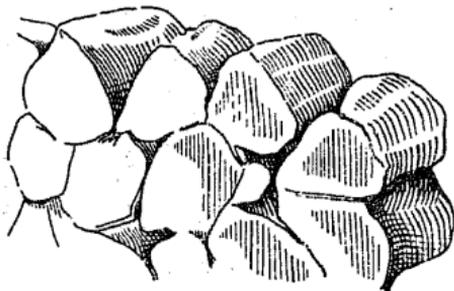


Fig. 12 — Ciclópeo

y otras en forma vertical.—Llámase *relleno* en un muro que tiene paramento de material geométricamente colocado, el interior ocupado por un material informe, arrojado a granel o como *escollera*. Las uniones de las piedras en un muro se denominan *llagas*. Y cada una de las piedras que lo forman se llama *sillar*, cuando están labradas en igual forma geométrica; y si son de distinta figura, pero afectando líneas rectas, el aparejo recibe el nombre de *poligonal*; éste no se distingue del apellidado *ciclópeo* en otra cosa, sino en que en el *ciclópeo* no busca el constructor más que el mejor acomodo de unas piedras con otras, sin labrar, mientras que en el poligonal las emplea labradas en líneas geométricas al exterior.

En los *aparejos* a veces alternan materiales diversos, como, por ejemplo, el ladrillo y la piedra; o el ladrillo también en diferentes posiciones, y entonces se llaman *cadena*s a las matrices normales que se rellenan de trecho en trecho por el material colocado en distinta figura, recibiendo el

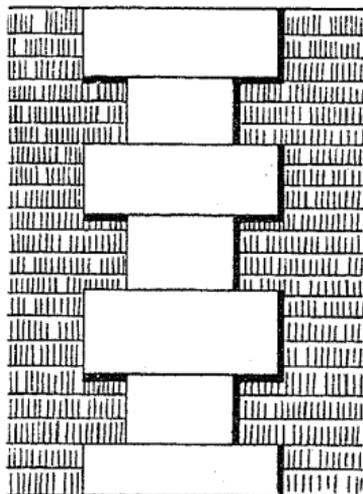


Fig. 13 — De cadenas

muro en este caso los nombres de obra *reticulada* (en forma de red), o *incierta*. Por último, si el constructor trabaja separadamente cada una de las piedras que constituyen el muro, marcando las llagas, se llama la obra *almohadillada*; y en el caso en que la pared se construya en forma oblicua con respecto al plano, o, lo que es lo mismo, dándole alguna inclinación, recibe el nombre de *escarpada*; la cual a veces se refuerza con obra saliente en forma perpendicular, de trecho en tre-

cho, constituyendo cada uno de estos macizos que sobresalen el nombre de *contrafuerte*.

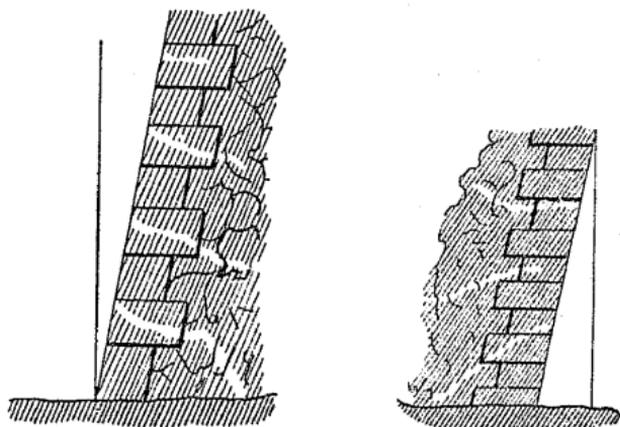


Fig. 14. — Escarpada

Los materiales de la construcción son los siguientes: madera, piedra y ladrillo. El hierro entra sólo como auxiliar en las obras antiguas, y en las modernas constituye ya por sí solo un material esencial, dando lugar al tipo contemporáneo, que es radicalmente nuevo en la historia de la Arquitectura. Además de los materiales anteriores que sirven de base, deben citarse las mezclas de cal, arcilla, cementos, etc., destinadas a unirlos. Entre todas ellas, es la más notable el *hormigón romano*, por su consistencia y dureza.

365. Divídese la arquitectura, por el sistema de construcción, en *rectilínea* y *curvilínea*, o, lo que es lo mismo, *adintelada* y en *arco*. Analicemos separadamente cada una de ellas. Difieren en primer término en que la *adintelada* emplea materiales enterizos en lo soportado principalmente, mientras que la *curvilínea* usa material menudo.

Imita la primera la construcción primitiva en
manera.

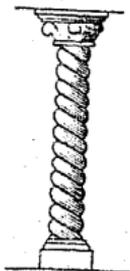


Fig. 15
Columna exenta

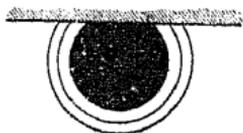


Fig. 16
Planta de columna adosada

El soporte que sustenta la edificación, aparte
de los muros, puede ser *columnas* o *pilares*; éstos

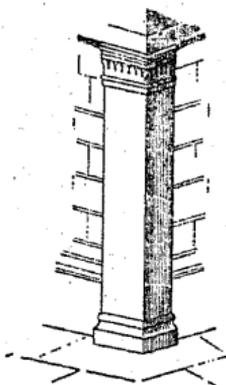


Fig. 17
Pilastra

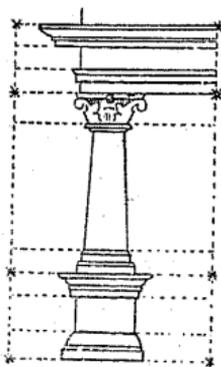


Fig 18
Orden arquitectónico

en forma prismática, aquéllas en forma más o
menos cilíndrica o más o menos cónica. Cuando
la columna está enteramente aislada, sustentando

como pie derecho, se la denomina columna propiamente dicha, o *exenta*; y si va unida a una pared, sustentando como un contrafuerte, o simplemente como decoración, recibe el nombre de *adosada*, y si lo adosado es un pilar, *pilastra*.

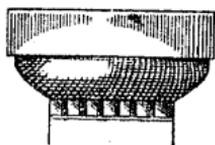


Fig. 19
Capitel dórico

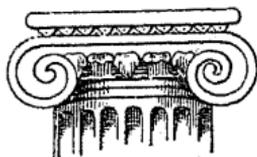


Fig. 20
Capitel jónico

La arquitectura adintelada se ha clasificado por sus estilos, con arreglo a la forma de las columnas y a la de lo soportado, constituyendo lo que



Fig. 21
Capitel corintio

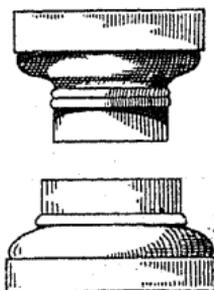


Fig. 22
Capitel toscano y basa

se ha llamado *órdenes* u órdenes griegos. Los fundamentales son tres: *dórico*, *jónico* y *corintio*. Más adelante, en Roma se reconocen nuevos órdenes: el *compuesto* (de jónico y corintio) y el *toscano*. Aun se citan otros dos: el *cariátide* y el *pérsico*;

aquél usado en Grecia, y éste trae su origen, como su nombre lo indica, de Oriente.



Fig. 23
Capitel cariátide



Fig. 24
Capitel pérsico

Los órdenes arquitectónicos están basados en la forma de las fachadas de los edificios, correspondiendo después más o menos el resto de la fábrica con dichas caras anteriores, posteriores o laterales. Compónese la fachada de los soportes que hemos enumerado y de lo soportado que forma el *entablamento*. Este corre sobre los soportes a todo alrededor de una construcción, y en la fachada anterior y posterior se eleva, recibiendo el nombre de *frontispicio*

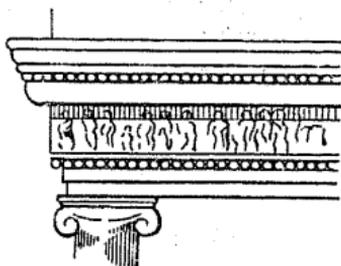


Fig. 25. — Entablamento

o frontón, que afecta siempre figura triangular. La parte interior de este triángulo se denomina *tímpano*, y las líneas exteriores, así como aquellas salientes del entablamento, *molduras* en general,

La prolongación del frontispicio de parte a parte de la edificación, o como si éste se moviera sobre un plano, forma la cubierta de la construc-

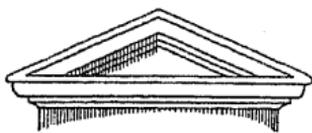


Fig. 26. — Frontispicio

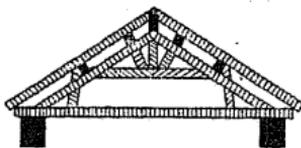


Fig. 27. — Armadura

ción. Esta constituye una verdadera *armadura*, que antiguamente era de madera y que en nuestros días se forma de hierro. Este esqueleto se recubre de varios materiales, como teja, pizarra, plomo o zinc.

Lección 27

366. Arquitectura en arco.—Este sistema de construcción ya hemos dicho que difiere esencialmente del anterior, tanto, que en la Historia del Arte, con raras excepciones, no se emplea en Oriente ni en Grecia, sino que empieza en Roma, recibiendo su desarrollo en la arquitectura cristiana, y llegando hasta nuestros días. El sistema de dinteles es el más primitivo, puesto que une con extremada sencillez dos líneas verticales por medio de una horizontal. El problema de la arquitectura en arco, aparte de que responde a un ideal de belleza, se funda en unir dos líneas verticales, con un material menudo, y, por tanto, más económico que el enterizo. Alguien ha llamado *sintética* a la arquitectura adintelada, y *analí-*

tica a la arquitectura en arco, porque en la primera todos los puntos de la línea horizontal actúan con igual fuerza sobre los soportes, o, lo que es lo mismo, que las fuerzas mecánicas obran sin descomponerse. Y en la arquitectura curvilínea todas las fuerzas obran desigualmente, necesitando un sistema de contrarrestos desde el momento en que las fuerzas se descomponen obrando de distinta manera. Hay una frase en un proverbio indio que califica el arco, diciendo "que nunca duerme".

La rigidez y la sencillez de la construcción rectilínea se convierte en la elegancia, la morbidez y la gracia en la arquitectura en arco. Mientras aquélla se asemeja más a las formas naturales del reino mineral, ésta toma sus modelos como si dijéramos de las formas redondeadas de los reinos orgánicos (vegetal y animal). Mientras aquélla se forma por agregados que pueden aumentarse o disminuirse a capricho, sin destruir el resto del edificio, en la arquitectura curva no es posible modificar el plano ni el corte de la fábrica sin poner en peligro las más veces el conjunto de la construcción. Todo obedece a un plan orgánico, como siendo cada parte miembro esencial de un cuerpo; y así se ha comparado la catedral gótica a un complicado organismo en que el daño causado en una parte cunde por las restantes, como la enfermedad en el cuerpo humano.

367. Los soportes en esta arquitectura pueden ser como en la adintelada, pero en lo soportado cambia por completo el sistema de construcción. Si suponemos que un arco semicircular se mueve paralelamente a su posición, describe una serie continuada de arcos de igual forma, es decir, la

bóveda; y si suponemos que este arco gira desde el centro de su diámetro, describirá una *cúpula*. Esta bóveda primitiva, de *cañón*, se corta a veces por otra perpendicularmente, constituyendo en su intersección lo que se llama bóveda por *aristas*; y

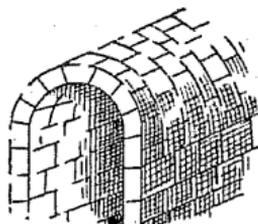


Fig. 28. Bóveda de cañón

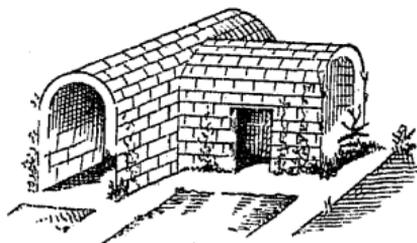


Fig. 29.—Bóveda por aristas

de la combinación de intersecciones análogas, de casquetes esféricos, nace lo que se llama sistema de cúpulas, que cubren grandiosos monumentos arquitectónicos.

La arquitectura curvilínea ha consentido superponer varios cuerpos de edificación, cosa que en la adintelada, aunque se encuentre, no responde a un sistema general y constante.

Divídense los arcos, según su forma o el número de sus centros, en más de cincuenta clases, según los tratadistas; pero bastará aquí a nuestro propósito señalar los principales tipos, o sea aquellos de los cuales se derivan los restantes: arco de *medio punto*, de *más de medio punto* y de *menos de medio punto*; o, lo que es lo mismo, *semicircular*, mayor de un semicírculo, y menor de un semicírculo. De estas tres clases *simples* se derivan los arcos *compuestos*, en los cuales se combinan secciones de arco, a veces invertidas o en sentido contrario al vano. Los estilos princi-

pales a que corresponden las distintas clases de arco son: el *romano*, el *árabe* y el *románico*, y desarrollándose en toda la variedad posible de formas, en los distintos estilos góticos, *ogivales*, u *ogivales*, según pretenden otros que debe escribirse por razones históricas o etimológicas.

Mejor que cualquiera explicación que pudiéramos dar con respecto a los arcos, es el dibujo de los principales que aparecen en los siguientes grabados:

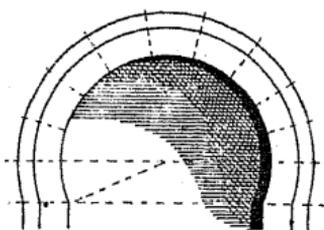


Fig. 30. — De herradura

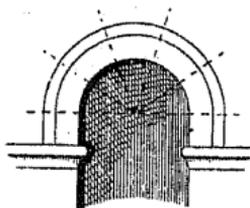


Fig. 31. — Peraltado

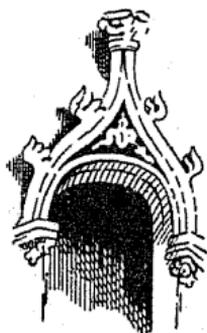


Fig. 32.—Florenzado

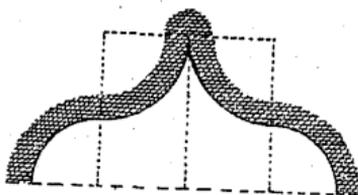


Fig. 33. — Canopial



Fig. 34. — Rebajado

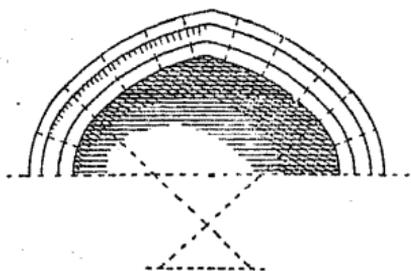


Fig. 35. — Tudor

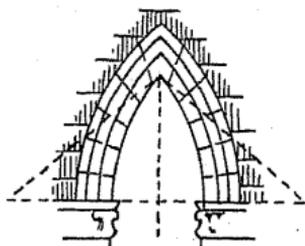


Fig. 36. — De lanceta

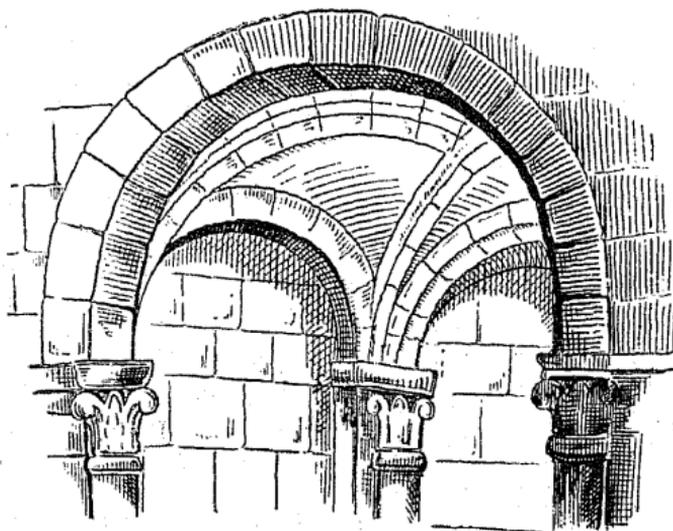


Fig. 37. — Toral



Fig. 38. — Polilobulado

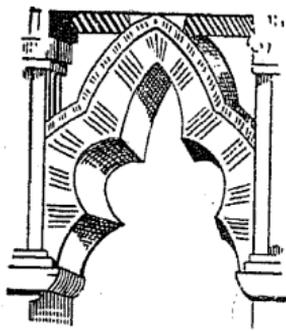


Fig. 39. — Lobulado ojival

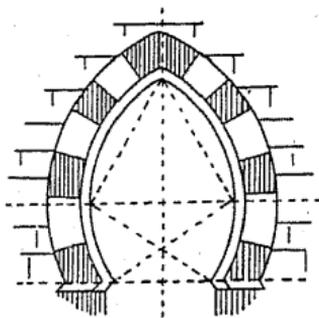


Fig. 40. — Lanceolado

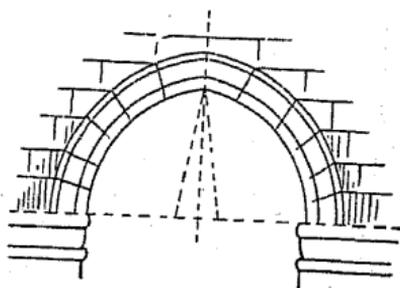


Fig. 41. — De cintra rota

368. En cuanto a la bóveda, también se cuentan por los arquitectos más de treinta formas distintas aplicándose a las mismas lo dicho del arco en cuanto a su división fundamental.

Por lo tocante a la cúpula, diremos igualmente que asimismo sus tipos principales están determinados por la clasificación de los arcos. Sólo añadiremos que el problema de la cúpula, mientras se redujo a que cubriera un plano circular, era

relativamente sencillo, puesto que descansaba la media naranja en un cilindro; pero desde el momento en que se pretendió cubrir un plano cuadrangular por una cúpula, el problema fué difícilísimo desde el punto de vista técnico y matemático, viniendo la ciencia a resolverlo. La cúpula que cubre un plano cuadrangular está sustentada por triángulos esféricos que se llaman *pechinas*.

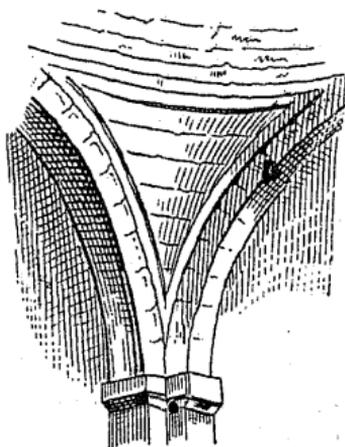


Fig. 42 — Pechina

369. Para terminar estos ligeros apuntes acerca de la arquitectura en arco, consignaremos que ha sido preciso, para mantener los edificios construídos en dicho estilo, el sistema citado, de *contrarrestos*, que equivale a un orden de contrafuertes que empujan ora de un lado, ora de otro, la fábrica central, a veces mediante muros espesos y en otras ocasiones mediante hábiles y complicados soportes exteriores, como ocurre en los estilos góticos.

370. La composición arquitectónica se desarrolla en diferentes tipos particulares, en relación con los fines humanos. Ya se ha dicho que estos fines son: la Ciencia, el Arte, la Religión, la Moral y el Derecho. Veamos qué tipos principales corresponden a cada uno de ellos:

1.º Para el cultivo de la Ciencia aparecen los siguientes monumentos: la Escuela para la infancia; el Instituto para la adolescencia; la Universidad para la juventud; la Academia para la edad

madura, y la Biblioteca que sirve para todas las edades. Estas construcciones habrán de corresponder con su destino especial, atendiendo en primer término a la higiene y a las necesidades de la enseñanza, con arreglo a los métodos pedagógicos propios de cada grado. Y desde el edificio hasta los muebles deberán estar contruídos en armonía con lo que pide la salud del cuerpo y la del espíritu.

2.º Para el Arte los tipos son: el Museo, donde se reúnen las producciones artísticas, coleccionándolas mediante una clasificación razonada; el teatro, en que se representan o interpretan las obras de la dramática, o de la música, o de la coreografía, etc., y dedicado a las fiestas públicas. Pertenecen también a este orden: el circo, para los espectáculos gimnásticos, y el hipódromo, para las carreras de caballos; y por último, las fábricas, construcciones destinadas a la producción de la industria. En todos estos edificios (exceptuados los últimos) lo primero que se requiere es que tengan condiciones excelentes para poder ver desde todos los lados y oír desde todos los puntos: y en cuanto a las fábricas, que se atienda en su edificación, no sólo a las necesidades prácticas de la elaboración de los géneros o artículos, sino a la seguridad de los obreros y a la conservación de su salud.

3.º Para la Religión los dos tipos de construcciones más importantes son: el templo y el cementerio, dedicados respectivamente a la piedad y elevación del espíritu a Dios, y a guardar los restos de nuestros antepasados y de nuestros contemporáneos en sagrado depósito. En armonía con sus creencias, cada pueblo en la historia ha construído sus iglesias y sus necrópolis, las segundas

con sentido más o menos religioso o más o menos civil.

4.º Para el fin Moral, la sociedad ha creado establecimientos benéficos, tales como el Hospital para cuidar de los enfermos necesitados, y el Asilo para recoger a los abandonados. Y dicho se está que en ambos tipos se exige como cualidad primordial que se obedezca a todos los preceptos de la higiene.

5.º Para la realización del Derecho, o sea el cumplimiento del fin jurídico, se presentan varios tipos principales de construcción: El Tribunal, para la aplicación de las leyes; el Cuartel, para la fuerza armada, encargada de la defensa de la patria y hacer que se obedezcan las decisiones de la autoridad representante de la nación; el Ayuntamiento, destinado a la administración de los ciudadanos; el Parlamento, o residencia de los delegados de los pueblos en las Cámaras, para la organización del país; y la Cárcel, en fin, para corrección de los delincuentes.

Además de los tipos mencionados, agrupados por clases y las más importantes, hay otras construcciones bien especiales de la vida moderna, bien generales y de otras épocas y aun de todas. Entre otras, pueden mencionarse: las Bolsas o sitios destinados a la contratación de los valores públicos; los Mercados para la venta de artículos de primera necesidad; los Almacenes o depósitos del comercio; los Atenecs o edificios destinados a debatir cuestiones científicas, literarias, políticas; los Casinos o centros de conversación y de recreo; las Lonjas, etc.

371. También las construcciones navales deberían entrar en el estudio de la arquitectura desde cierto punto de vista; puesto que la *nave* es una

casa al propio tiempo que un vehículo y su construcción obedece a una serie de principios de ingeniería y técnicos, pero asimismo a otros estéticos.

Se dividen también las construcciones en rústicas y urbanas, según se hallan en el campo o la ciudad y según cumplan con las exigencias de uno u otro sitio.

372. Separadamente debe citarse el tipo arquitectónico que se llama arte *monumental*. En realidad, lo mismo podría incluirse su análisis aquí o en la escultura, porque participa de ambas artes.

Se llaman monumentales, por antonomasia, aquellas obras erigidas en conmemoración de un hecho célebre, un acto heroico, una persona notable, para perpetuar su recuerdo; puede, por tanto, ser del género histórico, del religioso o meramente ideal o simbólico; o funerario también. Según es el género, así es el tipo. Se compone, por lo general, de una base, y de un cuerpo superior, ya sea éste estatua, emblema, obelisco, pirámide, urna, etc., o una columna. También suelen elevarse éstas y llamarse *rostrales* si llevan espolones de navíos para celebrar victorias navales; o coronadas de una figura sobre su capitel; inscribiendo en ellas fechas, relieves, lemas, etc.

En otras ocasiones constituyen verdaderos mausoleos en señal de tristeza para mantener viva la fecha de una desventura nacional. Pertenece asimismo al arte monumental otro tipo: el *arco de triunfo*, para exaltar la gloria de los vencedores; se decoran fastuosamente con columnas, estatuas y adornos varios. Y, por último, también corresponden a este género las fuentes monumentales, con representaciones escultóricas y rica ornamentación.

Todas las obras de este género se levantan en sitios públicos y en armonía con los edificios que las circundan. A medida que un pueblo es más entusiasta de sus glorias, más monumentos eleva a sus tradiciones, convirtiendo las ciudades en museos, poblando sus paseos, sus plazas y sus calles de obras de arte.

373. En las construcciones civiles deben señalarse dos tipos principales: el Palacio y la Casa. El primero viene a ser como un resumen de varios de los tipos analizados, puesto que contiene muchos de sus miembros y otras bellezas pertenecientes a todas las artes y ostenta además un carácter más público que privado. Antes que morada íntima de una familia, es en cierta manera, centro de relación de muchas, más o menos dependientes de la vivienda del potentado. En la antigüedad eran frecuentes estas regias mansiones que contenían algo de fortaleza (como en los castillos señoriales), de museos (donde se recogían obras de arte), de templos (por sus oratorios y capillas), de cementerios (por sus panteones familiares). En la actualidad no presentan, ni aun los más ricos monumentos, semejante complejo aspecto. Y ha quedado reducido el género casi al tipo de los palacios de los Soberanos, que todavía conservan algo, mucho o todo de lo que queda enumerado, como pequeña ciudad con sus dependencias y aun talleres, guardando las tradiciones primitivas en mayor o menor escala.

La casa, tipo de la vivienda usual, debe ser analizada en sus líneas generales. Divídese en varios miembros correspondientes con las distintas funciones de la vida. Habitaciones para la residencia común de la familia (gabinete y comedor); para la existencia individual (dormitorios y despacho);

para las funciones mecánicas (cocina, tocador, cuarto de labores, de baño, etc.); para la vida de relación social (sala o salón de recibo); para la vida de relación con la naturaleza (patio, jardín); y además, los consiguientes ingresos y pasillos o corredores que comunican unas estancias con otras.

Que estos son los miembros esenciales de una vivienda, se prueba con el hecho de que aun en las más modestas se procura contar con ese número de compartimientos; y cuando no se logra, se substituye el jardín con macetas y con jaulas, por ejemplo, y se aglomeran en un solo cuarto varias o muchas de las funciones y necesidades señaladas.

Pero ése es el tipo ideal a que corresponde la vivienda humana y que en la historia de todos los pueblos se ha desarrollado conforme al grado de cultura con ligeras variantes. Claro es que las escaseces materiales imponen la simplificación y reducción de las casas: pero no se suprime ninguna de las funciones, sino que se amontonan todas en el terreno o plano disponible.

III

Escultura

Lección 28

374. La escultura es el arte de expresar ideas o representar seres u objetos, mediante formas orgánicas. La arquitectura maneja su material en formas geométricas; la escultura en formas vivas tomadas del reino animal o vegetal, de la naturaleza. En la escultura, mejor que en ningún otro arte, se expresa lo bello armónico; parece como que su esencia lo reclama, al copiar o imitar la naturaleza en aquellos tipos que manifiestan proporción y armonía, y donde lo monstruoso o inarmónico no se da sino por excepción.

En la arquitectura cabía sacrificar una dimensión o una dirección, para que a sus expensas creciesen las otras y se produjera el efecto de este desequilibrio con una expresión de lo sublime. En la escultura no es dable hacer que crezca una forma o un órgano entre otras u otros, ni que un miembro sobresalga. Puede dominar una línea, como la del movimiento, mediante una inclina-

ción de la figura en la estatua; pero sin que esto sea causa para romper o destruir la proporcionalidad que siempre reina en este arte. Por esa *línea dominante* puede en ocasiones producir lo sublime, como, por ejemplo, *por el movimiento* en la Victoria de Samotracia, *por el reposo* en los colosos egipcios; pero lo normal, la tranquilidad, son los caracteres distintivos de este arte. Lo cómico puede presentarse, por último, en la escultura, desde el momento que copia lo humano, que es la esfera propia de esta forma de la belleza, mediante la exageración caricaturesca de una figura o la expresión grotesca del semblante. La escultura puede hacer reír al espectador, cosa que no ocurre con la arquitectura.

375. Así como había un *módulo* en la arquitectura, esto es, una medida para las columnas a fin de que tuvieran la proporción requerida en la belleza, así en la escultura hay un *canon* que sirve de medida también para las proporciones de la figura, especialmente la humana. Los egipcios, en opinión de algunos críticos, lo establecieron, tanto para la figura humana como para los animales, y de ellos lo tomaron más o menos los otros pueblos.

736. Con arreglo a este canon, o bien simplemente observando el natural y estudiando el modelo, el escultor lleva a cabo su obra, pero teniendo presente que hay dos momentos en la estatuaría: primero, *modelar*; y segundo, *esculpir*. Construir en barro u otro material blando la obra, viene a ser como el *proyecto* para el arquitecto o el *boceto* para el pintor. En el modelado puede corregir su obra el artista, cambiarla, modificarla, mientras que luego de esculpida en piedra, u otra materia dura, no siempre es fácil y a veces impo-

sible. Para convertir o traducir la obra modelada en el material duro (mármol, por ejemplo), existe una operación mecánica ajustada a principios y leyes matemáticas, que se denomina *sacar de puntos*. Consiste en el empleo de la cuadrícula,

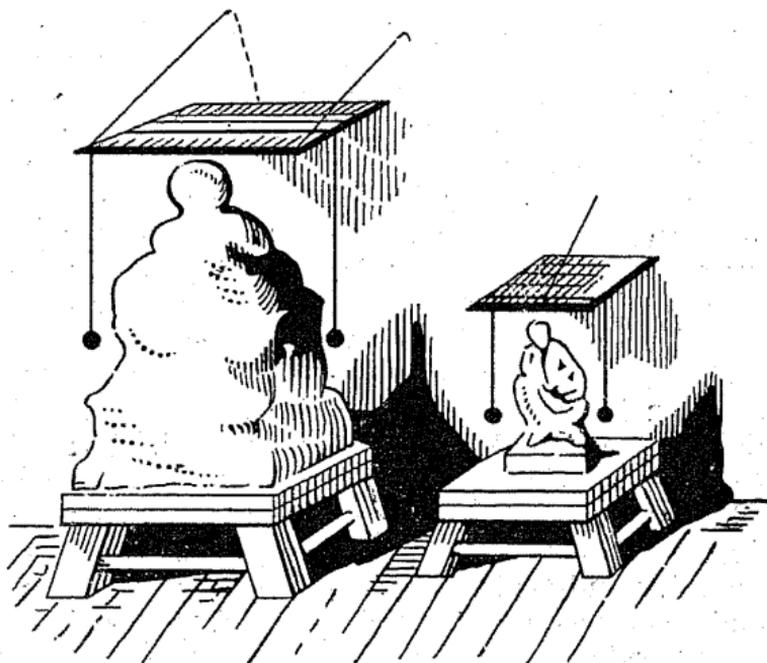


Fig. 43. — Sacar de puntos

señalando en la piedra uno por uno los puntos salientes de la obra, y desbastada de este modo (a veces por un obrero industrial), el artista completa la operación dando la última mano a la escultura, y dejando de nuevo al artesano pulimentar el trabajo. Hay artistas que hacen todas estas operaciones, o que las dirigen cuando menos. Dicho se está que aunque el dibujo es el mismo, para

todas las artes del espacio, varía, sin embargo, en sus pormenores con arreglo a la obra, de igual modo que el modelado cambia también en los detalles, según el material en que ha de esculpirse, y de igual manera, por último, que este arte mismo se modifica en consonancia con el fin a que se destina la obra. No puede tratarse, por punto general, una estatua colosal que ha de verse a grande altura, lo mismo que una obra diminuta de marfil que ha de contemplarse en la mano; no se han de diseñar las líneas de idéntico modo en un objeto de platería, que en una talla en madera para un mueble grande. En unos casos han de acusarse con más vigor las partes importantes, descuidando el pormenor; en otras hay que estudiar el último detalle como el primero.

377. Los materiales principales que se emplean en la escultura son: el barro, la madera, la piedra, el mármol, el bronce, el hierro, el oro, la plata y el marfil.

La pasta puede dejarse secar lentamente con ciertas reglas, o cocerse al horno, en cuyo caso toma el nombre de *borro cocido* o *terra cotta*. La madera sirve para toda clase de obras escultóricas, pintada o sin pintar, y ora con una preparación de estuco exterior (*estofado*) o directamente, una vez pulimentadas las superficies. Desde la época más remota de Egipto se ha empleado la madera, y en la Edad Media, singularmente en Alemania, se produjeron verdaderas maravillas, tanto en estatuaria como en artes industriales; y en muebles llegaron a ser notables en los siglos xvii y xviii las molduras de los cuadros y las *cornucopias* de estilo *rococó*. En el *marfil* han sobresalido los pueblos del extremo Oriente, los romanos, y, por último, se han producido lindos obje-

tos en el Renacimiento. Los metales sirven para la estatua directa, en la antigüedad, por el sistema del *repujado*, y después toman grandísima importancia para la reproducción de esculturas por medio de la fundición o vaciado. En el arte del buril, el oro y la plata han servido en todos los pueblos para obraspreciadas de pequeños tamaños, si se exceptúa Grecia, que labró esculturas, como la Minerva y como el Júpiter de Fidias, en que se empleó el oro y el marfil para estas obras maestras de gran tamaño.

378. Todavía hay que advertir en la escultura el procedimiento del *vaciado*. El artista, a fin de trabajar mejor su obra, la vacía, es decir, obtiene un molde negativo de la misma, en yeso; de esta negativa saca otra copia positiva, y ella le sirve para modelo directo de la escultura que ha de sacar de puntos. Dicho vaciado puede aumentarse o reducirse por los inventos modernos, entre otros, el sistema denominado Collard, por el cual, y mediante cuadrículas, se consiguen reducciones o ampliaciones matemáticas.

Llámase *formador* al artífice que se ocupa de vaciar. Además del yeso, se usan la escayola, la gelatina, la cera y otras materias. Gracias al vaciado, se puede contar hoy en cualquier parte con una colección de las principales obras maestras de escultura, y se han establecido en todas las grandes ciudades. Museos de reproducciones, como los nuestros de Madrid y Barcelona.

379. Antes de dividir la escultura, digamos algo acerca de algunos principios a que debe someterse. Por su naturaleza peculiar, la sobriedad del movimiento es ley de este arte, hasta el punto que aun cuando se quiera representar una figura con movimiento violento, el genio del artista procura

elegir el instante de más reposo en el movimiento mismo. Es decir, que como hasta en la carrera hay un momento en que descansa todo el cuerpo, aunque sea en equilibrio, es una determinada posición, apoyándose, por ejemplo, en un solo pie, este instante precisamente ha de ser el elegido por el escultor. Pues bien; a la posición de reposo escogida, aún dentro del movimiento, es lo que se llama *actitud*.

380. Otra ley de la plástica es que debe buscar en la expresión individual lo típico y general, esto es, no reproducir en la figura sino lo que es genérico, y que al propio tiempo que sea hasta el retrato de un personaje determinado, resulte la representación general de todos los personajes análogos. Así, por ejemplo, el ideal en la escultura es que al representar a Augusto, tenga el retrato todo lo característico de él y todo lo genérico a los soberanos. Que salte a la vista que aquella escultura representa a un rey, a un magistrado, a un orador, a un esclavo; etc., y a la vez a tal rey, a tal orador, a cual esclavo. Que lo *típico*, en suma, resalte en la obra; que todos los personajes de igual índole o especie se le parezcan, a la vez que se distinga por su parecido con el retratado. Elevar esta *verdad individual* a *verdad típica* es una gran dificultad de este arte, el más difícil de apreciar y el más difícil de cultivar. Pues bien: a esta cualidad de hacer *ideal* y genérico lo individual y *real* se llama *caracterizar*.

381. Lo dicho con respecto a las actitudes o movimientos de todo el cuerpo, es aplicable a los *ademanos* o movimientos de las manos y los brazos y al *gesto*, o movimientos del rostro. La escultura por excelencia que ha sido la griega, fué sumamente sobria en los gestos y moderada en

los ademanes, hasta el punto que apenas expresan las obras de la mejor época otro sentimiento en el semblante que la tranquilidad; esa tranquilidad que se ha llamado después olímpica, como si el alma de aquellas personas representadas fuese ajena a las pasiones del vulgo. Lo principal en la escultura clásica de los mejores tiempos es la expresión de la belleza de las formas, con la poesía de la calma. Podría añadirse más: que lo menos importante es la cabeza y la cara. Por esta razón, para apreciar la estatuaria griega, apenas importa que falte la cabeza a tantas y tantas obras mutiladas. Cuanto a los ademanes, tampoco importa, por lo indicado, que falten brazos e innumerables estatuas clásicas, aparte que sería mejor tenerlas completas, naturalmente. Pero como quiera que también hay una extremada templanza en los movimientos de brazos y manos, se puede prescindir de lo perdido para apreciar la belleza de lo que queda. El nombre mismo de *estatua*, de *stare* (mantenerse derecho, permanecer, estar, por antonomasia, en situación normal), supone esa ley del *reposo* que hemos apuntado.

382. Los *accesorios* en toda obra escultural, y en la estatuaria particularmente, tienen grande importancia. Por las dificultades de la ejecución mecánica en materiales difíciles, como el mármol, sirven para sustentar la figura, bien apoyándola en un tronco, en un pedestal, recostándola o simulando ropas, etc., o bien para mantener partes exentas, expuestas al riesgo de romperse sin estos detalles; son pormenores, en fin, que suelen trabajarse poco, y que responden a ese fin técnico; pero se aprovechan de los mismos los artistas, con objeto de caracterizar más y más la figura.

Llámanse *espigas* estas partes de mármol que no tienen otro objeto que unir o dar consistencia a brazos o piernas demasiado separados del cuerpo, y que peligrarían si se suprimiesen. A veces se sierran, una vez colocada la estatua en el sitio para donde se destina y de donde no ha de moverse; a veces se disimulan las espigas labrándolas como un accesorio, en la manera indicada. También se llaman *calces* y *taloneras*.



Fig. 44.—Espiga

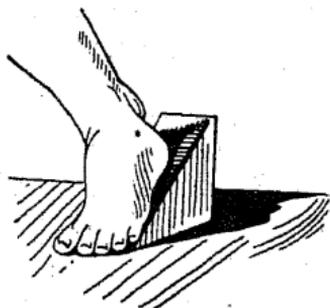


Fig. 45.—Talonera

383. Educados actualmente en la monocromía de la estatuaria, nos repugna la idea de que las esculturas más hermosas de la antigüedad pudiesen estar pintadas. Pero es un hecho que en todos los países ostentaban distintos colores, incluso en Grecia; no lo concebimos ni nos agrada ni nos convence, y hasta parece una profanación del mármol darle varios colores, cuando creemos que la mayor belleza está en la monocromía o en un solo color, y la mayor aberración en la policromía o variedad de colores. Pero los hechos no

han de discutirse; y es lo cierto, además, que si hemos tolerado y aplaudido la policromía de la escultura en los tiempos modernos, no hay una razón para rechazarla cuando se trate de la plástica griega. Egipto y casi todo el Oriente, Grecia, Roma misma, construyendo sus estatuas con mármoles de colores variados, han empleado la policromía en las estatuas, uniendo de este modo la pintura a la escultura, de igual manera que la pintura también decoró los monumentos arquitectónicos. Tampoco nos agrada la idea de que el Partenón estuviese pintado; de qué muchas iglesias góticas y románicas se pintasen interior y exteriormente; pero así es la verdad, las tres artes del diseño han nacido, vivido y crecido armoniosamente unidas, prestándose sus mutuos esplendores para realzar más y más cada una la hermosura de las hermanas. Esta policromía ha podido ser de dos maneras: *natural*, o empleando materiales con su color propio, y el *artificial*, o dando colorido a los materiales.

384. Divídese la escultura en los siguientes géneros: 1.º Estatuaria; 2.º Fauna escultórica; 3.º Flora escultural. Las estatuas, a su vez, o figu-

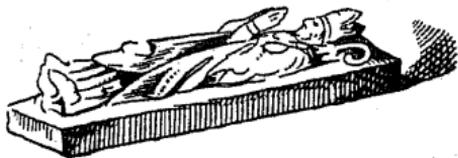


Fig. 46. — Yacente

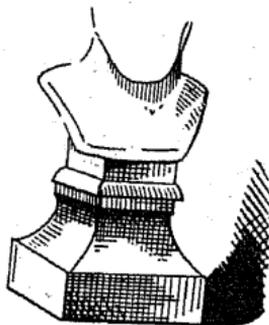
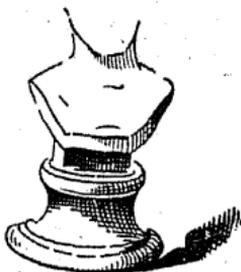
ras humanas, se subdividen en los siguientes tipos: *yacente* (acostada); *orante* (de rodillas); *ecuestre* (figura de jinete o caballero); *pérsica* (de



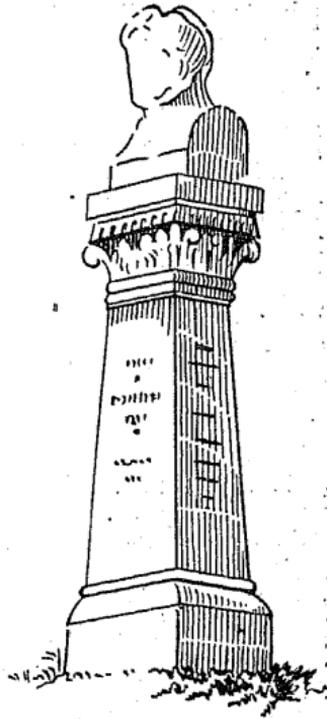
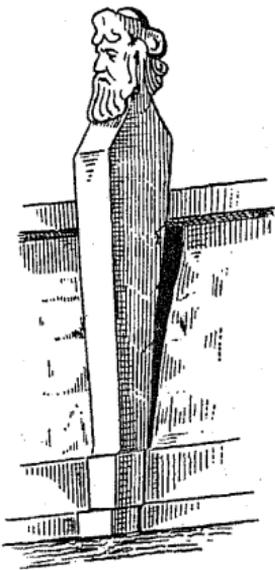
Fig. 47. — Cariátide



Fig. 48. — Atlante



Figs. 49 y 50. — Bustos estilo romano



Figs. 51 y 52 —Bustos con pedestal de estilo griego

cariátides y atlantes o telamones, o sea a modo de columna). Por el asunto puede ser la estatuaria religiosa, civil, militar, etc., según represente personajes sagrados o profanos, y de éstos, de la vida guerrera o de la propiamente civil. Llámase *iconológica* la escultura si sus representaciones se refieren a las imágenes, ora mitológicas, ora cristianas. Cuando la plástica representa varios personajes, o figuras, o una persona y animales o

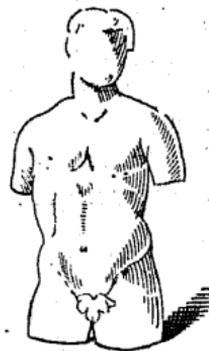


Fig. 53.—Torso

plantas, recibe el nombre de *grupo*. Si sólo presenta la cabeza de un individuo, como retrato, se denomina *busto*, y *torso* la escultura del cuerpo humano sin las extremidades, y éstas reciben en el estudio del dibujo el nombre de *extremos*.

385. Por lo que respecta a los *animales* y a las *plantas*, unas son representaciones en que se reproducen tal y como aparecen dichos organismos en la Naturaleza, y otras, representaciones fantásticas o monstruosas respondiendo a tradiciones o al capricho del artista. En el segundo caso recuerdan los seres en sus líneas generales, aunque difieran en detalles y pormenores. Tanto en la fauna como en la flora ha de preferir también el artista lo típico sobre lo individual, siguiendo lo que se señaló como ley de este arte. Por más que animales y plantas, se labran como trabajos independientes, a menudo se esculpen para adornos de edificios, tanto unidos a ellos o a sus miembros, como colocados a manera de símbolos, emblemas o alegorías. Las plantas, singularmente han sido tratadas de aquellas dos maneras: una la *natural y carnosa* (por los romanos), otra la *artificial y geométrica* (en Oriente y Grecia), recortadas sus partes por planos a bisel. Y diremos para concluir, que todas las formas naturales, han sido copiadas directa o indirectamente en el ornato de los monumentos, en sus molduras exteriores o su decoración interior.

IV

Pintura

Lección 29

386. La pintura es el arte de expresar las ideas mediante el color, simulando las tres dimensiones del espacio en una superficie plana. Sus dos elementos esenciales son el dibujo y el colorido, y con ellos puede manifestarse lo bello, lo sublime y lo cómico. Como tiene con la arquitectura y la escultura una base común, se sirve de las líneas para conseguir dicha manifestación de los grados de la belleza, y además dispone del *contraste* de los colores para lograr este objeto. Así, por ejemplo, con la hábil combinación armónica de líneas y de colores representa la belleza; por el vigor y energía de las líneas, predominando sobre los colores, consigue lo sublime, o, por el contrario, por un colorido exuberante en que luchan los tonos más acentuados, predominando sobre el dibujo, puede lograr el pintor también la expresión de este grado de belleza, presentando la luz y la sombra, por partidos violentos. La belleza cómica, en

fin, se realiza en el arte pictórico por la copia de escenas naturales imitando lo que en la vida ofrece esta cualidad.

387. La pintura cuenta con ciertas limitaciones esenciales al correspondiente medio material de que se vale, puesto que no dispone sino de una superficie para el campo en que ha de desarrollar su asunto. Mientras que las otras dos artes del diseño son dueñas de manejar sus masas en todas direcciones, la del colorido se ve obligada a simular estas masas imitando el relieve o bulto, la profundidad por medio de ficciones, copiando lo que aparece en la realidad tal y como se presenta a nuestra vista. Para esta *fiction* se sirve de la geometría en lo que se llama la perspectiva de los cuerpos o la *apariencia* de los mismos. No reproduce los cuerpos, los objetos, como son, sino como parecen ser. El dibujo geométrico, pues, es auxiliar principal de la pintura.

388. Ya hemos indicado cuáles son los dos elementos de este arte: en cuanto la pintura es dibujo, obedece a todas las leyes que lo rigen; en cuanto es color, ha de conocer la ley a que está sometido. Las primeras, en este caso, se refieren a la perspectiva. Determinemos los caracteres de ésta. Por la manera particular de estar formado nuestro órgano visual, a medida que los objetos se hallan más lejos, disminuyen en razón de la distancia; y todas las líneas paralelas al rayo visual convergen hacia el punto del horizonte al cual se dirigen las miradas. Esto de un lado; y de otro, todos los objetos, a medida que están más alejados, pierden sus contornos, se confunden, se deforman, se hacen más vagos, y su color particular se desvanece. Pues bien: a la convergencia de las líneas que huyen, se llama *perspectiva lineal*; a

la degradación de los colores, *perspectiva aérea*. En la perspectiva hay que considerar: 1.º, el punto de mira o de vista, o sea aquel en que convergen las líneas que huyen; 2.º, el horizonte, o sea la línea en que se encuentra colocado este punto. 3.º, el punto de distancia, o sea el horizonte colocado en el extremo del lienzo o tabla donde se va a pintar el cuadro e indica la distancia del espectador al cuadro mismo; y 4.º, el ángulo óptico, o sea el formado por dos rayos visuales que arrancando del centro del ojo llegan al objeto y que no puede ser mayor de un ángulo recto.

389. La perspectiva da lugar a *la sombra*. Con efecto, mediante las sombras que proyectan los cuerpos, se copian los objetos en perspectiva. Todo cuerpo expuesto a la luz proyecta una sombra, y la manera de tratar el artista la sombra y la luz viva, constituye el *claroscuro*. Por él se da bulto y relieve a los objetos; y ante todo con dos colores primarios (si se les puede llamar así), el blanco y el negro, se consigue el efecto del claroscuro; y después, con todos los colores, obscuraciéndolos o abriantándolos. El *colorido* no es otra cosa que los matices del claroscuro o los tonos de la luz. En ésta se distinguen siete colores, que son los señalados en el prisma por Newton: *rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, indigo y morado*. De éstos, los fundamentales son tres: el rojo, el amarillo y el azul, que son *simples*, y los otros cuatro *compuestos*. Con los tres principales y tres de los subordinados (exceptuando el indigo), se ha formado lo que se llama la *estrella* de los colores (de seis puntas), y ellos a su vez dan lugar a otros seis intermediarios, que completan la *rosa* de los colores con los de *granate, campanilla* o campánula, *turquesa, azufre, azafrán* y

capuchina. Siguiendo la opinión de Euler, los colores no son otra cosa que las diferentes vibraciones de la luz: y en pintura se ha llamado *vibración* de los colores, a la manera de colocarlos en el cuadro, no de un modo compacto y uniforme, sino transparentes y por capas de tonos sobre tonos. Y se llama *tono* al *matiz dominante* en pintura, debido a la tinta o tintas que sobresalen en los colores de un cuadro; y así se califican de claros, oscuros, calientes, vigorosos, fríos, pobres; y *ambiente*, en fin, a la luz envolvente de las figuras u objetos de un cuadro representando la atmósfera o el aire en que aparecen estar (medio ambiente).

390. Se ha dicho que en pintura la composición no se improvisa: es decir, que aun sorprendido un asunto en la realidad y observado por el pintor, o rápidamente concebido en la imaginación del artista, lo ha de meditar mucho antes de poner manos a la obra. El primer momento de la composición, aquel en que sólo se colocan los trazos principales o en que sólo se extienden sobre la tela las masas de color o de luz, se llama *boceto* o *mancha*. De esta primera expresión del pensamiento del artista pasa a determinar el asunto, mediante una primera ley del arte del colorido, que es el *orden*. En el gusto antiguo, este orden se llevaba hasta la simetría. Posteriormente quedó reducido a sus verdaderas proporciones, es decir, a distribuir tal y como la Naturaleza las presenta, las masas o las figuras, colocando cada objeto en el término que le corresponde, ya sea primero, segundo, etc.

391. En la pintura, arte más *subjetivo* que los anteriores, el estilo es más personal, y el artista se preocupa especialmente de la expresión de las figuras, cuando su asunto lo requiere. Dicha ex-

presión se manifiesta en el semblante, obedeciendo a una ley común a todas las artes, que es la de la posición de las líneas generales, según se hizo notar anteriormente. En el rostro humano, en la cabeza de los animales, y aun en la apariencia de las plantas, las líneas horizontales expresan tranquilidad, calma; las líneas convergentes, a partir de una normal céntrica vertical y de alto a bajo, expresan tristeza; y las divergentes en sentido inverso, alegría.

Este principio, estudiado *a posteriori*, se confirma en la Naturaleza por la forma imponente y melancólica de las montañas, por la expresión de las formas apiramidadas en la arquitectura, por las líneas de los árboles, como el sauce, etc., todas las cuales indican tristeza: en tanto que la llanura dilatada, reposo; y en la arquitectura igual sentimiento, según demostramos; y en fin, las divergentes en el salto de agua de una fuente en forma de penacho, de las plantas surgiendo con los brazos abiertos y de las líneas que de abajo arriba se abren en el rostro, se muestra el regocijo, como la expansión del goce que siempre es comunicativo.

392. En toda obra de arte se requieren aquellas condiciones generales de la unidad, la variedad y la armonía, pero acaso en la pintura como en ninguna. Es preciso que la unidad del asunto y pensamiento resplandezca sobre todos los varios pormenores que la obra presente, sin que un episodio, un accesorio o una figura, atraigan más la atención que la idea o acción principal, y que todo se halle tan en su sitio y razonado, que ofrezca un conjunto de intachable armonía.

393. Llámase *modelo* el tipo destinado a reproducirse en las artes. Este puede ser *natural* o di-

recto y *artificial* o indirecto. En el primer caso, el modelo es un objeto, o una persona, un animal, una planta, etc.; en el segundo es una reproduc-

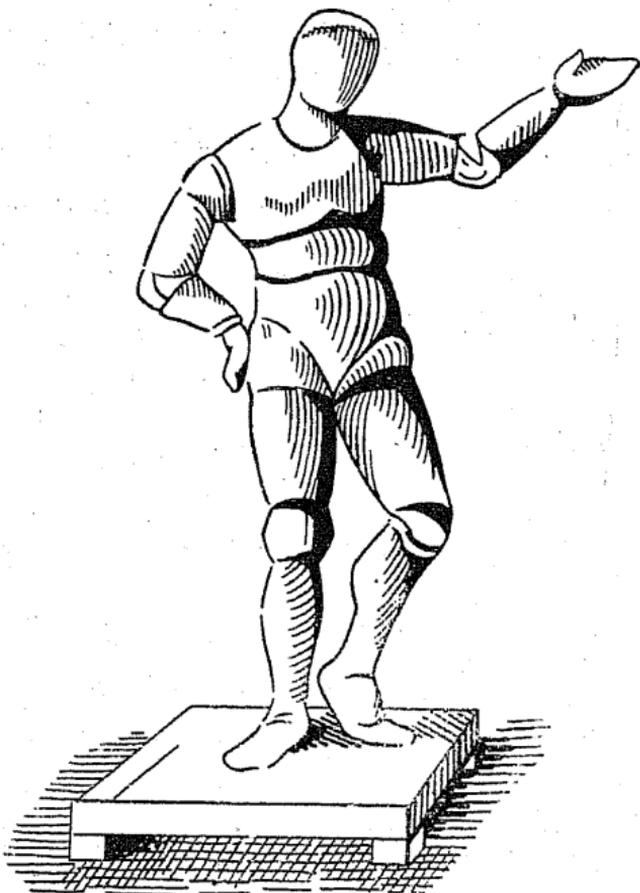


Fig. 54. — Maniquí

ción de cualquier ser, u objeto que a su vez va a copiarse. La recomendación que se hace en todo arte, y en pintura particularmente, es que se pre-

fiera, siempre que sea posible, el modelo directo al indirecto.

394. Cuando por circunstancias particulares no se dispone de un tipo que sirva para modelo, el pintor lo substituye por el *maniquí*, es decir, una figura articulada que puede afectar variadísimas posturas que imitan las naturales: sobre todo, cuando lo que se ha de copiar son paños o accesorios (el modelo vestido), puede utilizarse el maniquí con preferencia a veces al natural; porque una vez colocado, no se mueve durante varias sesiones, en tanto que una persona necesita ser colocada en cada sesión, y aun dentro de cada sesión después de cada descanso del artista y descanso del modelo. Fuera de este caso, el artista debe proscribir el maniquí por lo que tiene de falso y convencional.

395. La elección de modelo es sumamente difícil si se copia la figura; la Naturaleza siempre presenta momentos o trozos artísticos, pero no así la figura humana. El pintor necesita buscar lo que se llama un tipo, esto es, una persona que tenga marcado carácter, saliéndose de lo vulgar y corriente, a fin de elevar el personaje individual a personaje *típico*, como en la escultura.

396. La pintura, como arte *independiente*, no aparece cultivada en todos los tiempos ni en todos los países. En realidad, empieza en la segunda grande Edad artística, o sea la Cristiana, y ya en el período gótico.

En cambio, como arte *decorativo* lo conocen más o menos todos los pueblos en todas las épocas, y aplicado a casi todas las manifestaciones artísticas, a la arquitectura, la escultura y a la mayor parte de las artes industriales. En estas aplicaciones, y en la arquitectura da lugar a va-

rias artes industriales de grande importancia: la *Tapicería*, el *Mosaico*, el *Esmalte* y los *Guadameciles*, como se ha indicado.

397. Divídese la pintura, en primer lugar, en dos clases: pintura propiamente dicha, o *de cabalette*, y pintura *decorativa*. Por el procedimiento que emplea, en: pintura *al fresco*, *al temple*, *a la cera*, *al óleo*, *a la aguada*, *al lavado*, *a la acuarela*, *al pastel*, *a la miniatura*. Por la materia sobre que se pinta, divídese en: pintura *en lienzo*, *en tabla*, *en cobre*, *en marfil*, *en pergamino*, y *mural* (sobre yeso, estuco, piedra, etc.). Y, en fin, por sus géneros, divídese en: pintura que copia la naturaleza, que representa ideas o creaciones del espíritu, o que retrata hombres o hechos humanos. El primer grupo comprende: *paisajes*, *marinas*, *animales*, *naturaleza muerta* (caza y pesca), *flores*, *frutas*, etc.; el segundo comprende: *alegorías*, *apoteosis*, *mitología*, etc., asuntos religiosos o simbólicos; el tercero, *retratos*, *cuadros de Historia*, *de costumbres*, *figurines*, *de género* (o escenas de la vida), *grotescos*, etc. De estos géneros principales nacen otros compuestos, que reciben los nombres de *ruinas*, *cabañas*, *batallas*, *cacerías*, *caricaturas*, *bodegones*, etc., etc.

398. Determinemos ligeramente cada una de estas divisiones. Llámase pintura de cabalette la que es *transportable*, y *mural*, en la *decorativa*, la que no es transportable. La pintura *al fresco* consiste en decorar un muro recubierto de cal o yeso antes de que se seque este material, con lo que los colores penetran la superficie pintada, haciéndola duradera; la pintura *al temple* es aquella que se ejecuta con la pared seca y con los colores desleídos en cola, gelatina, etc.; *a la cera*, desliendo los colores en dicha substancia líquida, y

caliente por tanto; *al óleo*, como lo indica el nombre, es la pintura preparada con aceite; en *la aguada* los colores se disuelven o extienden con agua; si no se emplea sino el blanco y el negro, se llama *lavado*, y si todos, *acuarela*; en *el pastel*, se pone el color seco, por medio de lápices; y *miniatura* es el procedimiento, en fin, a la aguada, sobre pergamino, vitela, papel o marfil, pero siempre en tamaño muy reducido y con ejecución finísima.

La pintura emplea para su ejecución el lienzo, bien sea preparado (con imprimación) o bien sin preparar; la madera en una y otra forma, ora simplemente alisada, ora recubierta de una capa de estopa y estuco, que se llama *estofado* (como en escultura): las láminas de cobre son otra materia que se emplea, ejecutando al óleo el trabajo; en marfil y pergamino, como se ha dicho, se pintan las miniaturas, retratos, o pequeños asuntos en los libros antiguos.

Los nombres de la división por el género de los asuntos ya indican claramente a qué se refieren, para que necesitemos entrar en otros pormenores.

399. Terminaremos el estudio de la pintura diciendo que algunos han considerado este arte del espacio como esencialmente distinto de los dos anteriores, diciendo que la arquitectura y la escultura son *objetivos*, mientras que la pintura es arte *subjetivo*. Se fundan, en que aquéllas expresan mejor lo impersonal de las *ideas* en tanto que ésta, manifiesta lo personal e individual del sentimiento; que un edificio o una estatua producen en quien contempla, impresión de reflexión, de pensamientos, de meditación; mientras que un cuadro nos emociona o conmueve haciéndonos sentir más que pensar. Por esto mismo se ha

dicho que la música y la pintura son hermanas y constituyen un grupo, aunque su medio sensible de expresión sea diferente: el color y el sonido se parecen en cuanto al efecto que causan en el alma, y es tan intenso el de la obra pictórica, en realidad, que en cierto modo vence a la literatura misma, por lo que precisa y determina sus asuntos.

Música

Lección 30

400. La música, como la literatura, es arte que se refiere al tiempo, así como las anteriores se refieren al espacio: como la pintura, es arte subjetiva o que tiende en primer término a emocionar el espíritu mediante los afectos del ánimo, o el sentimiento. Puede definirse en pocas palabras, diciendo que es "el arte del sonido".

401. Su objeto se reduce a la expresión de la belleza en todos sus grados. Lo bello, propiamente dicho, resultará de la proporcionada combinación de todos sus elementos; lo sublime, de la contraposición y contraste de los mismos, mediante el predominio del elemento de la idea o de su fondo sobre la forma; y lo cómico, del exceso de forma sobre el pensamiento esencial. La música se vale para la manifestación de la belleza del sonido únicamente, pero modificado, bien por la rapidez o lentitud del tiempo, bien por la sucesión o simultaneidad de los sonidos, bien, en fin, por la intensidad o tenuidad de los mismos.

402. El arte musical no puede expresar ideas y sentimientos *concretos*; antes por el contrario, sólo le es dable manifestar pensamientos o afectos vagos y abstractos o *estados de ánimo* generales del autor, que despiertan análogas situaciones de espíritu en el auditorio. Así, por ejemplo, la alegría, la tristeza, el entusiasmo, la indiferencia, el amor, el odio, el placer, el dolor, etc., son los sentimientos o estados del alma susceptibles de ser interpretados por la música; pero nunca, tal o cual dolor, tal o cual alegría determinada por esta o aquella causa. Por la misma razón de su carácter sintético o comprensivo y no discreto y definido, sirve principalmente para lenguaje del sentimiento, mejor que del pensamiento y las ideas. Desde este punto de vista se acerca a la pintura por el efecto que produce, aunque no por la idea que representa.

403. En este arte son separables los momentos de la composición se puede concebir y componer la obra sin ejecutarla o interpretarla, cosa que no ocurre en otras artes; y se puede, asimismo, componer toda la obra ideada para un solo instrumento o voz, y ser después traducida para muchos instrumentos (*instrumentación*), o para muchas voces (transportación).

404. Sus elementos fundamentales son: el *sonido* como fondo o esencia: el tiempo, como *forma*; y de la aplicación del uno al otro nace la obra musical. El sonido no es otra cosa que el ruido regular producido por la vibración de los cuerpos, así como el color no es otra cosa que la vibración de la luz. El tiempo es la forma del cambio o de las mudanzas en todos los seres y objetos, así como el espacio es la forma donde se desarrollan los seres u objetos materiales. La sucesión de los

sonidos constituye la *melodía*, en música; la simultaneidad de los sonidos, la *armonía*. La medida particular de esta sucesión o de esta simultaneidad, constituye el *ritmo*; y la intensidad o tenuidad del sonido, la *fuerza*, que se traduce en *timbre* por su calidad, en *volumen* por su cantidad, y en *extensión* por su grado.

405. Así como la aplicación del tiempo al espacio constituye el movimiento de los cuerpos, la aplicación del tiempo al sonido forma el *movimiento* de la obra musical (que también suele llamarse tiempo simplemente). Este puede ser *lento* o *acelerado*, con todos los grados intermedios entre la tranquilidad y la precipitación, en correspondencia con todos los movimientos naturales. La combinación de los sonidos forma *escalas*; y la de las escalas, la *tonalidad*.

406. Los sonidos varían de timbre según el aparato que los produce; y estos aparatos se llaman *instrumentos*. Aparte de la voz humana, los instrumentos inventados por el hombre son de tres clases: 1.º, *de cuerda*; 2.º, *de viento*; 3.º, *de percusión*. Los primeros se subdividen en tres tipos, según que las cuerdas vibran por un arco, como en el violín; o por los dedos, como la guitarra; o por percusión de mazos o martillos, como en el piano. Los segundos se subdividen también en tres grupos, a saber: los de lengua o pico, como la flauta; los de estrangul sencillo o doble, como el oboe o clarinete; y los de boquilla o embocadura, como la corneta. Los terceros, en fin, se subdividen asimismo en tres especies: los que se golpean con la mano, como la pandereta; con palillos y badajos, como el tambor y la campana; y con el choque de una parte con la otra igual de las dos que componen el instrumento, como las cas-

tañuelas y los platillos. El aparato perfectísimo, por último, de la voz humana, y los instrumentos analizados, dan lugar a la división de la música en dos géneros capitales: música *vocal* y música *instrumental*, según se ejecuten los sonidos con la voz mediante el canto o con los distintos aparatos citados: y a otro género compuesto de canto y orquesta, conforme a lo que más adelante veremos.

407. El lenguaje de la música puede ser, como el humano, hablado y escrito, o, lo que es lo mismo, de sonidos y de signos representativos de ellos. Este da lugar a las *notas*, y su combinación a la *gama*, constituida por la serie de aquéllas. Dicha escritura ha variado según los tiempos y países, lo mismo que ha ocurrido con los signos expresivos de la lengua. Pero se ha llegado en la música, como en las matemáticas, a un lenguaje universal y una escritura uniforme, que usan por igual todos los pueblos civilizados.

408. Así como en arquitectura existía el módulo y en escultura el canon para las proporciones en música existe la misma medida en la tonalidad, o sea el *diapasón*. Este no es otra cosa que el sonido normal con arreglo al cual se ajustan todos los instrumentos o voces para que se produzca la concordancia de los acordes. Este tono ha variado en la historia de la música de igual suerte que el módulo y el canon.

409. El ritmo en la literatura se divide en progresivo que da lugar a la *prosa*; y regresivo o por períodos simétricos que da lugar al *verso*. En la música estas dos clases de ritmo se muestran en la armonía y la melodía viniendo a representar el primero la prosa y el segundo el verso en el lenguaje de los sonidos.

A la melodía se unen luego las palabras en la música vocal, y a la armonía los instrumentos en la instrumental. Y la segunda viene a ser como el acompañamiento de la primera.

410. A la marcha general de los sonidos en una composición se da el nombre de *aire*, que representa la individualidad de la obra; por este aire, de una parte, y por otra por el *modo* o corte particular que tiene, por su hechura o factura, se conocen los *estilos* musicales, determinándose mediante el corte y el aire, las escuelas, los géneros y hasta los países; bien por la preponderancia de unos tonos sobre otros, de la melodía sobre la armonía, o viceversa; por el movimiento característico, o por otras señales distintivas. En todas épocas, la expresión de ciertos sentimientos, ha requerido ciertas formas, como si tuvieran una relación constante y racional; y así, el entusiasmo y la pasión se manifiestan de modo semejante, la melancolía y la amargura de manera análoga, el odio y la ira en forma parecida, como si el espíritu tuviese un aconstante representación con más o menos variantes.

411. La música se divide, por el medio expresivo de que se vale, según hemos dicho, en *vocal* e *instrumental*; y las combinaciones de una con otra, y las que dentro de cada clase se producen, dan lugar a otras divisiones de este arte que veremos más adelante. Por su asunto divídense en *sagrada* y *profana*. Por el género, en *lírica* propiamente dicha, *épica* y *dramática*, como la poesía. Por el gusto o estilo, en *clásica* y *romántica*, sin que correspondan estos miembros a períodos históricos antiguos, sino a modernos. Por respecto a las escuelas, en *alemana*, *italiana* y *wagneriana* (de Wagner). Analizamos cada uno de los

miembros de estas divisiones ligeramente más abajo.

412 La combinación de la voz (canto), con la música instrumental (orquesta), da lugar a varios géneros, siendo el más importante la *ópera* (obra por excelencia). La ópera es un poema escénico, al mismo tiempo que musical. El *libro* que sirve de pretexto a esta clase de obras, es sumamente sencillo, y por lo general viene a ser el extracto de una obra literaria de grande importancia, de la cual se entresacan los momentos más culminantes y situaciones más dramáticas para acomodarlos a la composición musical. Como el arte lírico no puede expresar, ni aun ayudado de la palabra, sino situaciones totales de ánimo, originadas por determinados sentimientos, busca el compositor solamente aquellas escenas traducibles por notas musicales.

Además de la ópera, generalizada hoy en cada país, más o menos, hay arte escénico, lírico nacional, y en España se cuenta la *zarzuela*, género que difiere de la ópera en los siguientes extremos: 1.º, tiene más importancia el libro; 2.º, hay parte declamada, parte recitada (declamada con acompañamiento musical), y parte cantada; 3.º, nunca es trágica la zarzuela, aunque se cultiva el drama, si bien con poca frecuencia. Además de la zarzuela, existen en España otros géneros menores escénicos, como la *tonadilla*, la canción, etc., pero sin grande importancia, así como la pieza ligera cómica, de corte parecido al sainete.

Llámase propiamente *lírica* la música cuando se limita a un canto en que se expresan sentimientos del alma, sin representación alguna de personajes; *épica*, cuando estos sentimientos, en lugar de ser personales o individuales, son gene-

rales y comunes a varios individuos, a un pueblo, una raza o una nación, y se refieren bien a las alegrías o entusiasmos de la patria, bien a sus desventuras, por ejemplo; y *dramática*, en fin, cuando estos cantos se interpretan por personajes en una acción teatral.

También se dan dichos calificativos a la música, ora vocal, ora instrumental, por expresar sentimientos que tienen aquellos caracteres de los tres géneros poéticos en literatura.

413. Es *sagrada* la música siempre que su asunto es la religión, habiéndose cultivado principalmente en el culto católico. Estas composiciones, según se ha dicho, por tener un carácter general y ser expresión de sentimientos comunes, son épicas, y sus clases más importantes se reducen al *oratorio*, los *psalmos*, la *misa* cantada, y en general al hermoso *canto llano*.

Llámase *profana* la música cuando sus asuntos se refieren a otros sentimientos que a los puramente religiosos, bien sean éstos eróticos, patrióticos, guerreros, etc. Y se denomina *clásica* cuando sigue las huellas de los grandes maestros modernos (desde el primer quinto del siglo xviii hasta igual período del xix), especialmente alemanes; y *romántica*, cuando imita a los autores que se han derivado de aquella tendencia, singularmente en Italia y Francia durante el período que media entre los años de 1830 al 50.

Las denominaciones, en fin, de alemana e italiana, suponen los estilos que han predominado en cada uno de estos países; nombrándose clásico el primero, y también escuela armónica; y a la segunda melódica. Por último, Wagner, separándose de todo lo hecho hasta él, ha escrito en una forma extraña, sabia y científica, por decirlo

así, con una instrumentación riquísima, variada y hasta extravagante, a fuerza de ser original. A este estilo se le ha llamado *música del porvenir* o wagneriana, que es hoy ya la que más adeptos cuenta en todas partes, incluso en Italia, y de ella se han derivado en Francia, Rusia y países escandinavos escuelas muy importantes.

414. La música, como la poesía, se divide también en *erudita* y *popular*, o, lo que es lo mismo, la encaminada a cultivar la belleza sin recoger los cantos nacionales, y la que se dirige a reproducir como un eco lo que se repite por todo un pueblo o una raza, desde las primeras edades y que por tradición se transmite de generación en generación. Para que el autor escriba en este segundo estilo, es preciso que se inspire en los aires nacionales, ora cantados, ora ejecutados en un instrumento, ora, en fin, bailables; o bien cantados a solo, o acompañados de la música en coro, ora, en fin, en orfeón. El orfeón actualmente ha adquirido gran desarrollo en España, amortiguado por espacio de muchos años, después de la obra social verdaderamente admirable de Clavé.

415. La *danza* es una compañera inseparable de la música y de la poesía. Desde las litúrgicas establecidas en el género religioso y mantenidas hoy exclusivamente entre nosotros en la catedral de Sevilla por los seises o niños de coro, hasta los bailes representativos teatrales y pantomímicos, y los fúnebres de la antigüedad, constantemente se ha repetido el caso. Y sólo en la edad moderna, por el desarrollo dado a los géneros separadamente, se ha emancipado la música de la orquéstica. La coreografía, por más que sea un arte sintético en que intervienen otros elementos que los puramente musicales, como son los plásticos

o escultóricos, y los pictóricos en la distribución de las masas para formar un cuadro, y los gimnásticos de los movimientos, debe ser considerada como una forma musicál o como un arte derivado de la música. Cada pueblo ha dado un sentido particular a este arte social, y siempre han existido varios géneros en él, ejecutándose en las fiestas públicas, en las ceremonias religiosas, en las intimidades de la vida doméstica, como expresión de sentimientos de alegría y regocijo.

En la actualidad, no se conservan en España, sino aquellas danzas que revisten carácter de espectáculo teatral, o la forma popular de las fiestas privadas.

FIN



INDICE-PROGRAMA

INTRODUCCION

Teoría general del arte

Lección primera

1. El conocimiento y la actividad.—2. Sus modos y grados.—3. Conocimiento vulgar y científico.—4. Sus caracteres diferenciales.—5. La actividad común y la artística.—6. La ciencia y el arte.—7. Plan general.—8. División del arte por su finalidad: arte bello, arte útil y arte bello-útil; ningún arte es exclusivamente bello ni útil, sino predominantemente útil o bello.—9. Otras divisiones de las artes: del espacio, del tiempo, del movimiento; bellas e industriales.—10. Arquitectura, escultura, pintura, música, mímica y orquímica.—11. El lenguaje de las artes; superioridad del lenguaje articulado.—12. La palabra y la razón humana.—13. La escritura y la palabra hablada.—14. La palabra impresa.—15. La palabra vulgar y la artística, literaria.

PARTE PRIMERA

LITERATURA

I

Teoría especial del Arte literario

Lección 2^a

16. La literatura; diversas acepciones en que se toma.
—17. La filosofía, la Historia y la filosofía de la Historia.

—18. Literatura filosófica, histórica y filosófico histórica; carácter crítico de ésta.—19. Arte literario; Retórica y Poética; la prosa y el verso: técnica y propedéutica de dicho arte.—20. Relaciones de la Literatura y la Preceptiva con la Psicología, con la Gramática, la Estética, etc.—21. Relaciones de superioridad de la Literatura con respecto a todas las ciencias y muchas artes.—22. Trascendencia de los estudios literarios: cuestión acerca de si es la naturaleza o el arte quien produce los ingenios. Educación, ciencia y arte caen dentro de la Literatura.—23. Géneros literarios: Poesía, Didáctica, Oratoria.—24.Cuál es el fin de la Poesía, de la Didáctica y de la Oratoria.—25. Géneros intermedios que consideran algunos autores. Por qué no deben considerarse como géneros independientes la novela y la historia. Consideración acerca de la epistolografía.

II

Elementos del Arte literario.—Composición

Lección 3.^a

26. Consideración acerca de lo expresado, lo expresante y la expresión.—27. Facultades intelectuales del artista y modo de funcionar. Fin de la inteligencia.—28. El sentimiento. Su fin.—29. La voluntad y su fin. 30. Aunque concurren todas las facultades en la obra artística, se ejecuta en forma intelectual: Dos momentos de concebir y ejecutar.—31. Expresado, expresante, expresión; fondo, forma, existencia.—32. Qué es lo expresado *inmediatamente* en el arte; qué es lo *mediatamente*; qué es lo absolutamente expresado.—33. Enumeración de los seres que pueden constituir el fondo del arte.—34. Determinación del fondo en asunto o argumento.—Elección o imposición de asunto.—35. Asuntos buenos y malos, y buenos y malos literatos. Consideración especial acerca de la elección de asunto y de las fuerzas del artista con relación al mismo.

Lección 4.^a

36. Condiciones del asunto. Cómo debe entenderse que sean morales.—37. Debe ser interesante; el misterio, y la

curiosidad.—38. Que sean fecundos. Qué importancia debe darse al asunto.—39. Desarrollo del asunto.—40. Tópica. Qué se entiende por tónica y su relativa importancia.—41. En qué se funda; asociación de ideas.—42 Tópicos internos y externos; cuáles son los principales *lugares externos*; los ejemplos de la Historia y las máximas célebres. Su importancia.—43. Lugares internos; definición, etimología, análisis, género y especie, antecedentes y consiguientes, causas y efectos, etc. Ejemplos. Recapitulación sobre la utilidad de la Tópica.—44. Distribución del asunto.—45. Plan; unidad, variedad, armonía.—46. El borrador.—47. Principio, medio y fin de las obras.—48. Tesis, antítesis y síntesis —49. Terminado lo objetivo del fondo, debe pasarse a lo subjetivo del mismo, o al artista.

Lección 5.^a

50. El poder artístico y sus grados. Habilidad técnica. Ejecutistas y compositores. Indisolubilidad o separación entre la concepción y la ejecución, en algunas artes.—51. El talento artístico. El talento en la vida y en la literatura.—52. Tercer grado del poder artístico; genio. La inspiración en la vida y el genio.—53. La inspiración y la impresionabilidad como estados *espontáneo* y *receptivo* en el arte respectivamente.—54. División de la inspiración: tranquila, agitada; sus modos, subjetivo y objetivo.—55. Vocación, y aptitud —56 Cualidades adquiribles; educación, cultura, experiencia; cualidades nativas; los grados del poder artístico.—57. Educación académica y práctica. Aprendizaje.—58. Educación en la vida y en la sociedad. La cultura general en la enseñanza. 59. La cultura especial.—60. La experiencia y la observación. La lectura y el estudio.

Lección 5.^a

61. La forma de la obra literaria.—62. Lo expresante en el arte. Material y disposición del mismo. La palabra como una manera de lenguaje. El signo.—63. División en lenguaje de signos pasajeros y permanentes. Sonidos articulados e inarticulados. La música; el canto. Lenguaje mímico; actitudes, ademanes, gestos. Lenguaje ideográfico, fonético y jeroglífico. Escritura ideográfica y simbólica. Lenguaje alfabético y sintético. Escritura cuneiforme.—64. Lenguaje literario.—65. La palabra hablada y escrita. Cómo se produce.—

66. Problema psico fisiológico sobre el lenguaje.—67. Letras: vocales y consonantes. Sonido relativo de las segundas.—68. Triángulo *Orcheliano*.—69. División de las consonantes.—70. Ortografía, puntuación y ortofonía.—71. Voz; gradación en la voz: grito, silbido, risa, etc. El cuchicheo.—72 Raíces y afijos. División de éstos.—73. Palabras monosilábicas. La aglutinación y la flexión.—74. Clasificación morfológica de las lenguas. Opinión acerca de los periodos por que han pasado las lenguas flexivas.

Lección 7.^a

75. Relación del signo y lo significado. La palabra como expresión especial del pensamiento.—76. Operaciones intelectuales; ideas, juicios, raciocinios. Relaciones secundarias y primarias en la oración. Cómo se expresa el sentimiento en la oración.—77. Cláusula y párrafos. División de las cláusulas. Oraciones directas e inversas —78. Caracteres diferenciales de la palabra hablada y escrita. La corrección; la entonación —79. Elemento musical del lenguaje. Análisis de los elementos musicales: 1.º Suavidad o aspereza. División de las lenguas en monolíteras, bilíteras, etc.—80. 2.º Tonalidad. Fusión y distinción de los sonidos. Tonillo. 3.º Acento Su división. 4.º Armonía y sus clases.—81. 5.º Duración; sílabas largas y breves. Ritmo, pausas, cesuras. División en progresivo y regresivo; prosa y verso. Modulación, melodía y armonía.—82. La expresión literaria y capítulos que abraza —83 1.º La existencia de la obra. 2.º La expresión directa y la indirecta. 3.º Condiciones accidentales; o sea, condiciones de la buena expresión, figuras y estilo —84. La verdad, la belleza y la bondad; la falsedad y la verosimilitud.—85. Las pasiones; lo patético. 86. Cómo ha de entenderse la bondad en las obras literarias. La obscenidad.

Lección 8.^a

87. Condiciones del lenguaje literario. La pureza, la corrección, lo castizo en el lenguaje. A qué se llama genio de la lengua.—88. Vicios que se oponen a la pureza: 1.º Barbarismo. 2.º Arcaísmo. 3.º Neologismo. 4.º Solecismo. 5.º Modismos. 6.º Purismo. Consideración especial sobre cada uno de estos extremos.—89. Propiedad; la vaguedad y la sinonimia.—90. Armonía, monotonía. Timbre; sus clases; extensión y volumen de la voz humana,

Armonía vaga e imitativa.—91. Cualidades de la elocución.—92. Claridad, precisión, naturalidad. Cómo debe entenderse la claridad en los trabajos didácticos, los oratorios y los poéticos.—93. La precisión; dónde puede englobarse. Su definición. La concisión.—94. Naturalidad; en qué consiste. El desaliño y el alambicamiento. Otros vicios de la elocución.—95. División de la elocución: objetiva, subjetiva y mixta.

Lección 9.^a

93. Otras condiciones del lenguaje; figuras retóricas.—97.—Lenguaje directo y figurado; sentido traslaticio.—98 A qué se dirige el lenguaje figurado. La base del lenguaje está en la figura.—99. Definición de la figura y número indefinido de ella.—100. La onomatopeya como primera figura. El lenguaje figurado según la cultura y la edad.—101. División de las figuras en figuras de palabra, de pensamiento y tropos. Definición de cada una de ellas.—102. La comparación como base de la figura.—103. Figuras de pensamiento. Subdivisión de las mismas y de las de palabras.—Tropos.—Cómo se dividen y subdividen.

Lección 10

104. La individualidad de la obra Explicación de este concepto.—105.—Personalidad del autor y *existencia* característica de la obra.—106. El estilo.—107. La originalidad y la extravagancia.—108. Los *estilos* según los tiempos.—109. Ampliación del estilo a la nación, la raza, las costumbres, etc. La escuela.—110. División del estilo: primero, por su modo; segundo, por la época; tercero, por su origen y desarrollo.—111. Estilo idealista y estilo naturalista. El realismo y el romanticismo en el arte.—112. El estilo con relación a los géneros literarios.—113. División por los autores célebres.—114. División de los antiguos preceptistas. Otras divisiones.—115. Qué debe recomendarse con respecto al estilo. La imitación; el amaneramiento; el convencionalismo.—116. La espontaneidad del estilo. Consideración acerca de la creación de la obra de arte y de la científica.—117. Consideración acerca del dominio de la palabra.

III

Publicación de la obra literaria

Lección 11

118. Concepción, composición y publicación de la obra. Ideal, belleza y gusto.—119. Qué es el ideal.—120. El ideal en la fantasía. El ideal es perfectible. La ecuación entre lo ideal y lo real. En qué es absoluto y en qué concreto.—121.—El ideal en el público. La lucha del pasado y el porvenir.—122. La teoría y la práctica. Desnivel entre lo ideado y lo ejecutado. Armonía de lo ideal y lo real.—123. La belleza y su noción.—124. Concepto de la belleza objetivamente considerada. Sus analogías con el bien y la verdad. Algunas definiciones de la belleza.—125. Reflexión acerca de lo bello, objetiva y subjetivamente considerado.—126. Caracteres de la emoción estética y sus aspectos.—127. La fealdad. Su relación con el mal y el error.—128. División de la belleza en natural y artística.—129. Contemplación y producción de la belleza. Superioridad e inferioridad relativa de la belleza artística y la natural.—130. La verosimilitud. La belleza es moralizadora.—131. Nueva consideración sobre la fealdad en el arte y en la naturaleza.—132. División de la belleza natural. Belleza física. Belleza social. Subdivisión de la belleza artística.—133. Grados de la belleza. Concepto de lo sublime y lo trágico.—134. Concepto de lo cómico.—135. Tercer grado de la belleza: belleza armónica. La seriedad y la hilaridad.

Lección 12

136. El público.—137. Obras improvisadas y obras re-
 dactadas. La recitación y la declamación. Aplicación de
 estos conceptos a los géneros literarios.—138. División
 del público según la forma de la obra literaria. (Lector,
 oyente, espectador.) División del público según el grado
 de ilustración. (Afiicionado, inteligente, crítico.)—139. El
 autor como primer público de toda obra de arte.—140. El
 autor y el crítico.—141. Respeto que deben tener el crí-
 tico y el público hacia la obra de arte.—142. Ampliación
 general acerca del público y del crítico.—143. Errores y
 prevenciones contra la crítica.—144. Conformidad o dis-
 conformidad del juicio del crítico y del juicio del públi-

co.—145. Influjo mutuo del público y el autor. El público amigo de la tradición y el simpatizador con las novedades.—146. El autor debe estudiar el ideal de la época y de la patria.—147. La tradición y el progreso en los ideales.—148. El gusto general y el individual.—149. El buen gusto y el mal gusto.—150. La moda.—151. Previsiones que debe tener el artista con respecto al público.

IV

Géneros literarios

Lección 13

152. Géneros literarios. Su definición y división por la finalidad.—153. Otras divisiones del arte literario: literatura productiva y crítica; espontánea y reflexiva; popular y erudita.—154. División histórica del arte literario; división por las lenguas.—155. Determinación de los géneros en su fondo, su forma y su existencia.—156. Relaciones de unos con otros.—157. Combinación de los mismos.—158. Plan de esta segunda parte.—159. La poesía. Su definición.—160. Concepto de lo poético en la naturaleza, la vida y el arte.—161. Caracteres de la sensación poética.—162. Distinción de la poesía y la belleza.—163. La poesía aplicada al arte literario.—164. Discusión acerca de la forma rítmica y versificada en la poesía.—165. Se insisten el predominio y la intención del artista con respecto al fin. Ejemplo.—166. Elementos de la poesía. Recuerdo de lo dicho en la Parte general.—167. Determinación de los seres de la realidad como fondo de la poesía.—168. Cómo ha de entenderse el asunto poético.—169. Etimología de la palabra y modo que tenían los antiguos de considerar al poeta. El sabio y el poeta.—170. Facultades que intervienen principalmente en la poesía, la ciencia y la oratoria. Cualidades geniales del poeta. Indicación con respecto al lenguaje y a la elocución en la poesía.—171. Disposición del asunto. Plan.—172. Vocabularios.

Lección 14

173. Los naturalistas y la versificación.—174. Diferencia entre los realistas y los idealistas en el modo de entender la poesía.—175. La versificación no es indispensable.

ble a la poesía, pero es complemento de ella en algunos tipos.—176. El ritmo y su división. El ritmo cuantitativo en la prosa y el verso. Resto de cantidad silábica en nuestra lengua.—177. El acento prosódico y la censura. El metro. El ritmo de número.—178. El ritmo cualitativo. La rima y su división.—179. Versificación. El lenguaje literario en la conversación usual. Repeticiones, cacofonía, etc.—180. El verso es una forma natural y espontánea de la poesía.—181. Elementos del mismo; ritmo regresivo, acento y ritmo cualitativo. El metrónomo aplicado al verso.—182. Moderación en las licencias poéticas.—183. Acentuación de la palabra final del verso. Apreciación sobre el castellano y sus tres acentos tónicos.—184. Reflexión acerca del castellano. Influidos que ha experimentado.—185. Lenguas y dialectos que se hablan en la Península Ibérica.—186. Combinaciones métricas. Su definición.—187. División de las mismas: continuas y discontinuas. Otra división: primero, en consonante; segundo, en asonante; tercero, de versos libres.

Lección 15

188. Géneros poéticos. Concepto de la épica.—189. Concepto de la lírica.—190. Concepto de la dramática.—191. Noción general de la esencia de los tres géneros poéticos.—192. Diferencia de los mismos.—193. Subdivisión de la épica. Por su asunto.—194. Poema epicodidáctico. Sus clases.—195. Preceptiva acerca del género.—196. Poema histórico. Su división por su forma en poema prosado y versificado. Su división en narrativo y descriptivo por el plan y la expresión. Nueva subdivisión por la importancia de tales poemas.—197. Defínase el argumento, acción, situaciones, peripecias, catástrofe, personajes, episodios, máquina y sus clases.—198. Elocución y estilo de este subgénero.—199. Distribución del argumento en libros, cantos, etc. Invocación, proposición, etc.—200. Formas que preceden al poema histórico. Por qué es también objetivo desde este punto de vista.—201. Preceptiva del poema heroico en verso.—202. Poemas menores.—203. Sátira.—204. Fábulas: sus clases y partes.—205. Epigramas.

Lección 16

206. Otros poemas menores.—207. Poemas burlescos. Casos de lo cómico.—208. El humorismo.—209. Cantos épicos.—210. Cuento. Leyenda.—211. La novela como gé-

nero poético.—212. Sitio de la novela en la poesía. Su definición. Sus clases.—213. División histórica de la novela: 1.^a Históricas; 2.^a Religiosas; 3.^a Filosóficas; 4.^a Psicológicas.—214. 5.^a De costumbres; 6.^a Fantásticas; 7.^a Picarescas; 8.^a De aventuras; 9.^a Pastoriles.—215. Otras clases de novelas y consideración de algunos poemas menores de este subgénero, en prosa.—216. Cómo ha de entenderse la moralidad en la novela.—217. Importancia de la novela en la época presente.—218. Epopeya; su concepto.—219. Asunto y su distinción del poema épico.—220. Su definición. Motivo y punto de partida de la epopeya.—221. Elocución y plan de la epopeya.—222. La epopeya es sintética y los otros géneros épicos, analíticos. Las tres únicas epopeyas en la historia de la literatura: *Ramayana*, *Iliada*, *Divina Comedia*.—223. El *Fausto*, poema épico.

Lección 17

224. La poesía lírica. Su principal carácter.—225. Diferencias con la épica.—226. Grados de la lírica. Citense los cuatro principales.—227. Riqueza de variedad en la lírica y libertad en su forma.—228. La metrificación en este género poético.—229. Dificultad en clasificar la lírica.—230. Por qué la lírica aparece después de la épica; temperamento lírico o épico de determinados pueblos.—231. División de la lírica por el asunto: 1.^o religiosa, bucólica y humana. Subdivisión de ésta en moral, de alegría, de tristeza y humorista.—232. a) Lírica filosófica. Su concepto. b) Lírica de la alegría; su división, casos y tipos. c) Lírica de la tristeza; casos y tipos. d) Concepto de la lírica humorista.—233. Noción de la poesía bucólica. Por qué no la consideramos como género intermedio.—234. División de la bucólica: idilio, su concepto; égloga, en qué consiste.—235. Drama pastoril. Naturalidad de esta clase de poesía y principales modelos.—236. Elegía. Su esencia y concepto general.—237. Sus clases.—238. 2.^o División de la lírica por la forma. a) Oda. b) Himnos. c) Canción. d) Epístola.—239. Otras formas líricas: madrigal, balada, etc. Cantares, seguidillas, saetas y otras combinaciones de la lírica en la música.

Lección 18

240. Poesía dramática. Noción general de la misma. Expresión exterior de la dramática como arte sintético.—241. El poema dramático y el poema teatral. Sus rela-

ciones y armonía o desnivel posibles.—242. Dificultad de la producción dramática.—243. El público en el teatro. El autor del poema y el director de la representación.—244. Influjo pernicioso o beneficioso del público sobre el autor.—245. Elementos de la dramática y su carácter distintivo, que está en que se verifica la acción en el momento de producirse el poema. Donde hay lucha hay drama.—246. El arte escénico; la declamación, la música y la mímica; la recitación, el canto y el baile.—247. Discusión sobre si la dramática debe tener un fin moral o docente.—248. Tesis en la obra dramática. Fuente de inspiración. El falso idealismo, el falso realismo y la buena doctrina con respecto a este asunto.—249. Los efectos y el efectismo en el teatro.

Lección 19

250. Doble aspecto de la acción dramática y sus condiciones.—251. Unidades de lugar y tiempo.—252.—Exposición, nudo y desenlace del drama. Cómo han de ser.—253. Cómo debe entenderse la personificación de los tipos. Ejemplo.—254. Los cuadros, los actos y las escenas.—255. El diálogo, el monólogo y el aparte.—256. La prosa y el verso en el teatro.—257. Orígenes y desarrollo de la dramática.—258. El drama nace de la musa popular y se perfecciona merced a la poesía erudita.—259. A qué responde la división de lo dramático en tragedia, comedia y tragi-comedia.—260. Definición y etimología de la tragedia.—261. Lo sublime en la tragedia. El protagonista no siempre representa el bien. Estilo y elocución.—262. División de la tragedia en psicología, de acción y compuesta. Ejemplos.—263. La tragedia clásica, la neoclásica y la romántica.—264. El melodrama.

Lección 20

265. La comedia. Su concepto y etimología.—266. Tendencia de la comedia y conflicto *aparente* que supone.—267. Modo de presentarse lo cómico en la escena.—268. Horizonte propio de la comedia. Acción, interés, personajes y estilo.—269. División de la comedia: de carácter, de costumbres, de intriga y de figurón. Concepto de cada una de estas clases. Comedia urbana, alta comedia, política, literaria, etc., y de circunstancias.—270. Piezas. Sus diferentes clases. Consideración especial sobre el sainete.—271. El drama propiamente dicho. Concepto y eti-

mología de la palabra. Tendencia a lo trágico en el teatro español y a lo armónico en el teatro francés.—272. Armonía para la solución de los conflictos en el drama. Diferencia entre la tragedia y el drama por la solución del conflicto. Dificultades que ofrece este género.—573. División del drama.—274. Poemas menores que deben incluirse en este género. Drama teológico, bíblico, mitológico, autos, etc.—275. Drama simbólico-fantástico; de magia.—276. Loa, drama pastoril, monodrama, drama improvisado.—277. Combinación con la música; ópera, zarzuela.—278. Cómo ha de ajustarse el libro a la música. División de la ópera y la zarzuela.—279. Otros géneros menores.

Lección 21

280. Didáctica. Cómo la ciencia constituye un género literario.—281. Literatura útil. Arte lógico y arte literario.—282. Facultades predominantes del científico como artista literario.—283. Forma propia de la elocución didáctica y cualidades de la misma.—284. El tecnicismo.—285. División de la didáctica. Por el objeto. Clasificación de las ciencias que se ocupan de seres y de las que se ocupan de cualidades.—286. División por la forma del conocimiento: filosóficas, históricas y compuestas.—287. División por la extensión con que se estudia la ciencia.—288. Desarrollo de la didáctica.—289. Consideración acerca de por qué el punto de partida y los métodos no entran en nuestro estudio.—290. La filosofía. Cómo entra la filosofía en nuestro estudio. Belleza de la concepción de las ideas y de su expresión.—291. Forma propia de la didáctica filosófica y consideración especial sobre el lenguaje filosófico en castellano. Géneros didáctico filosóficos.—292. Historia. Ciencias que tienen este nombre sin ser propiamente históricas. La historia humana y la biología.—293. Definición de la historia.—294. Sus elementos. Relación de este género con algunos poéticos. La memoria como facultad especial del historiador. La verdad en la historia y la elocución. El estilo en este género literario.

Lección 22

295. Divisiones de la historia por el objeto y por el sujeto.—Historia de la civilización.—296. División de este género literario por su forma y por su extensión. Escue-

las en que se dividen los autores que se ocupan en esta materia.—297. Desarrollo de la historia. Efemérides, anales, crónicas, memorias, monografías, biografías, etc. Causa de la supuesta decadencia de la historia como género literario.—298. Filosofía de la historia. Su carácter crítico, fundado en la comparación. División de la crítica.—299. Oratoria. Publicación. El discurso es el género más importante de la improvisación. Su carácter útil-bello.—300. Diferencias de la oratoria y la dramática.—301. Elocuencia.—302. Elementos de la oratoria, lógicos y patéticos; argumentos y pasiones.—303. Plan del discurso.—304. Elocución y estilo oratorio. Tópica.—305. Relación de público y el orador. Cualidades del orador.—306. Diferencia de las cualidades del orador y de otros artistas literarios.

Lección 23

307. División antigua y moderna de la oratoria.—308. Oratoria sagrada. Sus clases. Cualidades del orador sagrado.—309. Oratoria forense. Clases de discursos y de oradores de este género.—310. Oratoria política. División de la misma. Su carácter particular.—311. Oratoria académica. Su división.—312. Géneros menores de la oratoria. 1.º Discursos escritos. Sus clases.—313. 2.º Cartas. Su división.—314. 3.º Diarios personales.—315. El periodismo. En qué género debe incluirse. Elocución, estilo y estructura del periódico.—316. Definición y carácter del periódico.—317. Miembros y secciones especiales que constituyen el periódico.—318. División de los periódicos por su asunto y por su forma.—319. Sumaria indicación histórica del periodismo en España.

PARTE SEGUNDA

ARTES

I

Teoría especial de las Artes particulares

Lección 24

320. Enumeración de las artes predominantemente bellas, más organizadas históricamente. Arquitectura, es-

cultura, pintura, música.—321. Artes subordinadas o industriales dentro de cada una de ellas.—322. 1.º Arquitectura: mueblaje, decorado, arte monumental, jardinería, etc. 2.º Escultura: relieve y su división, numismática, gléptica, orfebrería, atangia y toréutica, panoplia, industrial, cerámica, vidrios. 3.º Pintura: dibujo, grabado y sus clases, paleografía, epigrafía, diplomática, caligrafía, tapicería, mosaico, esmalte, miniatura, heráldica y vidriería. 4.º Música: orquéstica o coreografía. 5.º Literatura: mímica y declamación.—323. Definición sumaria de cada una de ellas. Mobiliario: principales clases de muebles.—324. Partes en que se distribuye el decorado. 325. Explicación del arte monumental.—326. Significación de la jardinería.—327. Enumeración de las principales obras de utilidad pública y de ornato en una ciudad.—328. El relieve y sus clases.—329. Principales obras de numismática y gléptica.—330. Orfebrería y joyería; bronces, incrustaciones, armas, hierros.—331. El traje y las telas.—332. Cerámica y estatuillas de juguete.—333. Vidriería: aspecto escultórico y pictórico.—334. Diferentes clases y procedimientos de dibujo y grabado.—335. Explicación de la paleografía y otras artes análogas.—336. Esmalte: sus diversas especies.—337. Tapicería y otras artes; división de los tapices y cueros, papeles, etc.—338. El baile como subordinado de la música.—339. La declamación como subordinada de la literatura.

II

Arquitectura

Lección 25

340 Etimología de la palabra y concepto de este arte.—341. Materiales que emplea.—342. La belleza.—343. La conveniencia.—344. La solidez.—345. Operaciones arquitectónicas: 1.ª Plano.—346. 2.ª Corte.—347. 3.ª Elevación.—348. Lo bello. La proporción.—349. El carácter.—350. La armonía.—351. Lo sublime en la arquitectura: 1.º Magnitud de las proporciones; sencillez de las superficies; continuidad de las líneas; análisis de estos elementos.—352. 2.º Sencillez.—353. 3.º Continuidad.—354. Sacrificio de una de las dimensiones.—355. Sentimientos que despierta este arte.

Lección 26

356. Elementos materiales de la arquitectura: plano; macizos y vanos; soportes y cubiertas.—357. Muros y columnas (soportes); techumbres (soportado).—358. Condiciones permanentes y variables. El clima.—359. La configuración del suelo. Los materiales.—360. El sitio. La orientación.—361. La naturaleza circundante.—362. División de los elementos arquitectónicos: *Planos* prostilos y antiprostilos; dípteros, perípteros, etc., en los templos antiguos; otras divisiones.—363. *Corte*; muros maestros y medianeros. Vanos de entrada, de luz y ventilación.—364. *Elevación*; lienzo de pared y zócalos; paramentos y aparejos; divisiones generales.—365.—Arquitectura rectilínea y curvilínea. División de la arquitectura adintelada. Ordenes arquitectónicos. Frontón y armaduras.

Lección 27

366. Arquitectura sintética y analítica. Arquitectura de arco; sus caracteres.—367. La bóveda y la cúpula; sus divisiones.—368. Clasificaciones principales y su enumeración.—369. Sistemas de contrarrestos. Cimentación.—370. La composición arquitectónica. Análisis de los tipos principales arquitectónicos en relación con los fines humanos: 1.º La Escuela, el Instituto, la Universidad, la Academia, la Biblioteca; 2.º El Museo, el Teatro, el Circo, el Hipódromo, la Fábrica; 3.º El Templo, el Cementerio; 4.º El Hospital, los Asilos; 5.º Los Tribunales, los Cuarteles, el Ayuntamiento, el Parlamento, las Cárceles. Otros tipos para otros varios fines sociales.—371. Construcciones navales. Construcciones rústicas y urbanas. Monumentos.—372. El arte monumental. La columna, el arco de triunfo, etc.—373. El Palacio y la Casa.

III

Escultura

Lección 28

374. Concepto de este arte. Condiciones de lo bello, lo sublime y lo cómico, en el arte escultural.—375. El módulo y el canon.—376. El modelado. La saca de puntos.—

377. El modelado varía según los materiales. Modificación de estas leyes, según el fin a que se destina la obra.—
 278. El vaciado.—379 La ley del movimiento y el reposo en la escultura: la actitud.—380 —Lo típico: el gesto y el carácter.—381. Los ademanes.—382. Los accesorios: su importancia. Las espigas.—383. La monocromía y la policromía.—384. División de la escultura: Estatuaria. Iconología, grupos, torsos, extremos.—385. Animales y plantas. La talla. La labor de los materiales de construcción.

IV

Pintura

Lección 29

386. La pintura: su concepto. Lo bello, lo sublime y lo cómico en la pintura.—387. Limitaciones de este arte.—
 388.—El dibujo y el color. La perspectiva. Horizonte, punto de mira, de distancia, y ángulo óptico.—389. El claro obscuro. Rosa de los colores, tono y ambiente.—
 390. Composición pictórica. El orden y la simetría.—
 391. El estilo y la expresión.—392. Unidad, variedad y armonía en la composición pictórica.—393. El modelo.—
 394. El maniquí y el natural.—395. Los tipos.—396. La pintura como arte independiente y como decorativo en la arquitectura y escultura, etc.—397. División de la pintura. Por el procedimiento: al fresco, al temple, al óleo, etc., etc. Por sus géneros: paisajes, ruinas, marinas, animales y cabañas; batallas y cacerías, floreros, fruteros, bodegones, naturaleza muerta, etc.—398. De caballete y mural.—399. Subjetividad predominante de la pintura.

V

Música

Lección 30

400. La música: su concepto.—401. Lo bello, lo sublime y lo cómico en este arte.—402. Expresión de la música.—
 403. Concepción y ejecución en la composición musical.—
 404. Elementos. El sonido y el tiempo. Melodía y armo-

nía.—405. El movimiento.—406. Instrumentos musicales y división de la música por los mismos.—407. Clave y notación.—408. El diapasón.—409. La prosa y el verso en la música.—410. Los tiempos, los modos y los aires.—411. División de la música. Por el medio expresivo: vocal e instrumental; por su asunto: sagrada y profana; por el género: lírica propiamente dicha, épica y dramática; por el gusto: clásica y romántica; por respecto a las escuelas: alemana, italiana: *wagnerismo*.—412. Relación de la música con la literatura. La ópera, la zarzuela, etc., y en general la música española.—413. Consideración especial sobre las divisiones indicadas.—414. La música popular y la erudita.—415. La danza y sus clases.

HISTORIA DE ESPAÑA

== Y DE LAS ==

REPÚBLICAS LATINOAMERICANAS

POR EL ACADÉMICO

D. ALFREDO OPISSO Y VIÑAS

PROLOGADA POR

D. MIGUEL SANTOS OLIVER

Y

D. FEDERICO RAHOLA

Obra monumental, indispensable en los hogares y en las escuelas, pues describe autorizadísima la vida de nuestra patria y de las naciones americanas de habla española, desde sus remotos orígenes hasta hoy, y sus páginas son inagotable fuente de valiosísimas enseñanzas, porque en ellas va reflejada con incomparable documentación la existencia de nuestra raza a través de los siglos.

La **HISTORIA DE ESPAÑA Y DE LAS REPÚBLICAS LATINOAMERICANAS** no representa una *Historia más*, sino una *Historia nueva*, porque el autor, encanecido en este linaje de estudios, refiere los hechos de acuerdo con los admirables trabajos de investigación realizados en los Archivos de Europa y América y borra las fabulosas leyendas y legendarias narraciones, coloca a cada personaje en su debido lugar y acaba con las invenciones perpetuadas por los que no han hecho más que repetir lo que secularmente se tenía por artículo de fe.

VA ILUSTRADA

CON MAGNÍFICAS REPRODUCCIONES DE CUADROS de: Barrau, Blanes, Casanova, Gisbert, Melinge, Moreno Carbonero, Muñoz Lucena, Pradilla, Regnault, Ribera, Sans, Velázquez. — COMPOSICIONES de: Calderé, Canibell, Cuchy, Espinós, Eriz, Gallach Llacuna, Gracia, Miró, Navarrete, Obiols Delgado, Pahissa, Pey, Rapsos, Ross, Segrilles, Serra Pausas, Tusell. — MAPAS de Alumā. — FOTOGRAFÍAS de: Kaulak, Laurent y otros varios. — Láminas antiguas. — Dibujos intercalados. — Galería de Reyes y Jefes de Estado. — Reproducciones de documentos, etc.

La obra, colocada en un mueble magnífico que regalamos a cada suscriptor, consta de 25 hermosos tomos encuadernados en tela, con más de 8.000 páginas de nutrida lectura, ilustrada con unos 1.250 grabados, 100 preciosas láminas en negro, 100 ricas láminas a todo color y numerosos mapas grabados expresamente.

Precio único a plazos o al contado

= 150 PESETAS =

La sirven todas las librerías de España y América, y directamente la

**COMPañÍA ANÓNIMA DE
LIBRERÍA, PUBLICACIONES Y EDICIONES**

“CALPE”

en sus oficinas de MADRID, San Mateo, 13
y de BARCELONA, Consejo de Ciento, 416

VOCABULARIO

APÉNDICE AL VOLUMEN LXXXIII

de la colección

MANUALES - GALLACH

**Teoría de la Literatura
y de las Artes**

por

HERMENEGILDO GINER DE LOS RÍOS

— Definición sintética de las palabras —

o voces técnicas contenidas en dicho tomo





COMPANÍA ANÓNIMA DE
LIBRERÍA, PUBLICA
CIONES Y EDI
CIONES

Imp. Modesto Berdós, Molas, 31 y 33. — Barcelona

Teoría de la Literatura y de las Artes

Hermenegildo Giner de los Ríos

VOCABULARIO

de las palabras técnicas contenidas en este tomo

Afasia.—Pérdida de la palabra, a consecuencia de desorden cerebral.

Aglutinantes.—Se dice de las lenguas en donde las palabras se yuxtaponen, es decir, se ponen unas junto a otras, como el vascuence.

Alveolado.—Se dice del esmalte de tabiques dentro de los cuales se deposita la materia vitrificada.

Anacreóntica.—Poesía lírica dedicada a los sentimientos del placer y la diversión.

Anacronismmo.—Se comete en las obras escénicas y literarias cuando se falta a la verosimilitud de los hechos y de los caracteres.

Anfprostilos.—Deciase del templo o edificio que tenía pórtico delante y detrás.

Antagonista.— Personaje que lucha con el protagonista.

Apólogo.— Fábula en que los personajes son seres irracionales u objetos inanimados.

Apoteosis.— Glorifica-

ción del personaje o suceso que se trata de enaltecer en una obra dramática.

Arcaísmo.—Uso de voces o giros anticuados.

Arquitrabe.—Parte de la cornisa que descansa en el capitel de la columna.

Ataúgia.—Obra que los moros hacen de oro y otros metales embutidos en acero o en cobre y con esmaltes de varios colores.

Atlante.—Estatuas de hombres que sustentan los arquitrabes de las obras.

Balada.—Composición poética en la que se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios.

Barbarismo.—Empleo de vocablos extranjeros.

Barroquismo.—Abuso del adorno en los monumentos arquitectónicos.

Bucólico.—Se aplica a la composición poética en que se trata de cosas concernientes a la vida campestre y a los pastores.

Cacofonía.—Repetición de unas mismas sílabas o letras que se encuentran.

Cántiga.—Antigua composición poética destinada al canto.

Cariátide.—Estatua de hombre o mujer, que suele colocarse para sostener una cornisa.

Cerámica.—Arte del barro cocido y por extensión de todos los vasos contruidos de distintas pastas.

Cesura.—Corte o pausa que se hace en el verso después de cada acento métrico regulador de su armonía.

Coreografía.—Arte de la danza o del baile.

Cuneiforme.—Escritura en forma de cuñas usada por los asirios y los medos.

Churriguerismo.—Abuso del adorno en los monumentos arquitectónicos.

Didáctico.—Género literario cuyo fin es la manifestación de la verdad en forma artística adecuada.

Dolora.—Tipo de poesía lírica humorista y sentimental creado por Campoamor.

Diptero.—Decíase del templo o edificio rodeado de un pórtico compuesto de dos series de columnas.

Ditrambo.—Composición poética escrita generalmente en variedad de metros y cuyos caracteres distintivos son el desorden y el arrebató.

Égloga.—Composición poética del género bucólico en la que por lo común se introducen pastores que, en forma dialogada, hablan de sus afectos y de las cosas de la vida campestre.

Efemérides. — Historia diaria de sucesos célebres.

Elegía. — Poesía lírica en que se manifiesta el dolor y la angustia.

Elocución. — Acertada elección y distribución de las palabras y los pensamientos en el discurso.

Empírico. — Sistema o procedimiento fundado en la práctica y la experiencia.

Énfasis. Figura en que se da a entender más de lo que se expresa con las palabras empleadas para decir alguna cosa.

Épica. — Género de poesía en el que el poeta, no haciendo caso de su personalidad, presenta seres o cuenta sucesos.

Epigrafía. — Ciencia que tiene por objeto el estudio de las inscripciones.

Epigrama. — Pensamiento mordaz expuesto en pocas palabras.

Epilogo. — Última parte de algunas obras dramáticas y novelas.

Epístola. — Composición poética destinada a asuntos filosóficos o morales, expuestos en forma de sentencias o consejos y como si fuesen dirigidos a una persona, a manera de carta abierta.

Epistolografía. — Manifestación literaria de las cartas.

Epitalamio. — Poesía compuesta en celebridad de una boda.

Epopeya. — Poesía épica de estilo elevado, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia y en la cual interviene lo sobrenatural y maravilloso.

Erótico. — Se aplica a las composiciones poéticas que cantan el amor.

Estética. — Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

Exástilo. — Pórtico de seis columnas.

Fábula. — Poesía alegórica que encierra un precepto moral.

Facundia. — Abundancia de palabras.

Filólogo. — El que estudia y conoce el lenguaje y cuanto pertenece a la literatura y a las bellas letras.

Griptica. — Arte de grabar en piedras preciosas.

Gongorismo. — Abuso del adorno en las obras poéticas.

Guadamecil. — Labor y pintura de los cueros.

Homilia. — Razonamiento o plática que se hace para

explicar al pueblo las materias de religión.

Iconológica. — Se dice de la escultura que representa imágenes mitológicas o cristianas.

Ictus. En poesía se llama así el acento rítmico.

Idilio. — Composición poética sencilla donde se pintan sentimientos plácidos producidos por la naturaleza.

Infijo. — Afijo que se coloca en medio de una palabra.

Isodomo. — Muro en el que tienen igual tamaño todas las hiladas de piedra.

Lingüística. — Estudio comparativo y filosófico de las lenguas.

Lírica. — Género de poesía en que el poeta canta sus propias impresiones, ora íntimas, de su alma, ora despertadas por los objetos o seres exteriores.

Loa. — Poema dramático de breve extensión en que se celebra alegóricamente a una persona ilustre o un acontecimiento fausto.

Madrigal. — Composición poética en que se expresa con ligereza y galanura un afecto o pensamiento delicado y la cual es breve por lo común.

Melodrama. — Tragedia romántica sentimental de

acción intrincada y donde la catástrofe recae sobre el personaje odioso triunfando la virtud o la inocencia.

Metronomo. — Máquina a manera de reloj para medir el tiempo y marcar el compás en las composiciones musicales y el ritmo en las poéticas.

Mitológico. — Se aplica al drama cuyo asunto se relaciona con los dioses paganos.

Monografía. — Historia de un solo acontecimiento.

Monólogo. Lo que habla sólo el personaje de un poema dramático o de otro semejante.

Neoclásico. — Se dice del estilo artístico moderno.

Neologismo. — Vicio que consiste en el empleo de locuciones nuevas.

Nielo. — Se dice del esmalte que consiste en planchas en hueco y hecha tersa la superficie rellena con negro.

Numen. — Efecto de sentir el escritor, el orador o el artista aquel singular y eficaz estímulo que le hace producir espontáneamente, y como si lo que produce fuera cosa hallada de pronto y no buscada con esfuerzo. Inspiración.

Numismática.—Arte de grabar monedas y medallas.

Octástilo.—Pórtico de ocho columnas.

Oda.—Composición poética del género lírico, que admite asuntos muy diversos, y muy varios tonos y formas, y se escribe en diversos metros, según sea sagrada, heroica, moral, festiva, etc.

Onomatopeya.—Imitación de los sonidos naturales por las palabras.

Orfebrería.—Trabajo en oro y plata.

Ortofonía.—Debida pronunciación de las palabras aisladas o en conjunto.

Paleografía.—Arte de la escritura antigua.

Panegírico.—Discurso oratorio en alabanza de una persona.

Parábola.—Fábula en que los personajes son seres racionales.

Patético.—Que se encamina al sentimiento.

Pedestre.—Se dice del estilo y de los giros llanos, vulgares, incultos o bajos.

Períptero.—Dícese del edificio rodeado de un pórtico compuesto de una sola serie de columnas.

Playeras.—Cierto aire popular andaluz.

Poema.—Composición

poética de extensión algo considerable.

Polo.—Cierto aire o canto popular de Andalucía.

Pragmática.—Se dice de la historia que de los hechos deduce enseñanzas de sentido moral.

Propedéutica.—Enseñanza preparatoria.

Prostilos.—Deciase del templo o del edificio que tenía columnas sólo por delante.

Protagonista.—Personaje principal de una obra literaria.

Prototipo.—El ejemplar o modelo más perfecto de una virtud, vicio o cualidad.

Pseudisodomo.—Se dice del muro en que es desigual la medida de los materiales de cada hilada.

Parismo.—Vicio en que se incurre cuando se habla o escribe demasiado bien, afectadamente, rebuscando las palabras y los giros.

Ripio.—Palabra o frase inútil o supérflua que se emplea viciosamente con el solo objeto de completar el verso, o de darle la consonancia o asonancia requerida.

Ritmo.—Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes, en el lenguaje poético o prosaico.

Rondeña. — Música o tono especial de Ronda, algo parecido al del fandango, en que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos.

Saeta. — Copla breve y sentenciosa.

Sátira. — Subgénero poético en que el poeta expone sus meditaciones acerca de errores, ridiculeces o vicios sociales.

Scripta manent. — Locución latina que significa: *los escritos quedan.*

Sinonimia. — Semejanza entre varias palabras que designan aproximadamente la misma idea; por ejemplo: *empezar, comenzar, principiar.*

Solecismo. — Vicio que consiste en el uso de locuciones en que se falta a las reglas de la gramática.

Soliloquio. — Monólogo.

Suasorio. — Se dice de lo que es propio para persuadir.

Telamón. — Sinónimo de atlante.

Tesis. — En toda obra literaria se llama *tesis* el planteamiento del asunto.

Timpano. — Parte inte-

rior del triángulo que forma la parte de la fachada llamada frontispicio.

Tirana. — Canción popular española de aire lento, ya en desuso.

Tópico. — Lugar común.

Toréntica. — Trabajo en metales, principalmente en bronce.

Tragicomedia. — Drama en el que domina lo cómico.

Tratrástilo. — Pórtico de cuatro columnas.

Trigedia. — Nombre antiguo de ciertos cantos alegres con que se celebraba la operación agrícola.

Tropo. — Variación del sentido primitivo de una palabra o frase por el de otra idea que tenga con aquél alguna relación.

Trovas. — Canciones amorosas compuestas o cantadas por los trovadores.

Vate. Sinónimo de poeta.

Verba volant. — Locución latina que significa: *las palabras vuelan*, y se completa con *scripta manent*, los escritos quedan indicando juntos: *Las palabras se las lleva el viento; lo escrito, escrito está.*
