Rgt-9751

ARTE LITERARIO

ó

# RETÓRICA Y POÉTICA

# CURSO

DE

# LITERATURA ESPAÑOLA

APUNTES CRÍTICO-BIOGRÁFICOS Y TROZOS SELECTOS

POR

## JUAN GARCÍA AL-DEGUER

Y

## H. GINER DE LOS RÍOS

**Madrid.—1889.—Un grueso volúmen de 768+XVI páginas en 4.° mayor, 9'50 pesetas encuadernado en tela.**

**Obra recomendada como texto para los ejercicios prácticos de los alumnos de *Retórica y Poética* en algunos establecimientos de enseñanza.**

---

# PROGRAMA

DE

## ARTE LITERARIO

PARA EL EXAMEN DE LOS ALUMNOS DE

# RETÓRICA Y POÉTICA

EN LOS INSTITUTOS DE 2.ª ENSEÑANZA

POR

## H. GINER DE LOS RÍOS

CATEDRÁTICO NUMERARIO DE LA ASIGNATURA, EN EL DE ALICANTE

---

## CURSO ACADÉMICO DE 1891-92

---

**Madrid.—1891.—Un folleto de 48 páginas en 4.° mayor, 1 pta.**

B. 2508

# ARTE LITERARIO

ó

# RETÓRICA Y POÉTICA

PRECEPTIVA PARA SERVIR DE TEXTO

EN LOS INSTITUTOS DE 2.ª ENSEÑANZA

POR

H. GINER DE LOS RÍOS

**Dr. en Filosofía y Letras, Profesor de la "Institución Libre de Enseñanza" de Madrid,
ex catedrático por oposición de Psicología, Lógica y Ética
y numerario en la actualidad de Retórica y Poética
en el Instituto de Alicante.**




MADRID
*Administración de la "Biblioteca Andaluza"*
OBELISCO, S.

Es propiedad.

Madrid, 1891.—Tipografía Franco-Española.—26, Bailén, 26.

A la

"Institución Libre de Enseñanza,, de Madrid,

dedica este libro

El autor.

El presente libro, escrito con demasiada precipitación, aunque pensado en sus líneas generales hace algún tiempo, no representa sino una tentativa hacia la urgente reforma que debe introducirse en la enseñanza de la Retórica y Poética en los Institutos. Convertir la asignatura poco á poco desde el sentido de la preceptiva literaria, en unos *Elementos de Literatura general*, es la tendencia que se observa dentro y fuera de España. Y á nuestro entender, no basta con encaminar la Retórica por tal rumbo, sino que el estudio de la Literatura debe verificarse con sentido de enseñanza *cíclica;* ó lo que es lo mismo: sentar las teorías, las ideas y las leyes que rigen la producción artística, y comprobarlas con la historia misma de la literatura, no sólo española, sí que también extranjera; no sólo *moderna*, desde el nacimiento de las lenguas llamadas romances, sino en todas las épocas. Los estudios históricos caminan á convertirse en *Historia de la Civilización*, concediendo menor importancia á las formas políticas y cambios de Gobierno en los paises, y dándosela mayor al desarro-

llo de las instituciones, las costumbres, las artes, las industrias, las ciencias, etc. Pues bien: de igual suerte, los estudios literarios, reclaman dirigirse con idéntico espíritu á algo más práctico que la antigua Retórica de los preceptistas clásicos. Después de todo viene iniciada esta reforma en los escritores del Renacimiento, que ya modificaron mucho en el contenido de esta disciplina, en su alcance y en el modo de enseñarla. Se limita, por tanto, la aspiración nueva, á que prosiga el impulso anterior; y que no se estacione la evolución, cuando apremia en nuestra patria la mejora de la instrucción y la educación en el grado segundo de la enseñanza pública.

Lo que intentamos con este primer ensayo, es dar un paso: otros más peritos podrán continuar. Y si las fuerzas no nos faltan, iremos gradualmente realizando el propósito.

Por otra parte, los alumnos de los Institutos, en su gran mayoría, no concurren luego á las áulas universitarias; han adquirido la cultura general á que se halla dedicado este grado de la enseñanza secundaria, y se retiran, bien para dirigirse á profesiones prácticas, bien para ingresar en el ejército, ora en fin para retraerse de los estudios, cumplida la misión de instruirse, siquiera sea someramente, en todos los ramos del saber. Nos parece, pues, que, ciñéndonos á nuestra asignatura, no es lógico, ni razonable, que quede el que va á ser ciudadano español, miembro culto de la sociedad, al abandonar las cátedras del Bachillerato, ignorando que en su pátria hubo y hay literaturas regionales importantes, como la catalana, la valenciana, la galáica; lenguas como el vascuence, dialectos como el bable, y lengua y literatura, por último, hermana del castellano, la lusitana, cultivada á par de las restantes espa-

ñolas y cuyo conocimiento es importantísimo para las relaciones ulteriores de ambos países en los destinos de la península ibérica. Más aún: la América llamada latina, ha producido una literatura hispana, propiamente original, desde la proclamación de independencia de aquellos apartados pueblos que fueron nuestros dominios. Conocer estas manifestaciones literarias en la segunda enseñanza, es asimismo inexcusable.

Pero se objetará que todo esto aumentaría de modo considerable la asignatura de Retórica. Para destruir el argumento, bastará citar el ejemplo de manuales, como el de *Historia de la Civilización* de Seignobos, que por su extensión (con ser completísimo) podría caber en la enseñanza de las Escuelas de Instrucción primaria. Sólo se requeriría, un arte sumo para no dar otras proporciones á cada sección de tales materias, sino la debida dentro del carácter elemental, y la indispensable para que el volumen no excediera de los límites naturales de la enseñanza secundaria. Y aunque vulgar, bien podría repetirse para el caso "lo de las monteras de Sancho.„

En cuanto á este ensayo, nuestros compañeros en el profesorado señalarán los errores que se hayan podido cometer, cuyas equivocaciones ó faltas serán, de fijo, propias del que escribe los presentes renglones; el acierto que noten acá ó allá, en cambio, atribúyanlo á las obras de consulta, que fueron las del docto catedrático de Granada Sr. González Garbín, Revilla y Miguel. Y para ser justos, ántes que todas ellas, sirvieron para este manual los apuntes de un Curso de Literatura, dado en la "Institución libre de enseñanza„ de Madrid.

La razón de la parquedad, que acaso se advierta en los ejemplos, y en las notas históricas acerca de los géneros, está en que nuestros alumnos se ejercitan en la lectura de autores selectos, donde encuentran á cada

paso modelos de aquellos y antecedentes de nuestra historia literaria.

Inútil creemos añadir, para terminar estas líneas, que se verán colmadas nuestras aspiraciones, si los profesores de *Retórica y Poética* hallan, aceptable siquiera, el manual que ofrecemos hoy al público.

HERMENEGILDO GINER DE LOS RÍOS.

Madrid, Agosto de 1891.

# INTRODUCCIÓN

## TEORÍA GENERAL DEL ARTE

### Lección 1.ª

1.—Si observamos detenidamente el campo de la vida humana, y aun el de la vida en general, al punto vendremos á notar que todo cae y subsiste dentro de dos grandes esferas, á saber: el *conocimiento* y la *actividad;* ó en otros términos: que la existencia humana gira entre estos polos, el conocer y el hacer, siendo ambos correlativos sin excluirse mutuamente, sino antes por el contrario compenetrándose el uno al otro.

Con efecto, el *conocimiento* en sí, es un *acto* intelectual y todo *hecho* supone un *conocimiento* previo.

2.—Pero distínguense 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 ordinarios, no siempre exactos, ni obedientes á principios ó reglas; y aun en el caso de ser verdaderos y sujetos á leyes, carecen de una conciencia clara, como norma; reali-

zándose las acciones, ya aprendidas por rutina, ya por imitación de ejemplos, ora por cumplir preceptos impuestos, ora en fin por ser enseñadas tales ó cuales prácticas.

3.—Precisamente por esta razón, el lenguaje, de tiempo inmemorial, en todos los idiomas ha distinguido el conocimiento *vulgar* del conocimiento *científico* y las obras ó actos *vulgares* de las obras *artísticas*.

Hay, pues, dentro de cada una de estas esferas de que antes se ha hablado, dos modos diferentes, 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 que la del conocimiento científico; y la de la actividad vulgar tampoco en la esencia difiere de la actividad artística. La distinción de aquellos conocimientos y de estas actividades estriba solamente como hemos apuntado, en el grado y en el modo.

4.—Así, por ejemplo, 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 á las cosas mismas á que se aplican, que no obedecen á ideas fijas, claras, definidas, ni se hallan dependientes de principios inalterables. En tanto que, existe otra serie de conocimientos en los cuales advertimos un rigor estrecho, como si fuesen engendrados por profunda meditación; una lucidez extraordinaria, signo de certeza indubitada, y una conformidad completa con los objetos, seres ó entidades que representan.

Es decir, que podría definirse el conocimiento vulgar: la relación de sujeto á objeto, espontánea, desordenada, y en que no siempre conviene éste con la noción formada por aquél.

Y el conocimiento científico diríamos que era la relación sustantiva de sujeto á objeto, reflexiva, ordenada,

metódica, sistemática y en que conviene la idea formada del objeto, con el objeto mismo.

5.—Lo dicho con respecto al *conocer* puede aplicarse por entero al *hacer*.

La actividad común, reviste los mismos caracteres que el conocimiento vulgar, y la actividad artística análogas condiciones que el conocimiento científico. Se distinguen únicamente el conocer y el hacer en el fin de cada una de estas facultades. El hecho del conocer tiene por fin *la verdad*, en tanto que la obra del hacer tiene por fin *la belleza*.

Más adelante será ocasión de insistir sobre estos términos, explicándolos debidamente.

6.—Ahora bien; al conjunto de conocimientos verdaderos, dirigidos con unidad hacia un objeto, ordenados sistemáticamente y enlazados por. determinado método reflexivo, se da el nombre de CIENCIA.

Y á la série de actos libres dirigidos con unidad para la producción de una idea, mediante reflexión métódica 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; cuya vida, al elevarse al más alto grado de cultura individual y social, y desenvolverse en la plenitud de sus manifestaciones, produce los otros fines humanos que se denominan: la Religión, la Moral y el Derecho. Y á cada uno de estos tres fines acuden también aquellos primordiales (Ciencia y Arte), para su comprensión y su exaltación.

## Lección 2.ª

7.—Los estéticos, y en general los filósofos modernos que se han ocupado de la ciencia de la belleza, dividen el arte por su finalidad, en arte *bello*, arte *útil*, y arte *bello-útil* ó compuesto. Esto es, han distinguido las artes, en artes bellas, ó sean, aquellas que no tienen otro fin que el de manifestar el pensamiento del artista, sin más objeto práctico; artes útiles, ó sea aquellas en que no mueve al artista-creador la manifestación de una idea, sino un fin determinado de utilidad encaminada á segunda intención; y artes compuestas, en las cuales, el artista tanto piensa en lo que prácticamente puede servir á tales ó cuales propósitos, cuanto á que resplandezcan sus pensamientos personales dirigidos á conmover y deleitar al público, á la humanidad en general.

Divídese, pues, por su finalidad el arte, en bello, útil y bello-útil.

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 inútil para tal ó cual necesidad. La estátua, por ejemplo, puede servir para candelabro, el cuadro para tapiz, el monumento arquitectónico para vivienda, y la pieza musical en fin, para marcha militar, animándo á los combatientes á la defensa de la patria ó al ataque contra el enemigo.

De aquí resulta, que no debe asegurarse que hay artes *exclusivamente* bellas, ni *exclusivamente* útiles, sino que se determinan unas y otras según la intención del artista; y

que serán más ó menos *bellas*, más ó menos *útiles*, en este sentido, y todas en general bello-útiles. Depende, por consiguiente, la belleza ó la utilidad de una obra, del intento que la engendró. Y solo diríamos, para hablar con propiedad, que todas las artes son por su finalidad, *bello-útiles* ó *útil bellas*, según *predomine* el primero ó segundo elemento; ó lo que es lo mismo, la primera ó la segunda intención en el productor de la obra.

8.—Los escritores que se ocupan en investigar cuanto se relaciona con la belleza, dividen también las artes en *artes del espacio, artes del tiempo*, y *artes del movimiento*; y dichos estéticos, incluyen en el primer grupo (que denominan asimismo artes del dibujo), á la arquitectura, la escultura, la pintura; en el segundo á la música, y algunos á la literatura, y en el tercer grupo, á la orquéstrica ó baile y la gimnástica.

Dejando á un lado otras clasificaciones, hablemos de la división de artes en *bellas* é *industriales* (división dicotómica ó bimembre, que no responde á las leyes de una buena lógica, pero que es usual y corriente), para apuntar cuatro palabras acerca de las que históricamente se vienen llamando artes bellas á distinción de las que se apellidan industriales, ó sea aquellas cuyo objetivo nace de la necesidad de atender á algún orden de cosas que depende de las exigencias creadas por los progresos materiales que cada día aportan las reformas en la historia de la civilización.

Los pensadores han reunido en grupos las artes bellas, y nosotros las simplificaremos señalándolas con los nombres de las que han crecido independientes y como madres, de las restantes:

Esta son: la arquitectura, la escultura y la pintura; la música y el baile.

De esta última, en realidad, hoy no queda otra manifestación, que la *gimnástica*, como una derivación con sen-

tido harto distinto de la danza griega, aunque con grandísima importancia (1).

9.—Desde los tiempos más remotos, ha sido considerada la ARQUITECTURA como un arte bello; por más que ella nos puede servir de ejemplo á nuestra opinión, de que las artes se clasifican por el fin *predominante* y no por el fin *exclusivo*. Porque el «arte de la construcción» sólo puede considerársele como bello, cuando se trate del arte propiamente *monumental;* la casa, el templo, el cementerio, el teatro, *sirven para otro* fin que el de la manifestación del pensamiento del artista; y sólo la columna rostral, el obelisco, el mausoleo independiente en la plaza pública, llevan consigo ese carácter propio requerido en el arte para ser considerado talmente *bello*. Mas como quiera que la arquitectura, á través de la historia, se viene apellidando arte bella, admitámosla así, y digamos que en su desarrollo ofrece los mismos estilos y períodos que las demás artes sus compañeras.

Y en sus épocas, la vemos *clásica*, *romántica y armónica;* y dentro de cada uno de estos momentos, en cada pueblo, con *estilo severo, florido y compuesto*, con sus apojeos, sus decadencias y sus renacimientos.

Idénticas leyes presiden al arte de la ESCULTURA, en Oriente, Grecia, Roma, la Edad Media y la época moderna. El arte de la plástica en cada civilización, presenta su elevación y sus decadencias; por más que, como síntoma singular, no haya ningún país ni ninguna época repetido la historia de la escultura griega, sin duda á causa de que el antropomorfismo helénico propendía á desarrollar este arte, mejor que ninguna otra civilización de las que se sucedieron, contando á Roma misma, donde fuera del busto (retrato) la estatuaria no da un paso más.

---

(1) ¡Ojalá que en la hora que corre se hubiese incluído ya en la 2.ª Enseñanza la gimnástica, como parte integrante del plan de los Institutos!

En cuanto á la PINTURA, como arte independiente, nace en las postrimerías de la Edad Media y adquiere su importancia con el período histórico denominado *Renacimiento*. Antes, la Pintura sólo presenta un carácter ornamental, es decir, sirviendo ora en la cerámica y otras artes subalternas, ora en las principales, como elemento decorativo, para embellecimiento de vasos, muros, muebles etc.; y desde el Renacimiento á nuestros días, ha pasado en sus múltiples géneros y variedades, por todas las fases y estilos arriba indicados, pudiendo nuestra patria enorgullecerse de figurar á la cabeza del desarrollo del arte pictórico.

Por lo tocante á la MÚSICA, conocida, como las demás artes, de todos los pueblos, tampoco marca su existencia propia antes de la época moderna; puesto que se encuentra en las edades anteriores como subordinada al teatro, á la poesía en general y á otras manifestaciones, tales como las de los cultos religiosos. Pero como arte libre con vida propia y con independencia, sólo data su existencia desde el siglo XVII.

De la ORQUÉSTRICA, en fin, compañera de la anterior, ya hemos indicado más arriba lo que hace al caso para nuestro propósito.

## Lección 3.ª

10.—De todo lo que antecede se desprende, que la humanidad se sirve para la expresión de sus pensamientos y sus afectos de diferentes sistemas; cada uno de los cuales constituyen un lenguaje, ó sea una colección de signos en-

caminados á manifestar lo interior que reside en el hombre, ó reproducir las impresiones que lo exterior provoca en cada ser humano.

Por esto se considera cada arte *coma un verdadero lenguaje*, más ó menos expresivo, más ó menos completo, y siempre perfectible, como obra humana que obedece á la ley permanente del progreso.

Y entre todos estos lenguajes ó medios de expresión descuella el lenguaje articulado ó palabra.

La superioridad del signo hablado ó escrito con respecto á los medios citados y á otros que pudiéramos agregar, como el gesto, el ademán, las actitudes (que deben incluirse en la mímica como parte de la danza y de los juegos), se advierte al punto con notar, que todas las artes reseñadas, son incapaces de representar los matices particulares de las ideas del artista; su fuerza expresiva se encierra á lo sumo en manifestar generalidades ó estados completos del ánimo. La sinfonía, por ejemplo, que despierta en el auditorio emociones de grande intensidad, habla un lenguaje de vaguedad indefinida, cuya expresión se cierne en las esferas de lo abstracto. El artista músico no puede concretar sus ideas ó sentimientos, sino que revela *situaciones generales* de su alma encaminadas á producir precisamente en los oyentes análogos *estados*.

Al escultor, más particular en la representación exterior de su idea, tampoco le es dado expresar sino uno de los *momentos*; la estátua ó el relieve, no traspasan los límites del momento en que está concebida la figura ó el asunto.

Más amplio el campo de la pintura, presenta con mayor determinación sus creaciones el artista, aunque también encerrado en lindes parciales.

El concepto del arquitecto aún resulta con indefinición más acentuada; sin que puedan decir las lineas con más

elocuencia que la masa plástica ó los colores, lo que se intenta expresar.

El lenguaje de la mímica entra en concreciones bastante expresivas, y como auxiliar de la palabra, se puede decir que la mueve, la agita, la colorea; pero separada de ella, queda deficiente.

11.—Únicamente á la palabra le está reservado el don divino de significar con portentosa exactitud estados, movimentos, situaciones, y 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 representación de sus impresiones, así como la reproducción de lo exterior que modifica nuestro ser, es la palabra, resumen acabado de todas las artes y medio sublime de revelación de las intimidades de nuestra conciencia. La palabra, con efecto, canta como la música, colorea como la pintura, modela como la escultura, construye como la arquitectura y anima como la mímica.

La palabra, además, osteuta la preeminencia, en fin, de ser el único medio especialmente característico de la criatura racional; no porque algunos animales no articulen también palabras, ya que su aparato bucal se lo consiente, sino porque ella misma sirve para la manifestación de la racionalidad, dándose cuenta el hombre de cuanto dice; en tanto que otros animales dotados de voz y pudiendo articular palabras, carecen de conciencia racional que les permita discernir su propio lenguaje. La mímica, la voz, la construcción, la música cadenciosa, otras maneras de expresión, por último, son comunes á muchos seres del reino animal; pero la palabra razonada, discursiva, con cabal conciencia de su aplicación, única y exclusivamente pertenece al hombre.

Los griegos en su alto sentido, designaron con un solo

nombre este doble carácter del lenguaje humano por excelencia, llamando *logos á la razón* y *á la palabra* juntamente, como si fuera la palabra y la razón una sola y misma cosa y el don distintivo y peculiar del hombre.

12.—Con la invención de la escritura, (cuya invención se atribuye á Cadmo, héroe griego, 1.500 a. a. de J. C.), la palabra llegó á su completa integración. Dejando de ser transmitidas las ideas de generación en generación y por tradiciones modificadas y aun cambiadas en el transcurso del tiempo, vino el maravilloso descubrimiento á perpetuar opiniones, hechos, y memoria de las instituciones y costumbres. En algunos pueblos, para eternizar actos ó legar á los sucesores recuerdos venerandos, los geroglíficos, esto es, especies imperfectas de escrituras, desempeñaron tan importante papel. Pero la escritura propiamente dicha, dió á la palabra nueva vida, haciendo imperecedera la historia y eternizando el pensamiento vertido en la palabra, digno de la inmortalidad. Así pasaron á la posteridad 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 como rico manantial.

13.—Pero todavía la escritura había de hallar su complemento, multiplicándose portentosamente: la imprenta realizó la maravilla con el invento de Gutenberg dignamente cantado por nuestro poeta Quintana.

Así la palabra ha llegado hasta nosotros, pudiendo gozar de las creaciones de remotos tiempos; y hallándose por la imprenta difundidos los caudales de la sabiduría antigua, inagotables arsenales que se hallan en la actualidad al alcance de todos.

Todas las lenguas han pasado por su primer período iliterario, quedando contados pueblos, que aún subsisten,

dentro de semejante época. Después del primitivo período han tocado á la mayor edad las lenguas con el período literario, en cuyo progreso se han marcado sus puntos culminantes de infancia, juventud, plenitud, vejez y nuevos renacimientos: pués en las lenguas como en la historia toda, el mito del ave Fénix se cumple por ley ineludible.

14.—No creemos que sea preciso ampliar lo dicho anteriormente sobre los dos modos de la palabra (vulgar y literaria), puesto que obedece este medio de expresión á la norma general de la actividad. Y de igual manera que vemos la diferencia que media entre el conocimiento vulgar y científico, y la actividad común y la artística, podremos aplicar lo sentado sin nuevo desarrollo.

Hay una palabra usual en la vida ordinaria, á veces bella y expresiva, aunque á fuer de espontánea, carece de verdadero valor racional, y falta de intención suficiente para producir el efecto apetecido. Predomina en este lenguaje la imaginación sobre la razón, y á veces recrea el ánimo aunque no siempre lo convence.

Y existe otra palabra reflexiva, meditada, ordenada, adecuada y propia, con la que el que habla ó escribe trata de demostrar y probar, deleitar y conmover á la vez; esa *palabra artística*, dirigida á 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*.

El conocimiento de ella, es precisamente el objeto de nuestra asignatura, si bien no en toda su extensión, sino sólo en parte y bajo ciertos respectos, que iremos desenvolviendo.

# PARTE PRIMERA

## I

## TEORÍA ESPECIAL DEL ARTE LITERARIO

### Lección 4.ª

15.—*Literatura.* La voz Literatura toma diferentes acepciones. A veces se la considera como el conjunto de las obras literarias; esto es, de las obras del pensamiento humano expresadas por medio de la palabra hablada ó escrita. Otras veces se entiende por literatura el estudio de dichas obras bajo el aspecto de su belleza. En ocasiones, literatura equivale á la crítica de las manifestaciones orales ó escritas.

De todos modos que se la considere, 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. Detengámonos á determinar cada una de ellas.

16.—Todos los seres, todos los objetos pueden conside-

rarse de dos maneras distintas: ó en su esencia, es decir, en aquello permanente en los mismos, inmutable, que subsiste á través del tiempo, ó en su forma, es decir, en aquello 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 porque atraviesa en el tiempo y el espacio, naciendo, desarrollándose, muriendo. De aquí que existan dos ciencias fundamentales: la de las leyes permanentes ó *Filosofía*, y la de los estados y cambios varios é individuales ó *Historia*.

Mas como quiera que el estudio de las leyes es aplicable al de los hechos, el de los principios á los fenómenos, el de las propiedades esenciales á las mudanzas accidentales, nace de aquí una tercera ciencia mixta que se denomina *Filosofía de la Historia*.

17.—Aplicando ahora lo dicho al objeto nuestro, sentaremos 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 ó escritas, en las leyes que rigen á su producción, estudiaremos la filosofía literaria; si nos dedicamos al conocimiento de las obras que se han producido en cada pueblo, cada lengua ó en varios países y distintos idiomas, estudiaremos la historia literaria; y si por último queremos aplicar los principios generales y absolutos á las creaciones particulares, para juzgarlas bien por análisis, bien sintéticamente, estudiaremos la filosofía de la historia literaria, que como se vé tiene un carácter eminentemente *crítico*.

18.—Ahora bien: no sólo existe la ciencia de la literatura con las ramas indicadas, sino que su objeto es un arte, á saber: el *arte literario*, que como se dijo antes, también

recibe el nombre de literatura. Dicho arte, tiene, como todos, una preceptiva especial, singular, peculiar y esta preceptiva, ó sea, esta colección de reglas empíricas y prácticas relativas á la composición de las obras literarias, es lo que constituye lo que desde antiguo viene denominándose RETÓRICA Y POÉTICA.

Claro está que cada arte tiene su *técnica* particular, como tiene su *propedéutica;* es decir: cada arte necesita una habilidad mecánica, así como una preparación exclusiva. Al arquitecto le son indispensables conocimientos matemáticos y de los materiales de construcción; al escultor le es preciso dominar el dibujo y manejar el cincel, el buril ó simplemente los útiles para el modelado en barro, si deja á otros artífices desbastar el mármol ó fundir en bronce etc.; el pintor, hasta que conoce el manejo de los colores y la perspectiva, no puede dar un paso; el músico ha de estar familiarizado con las leyes armónicas del sonido y las de la composición, si es que no ha de ser intérprete á la vez de las obras, en cuyo caso ha de hallarse impuesto en todo lo que á la ejecución en tal ó cual instrumento se refiere: todos los artistas, en suma, han menester dominar la parte técnica ó mecánica de su arte, y el literato, como uno de tantos; si bien parece más fácil á primera vista la técnica del arte literario que la de otras artes, porque todo el mundo maneja la palabra, el ilustrado lo mismo que el ignorante, mientras que el material de las demás, no todos lo usan y sí unicamente los que se dedican á su cultivo.

19.—No siempre se ha entendido de igual manera el asunto que acabamos de exponer; pero de no estimarlo así, con dificultad puede apreciarse lo que debe ser la *Retórica* ni siquiera hay medio de darle el valor que en realidad tiene.

No pretendemos nosotros señalarle un puesto superior alque la modestia de su abolengo le asigna. Pero sí deter-

minar con toda claridad y fijeza su alcance, á fin de que no se confunda su esfera de acción, y con objeto de que queden perfectamente definidos sus límites.

20.—Desde el momento en que se marca el círculo dentro del cual gira nuestra asignatura, aparece como consecuencia ineludible, que se trata de una enseñanza eminentemente práctica. Y así debiera ser, aunque en realidad no lo sea. Si en el uso general de las relaciones sociales exigimos de toda persona que sea dueño de su palabra para expresar su pensamiento, tanto oralmente en la conversación familiar, cuanto por escrito, ora mediante cartas, informes, notas, memorias y demás fórmulas corrientes en la vida, dicho se está que en la segunda enseñanza debiera obligarse al joven que frecuenta las áulas de los Institutos, á saber expresarse con facilidad, ya con la pluma, ya verbalmente. De aquí que, en algunas naciones extranjeras, existan estudios encaminados á crear en los escolares, por medio de *ejercicios de composición y estilo*, hábitos literarios. No se exige que todos hayan de ser literatos; pero sí que todo estudiante se capacite para no hallarse atado en las múltiples relaciones sociales.

Difícil es en un solo curso aprender á manejar la palabra para poderse servir de ella adecuadamente; y por tanto sus ejercicios serán sólo los indispensables para que no perjudiquen otros trabajos, tales como los del conocimiento de la historia de la literatura patria, y aun si fuese dable, alguna ligerísima noción de la extranjera antigua y moderna; porque si vergonzoso es que un alumno pueda salir con su título de Bachiller sin saber redactar un escrito cualquiera, dado el asunto, ó elegido libremente, ni explicar por cuenta propia su pensamiento ó sus impresiones y juicios individuales, no es menos triste que al terminar sus años de bachillerato que se suponen dedicados á formar una *cultura general* en la juventud, ignore el nombre de

los genios literarios y el asunto siquiera de las principales creaciones de esta índole en el género humano.

21.—Con lo anotado queda concretamente definido el sitio que la *Retórica* ocupa en los estudios, su carácter y el alcance que, á nuestro juicio, debe tener.

Mas añadiremos que no siempre ni por todos se ha entendido de igual manera.

Los antiguos definían la Retórica «el arte de bien decir para persuadir»; otros la consideraron como «colección de preceptos encaminados á emplear la palabra hablada ó escrita del modo más conveniente y bello para un fin determinado». Etimológicamente significa la palabra *Retórica, decir*, del verbo griego *rheo*; y en su primitiva acepción se concretaba al *arte de hablar;* porque sabido es que hasta después de la guerra del Peloponeso, todas las manifestaciones literarias eran *orales:* el teatro, el foro, la historia, la poesía, la filosofía, todo se reducía al arte de hablar. En Roma, la Retórica se contrajo á la Oratoria propiamente dicha, ó Elocuencia. Con ligeras alteraciones de forma mejor que de sentido, ha pasado el concepto de la Retórica hasta el período que en la historia se denomina *Renacimiento.* A partir de aquí, restaurado por unos el primitivo sentido griego, restringido por otros al romano, los preceptistas han mantenido estacionado el alcance y lugar de la Retórica hasta nuestros días. Pero en la crítica moderna, hay quien pretende que dicho estudio debe desaparecer por completo, incluyéndose sus tratados en los de la Literatura general, y otros, en fin, mantienen que continúe constituída la Retórica con el contenido con que históricamente se ha ofrecido hasta el presente.

Nosotros pensamos que siendo muy atendibles las opiniones encontradas que acabamos de reseñar, debe nuestra asignatura exponerse y estudiarse con arreglo á lo manifestado anteriormente, fundados en las razones expuestas.

## Lección 5.ª

22.—La Literatura en general y la Preceptiva literaria en particular, mantienen relaciones más ó menos íntimas y directas con otras ciencias y artes.

En primer término, si nos fijamos en que toda obra literaría expresa sentimientos é ideas, estados de ánimos y fenómenos del espíritu, vendremos á comprender que la *Psicología* ó ciencia del alma se relaciona con nuestro estudio; si consideramos que la expresión literaria no es sino una ampliación perfeccionada y embellecida del lenguaje usual, habremos de reconocer que se relacionan también nuestros trabajos con la *Gramática* general y la *Lingüística;* si observamos que la característica especial de las obras literarias estriba en la manifestación de la belleza, advertiremos al punto las conexiones del arte literario con la ciencia de la belleza ó *Kalología* (ó también *Estética*); y desde el momento que la literatura es un arte, obedecerá en las leyes de su producción á las consagradas por otra ciencia denominada también Estética la «Estética del Arte.»

23.—Pero las relaciones indicadas son laterales y no de inferioridad á superioridad, en tanto que la *literatura* asimismo domina á todas las ciencias y muchas artes en relación de todo á parte, bajo cierto respecto. Así, por ejemplo, todas las ciencias necesitan inevitablemente de su concurso; hasta los conocimientos mismos del cálculo, el lenguaje convencional de los signos, dotado de universalidad mayor que las lenguas, se encuentran obligados á recurrir al arte literario para la exposición de sus conceptos

y desenvolvimiento de su asunto. La ciencia misma en sí, en todas sus formas, la historia, las matemáticas y aun gran número de artes, se ven necesitados del concurso de la literatura. Desde la carta familiar al documento público; desde las ciencias naturales hasta las del espíritu; desde la música hasta las matemáticas, todas las esferas del pensamiento, de la sensibilidad y de los asuntos sociales, oficiales ó privados, han menester demandar su concurso á la literatura; verdad que comprobaremos más adelante: de ahí nace su importancia extraordinaria.

24.—La trascendencia de los estudios literarios y la virtualidad que en ellos se contiene, ha hecho que de tiempo inmemorial haya sido cuestión entre los pensadores, de si es el arte literario quien produce tantas maravillas ó si simplemente debe atribuirse á la naturaleza misma este poder. O en otros términos: siempre se ha discutido acerca de si es la *naturaleza* la que produce los ingenios, ó 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 hoy, en realidad deben hacerse equivalentes también y con igual razón, científico y literato, literato y orador, historiador, filósofo, y en general, cuantos exponen oralmente ó por escrito su pensamiento para enseñanza, educación, recreo de los demás.



Así, por consiguiente, nosotros hacemos análogos bajo el punto de vista literario, los fines de deleitar é instruir, conmover é interesar, persuadir y mejorar. La educación, la ciencia y el arte, forman una armoniosa trilogia, que cae por entero dentro de los fines de la literatura.

25.—Hasta aquí hemos hablado sólo de *Retórica*, sin mencionar para nada otro de los nombres de nuestra asignatura: *Poética*.

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 vino de antiguo á derribar 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 creidos como propios para ser desarrollados en prosa. En su consecuencia, decayó por completo semejante división, aunque se mantiene en la designación oficial para nuestra enseñanza.

Más adelante se darán pormenores acerca del asunto, que en este lugar serían anticipaciones sin fundamento.

26.—De esta suerte se ha establecido como cosa corriente en los tratadistas de la materia, que se entienda por *Retórica* aquella sección de nuestro estudio en que se conocen todos los elementos constitutivos de la composición literaria, oral ó escrita, ya sean desenvueltos en forma versificada ó en prosa.

Entendiéndose por *Poética*, solamente, el capítulo en que se analiza lo que es la versificación como forma que históricamente y por antonomasia, ha servido para la poesía.

## Lección 6.ª

27.—El interior contenido de la Literatura se distribuye en *géneros;* ó sea, en determinaciones literarias que corresponden á cada una de las fases que revisten las obras de arte por su finalidad. De tal suerte, se agrupan las obras literarias en tres clases: bellas, útiles y bello-útiles, recibiendo los nombres respectivos de *Poesía*, *Didáctica* y *Oratoria.*

Acaso semejante clasificación no satisfaría por completo, si fuésemos á analizar la manera de ser de cada uno de estos grandes grupos. Pero en el día se ha admitido por la mayoría de los críticos, y hasta parece admitida aun por los enemigos de las innovaciones en tales materias.

28.—Llámase *Poesía* al género literario, cuyo fin es la manifestación de la *belleza*, por medio de la palabra, sujeta á una forma artística determinada.

Denomínase *Didáctica* aquel género literario cuyo fin es la manifestacion de la *verdad* en forma artística, conveniente y adecuada.

Dáse el nombre de *Oratoria* á aquel género literario, por último, en que el fin bello y el útil se hallan nivelados hasta cierto punto, y en el que tanto se mira á la exposición de la *verdad* cuanto á la expresión de la *belleza*, procurando el artista que la primera persuada conmoviendo ó emocione convenciendo.

En su lugar, y al tratar singularmente de cada uno de estos tres géneros fundamentales, ampliaremos estos conceptos. Solo entonces creemos que deban desenvolverse.

29.—Algunos autores quieren reconocer dos géneros in-

termedios entre la *poesía* y la *oratoria* y la *oratoria* y la *didáctica*, los cuales son respectivamente: la *Novela* y la *Historia.*

Por más que sea cierto que no se pasa en la literatura de un género al opuesto sin transiciones, como en la Naturaleza tampoco se salta del día á la noche sin crepúsculos, no se debe reconocer á la novela y la historia ese carácter indefinido de mera transición. Nosotros creemos que la primera pertenece al género poético, y la segunda al género didáctico. No forman dos nuevos géneros: sino dos tipos dentro de cada uno de aquellos grupos en que es preciso incluirlos. Aunque tenga un carácter doble la novela, si á esto sólo atendiéramos, podría con igual razón ser considerado género intermedio el drama; y cuanto á la historia, no porque se haya cultivado en estilo literario y aun poético más que científico, se ha de arrancar de su sitio propio, cuyo es la didáctica.

Señálese en buen hora la gradación existente en los géneros, notando los que sirven de eslabones en la cadena de la producción literaria, mas no se violente por ello la realidad, inventando nuevos géneros donde no hay sino nuevos modos.

30.—Con menor fundamento se pretende erigir en género propio la *epistolografía*, ó sea la manifestación literaria á que se refieren las cartas y en la cual por señas es riquísima la literatura española.

Tampoco, en nuestra humilde opinión, se presentan razones convincentes para designar como género este tipo, según comprobaremos más adelante.

31.—Sentados en la Introducción los principios fundamentales (aunque elementalmente reseñados) aplicables á todas las artes, el plan que hemos de seguir es sencillo por por todo extremo: en lo que resta de esta primera parte, trataremos del arte literario en su *unidad*, analizando los

elementos de las obras, su composición y la teoría especial que informa las producciones; y en la segunda parte estudiaremos la interior *variedad* de dicho arte con los géneros antes citados.

32.—Para comprobar la teoría en cada caso particular, conviene reseñar en sumaria ojeada el desarrollo histórico de cada género literario, no sólo en la literatura nacional, sino en las extranjeras; y procurar hacerlo, ora con el análisis crítico de trozos en una colección de autores selectos, ora supliendo con explicaciones las deficiencias de un texto, ya finalmente con ejercicios prácticos encargados á los escolares.

33.—Esa tercera parte de la asignatura, no comprendida en un manual, por las dificultades que saltan á la vista, constituye lo que podríamos llamar sección *crítica* ó de *armonía* ó *aplicación*.

He ahí, pues, el plan de la asignatura.

Terminadas, por tanto, todas las cuestiones que se refieren al primer capítulo de esta primera parte, tócanos entrar de lleno á estudiar los elementos de la composición literaria.

II

# ELEMENTOS DEL ARTE LITERARIO.
# COMPOSICIÓN.

## Lección 7.ª

34.—Venimos afirmando que el arte no es sino la manifestacion de una idea mediante una forma determinada libre.

Tratado el concepto del mismo, no como definición cerrada, sino como noción general, tócanos ahora analizar su contenido interior, ó mejor dicho, sus elementos constitutivos.

Y, por consiguiente, atendamos á qué es *lo expresado* en el arte literario, qué *lo expresante*, qué *la expresión* misma.

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

Así, por ejemplo, percibimos un objeto por *los sentidos;* impresiónase nuestra alma recogiendo *la imaginación* en representación interior el objeto ó hecho externo; *la memoria* graba esta percepción en el espíritu; *la razón*, productora de ciertos principios ó ideas, los aporta al acto intelectual; *el entendimiento*, en fin, aplica esos conceptos absolutos á los datos particulares y sensibles, discierne, separa, compara, va de la parte al todo y viceversa, con lo cual se cumple la obra entera intelectual.

Pues bien: en ese ejemplo se dan en resúmen las operaciones por que pasa el espíritu del artista para la *concepción* de la obra, concurriendo todas las facultades intelectuales, á saber: la imaginación, la memoria, la razón, el entendimiento, y en el caso de la percepción ó conocimiento sensible, los sentidos, como primer órgano transmisor de la sensación externa.

Cuando no se trata de percepciones exteriores, sino de conocimientos suprasensibles, ó interiores, la obra de la inteligencia humana es la misma, sólo que sin la intervención de los órganos del sistema nervioso que forma parte de nuestro cuerpo. Entonces, la razón ó el enteudimiento son las únicas fuentes que realizan el acto intelectual, cuyo fin es *la verdad.*

35.—Pero en el alma humana, en nosotros mismos, hay además otras facultades ó potencias, á saber: *el sentimiento* y *la voluntad.*

El primero, en vez de percibir, *experimenta* placer ó dolor, alegrías ó tristezas, amor ú odio, adhesiones ó repugnancias, gratitud, valor, miedo, etc.: una serie de emociones agradables ó desagradables que precisamente se han de revelar en toda obra de arte. Esta facultad tiene por fin de sus operaciones sentimentales, *la belleza.*

36.—No termina el cuadro de las facultades del artista con la inteligencia y el sentimiento: conocida ó vista una

cosa, un ser, una entidad, amado ó aborrecido ese objeto, el artista se mueve á obrar, á ejecutar, resolviéndose por órdenes enteros de motivos más ó menos puros y desinteresados. La *voluntad*, ó sea la facultad de querer, es la directora de la vida humana, y su fin especial, *el bien*.

37.—Sin voluntad decidida para la práctica, las obras quedan en la categoría de proyectos.

Sin el incentivo del sentimiento que anima y vivifica al hombre, caso de realizarse los actos, serian fríos engendros.

Pero todo hecho artístico se ejecuta inevitablemente en forma intelectual. Es decir que siendo esencialísimas el concurso de las dos facultades del sentir y el querer, la obra, primordialmente y ante todo ha de ser concebida y ejecutada interiormente en las profundidades de la conciencia; y á veces allá permanece completa y armada de todas armas como el mito de Minerva en la cabeza de Júpiter. En ocasiones, nace al exterior como la Diosa de la sabiduría, y aun merced á otros artistas que el que concibió la creación.

Porque hay artes, como tendremos ocasión de notar, en que esos dos momentos de *concebir* y *ejecutar* son separables; otras en que indisolublemente van unidos ambos momentos; otras, por último, en que pueden ir separados ó juntos, á voluntad.

38.—Por esta preeminencia de la facultad pensante, los preceptistas, desde el filósofo griego Aristóteles, dividieron la Retórica en tres principales secciones, todas referentes á las operaciones mentales. Estas tres partes capitales son: *la Invención*, *la Disposición* y *la Elocución*. Asignaron á la primera, el encargo de ocuparse de las ideas como fondo de los escritos; á la segunda, la distribución ordenada de las mismas, como plan de la obra, y á la tercera la expresión bella del conjunto; y la Memoria, el Juicio

y la Imaginación, respectivamente ha dicho un retórico, son las potencias que intervinieron en cada una de esas partes.

Hubo también quien señaló como cuarta sección de la Retórica *la Pronunciación*, manteniendo el sentido de los romanos de que antes nos hicimos cargo. Hoy esta parte sólo entra por algo en la Oratoria y pertenece de lleno á la Mímica y Declamación, de que tendremos ocasión de hablar oportunamente, aunque de pasada.

## Lección 8.ª

39.—Volvamos atrás para insistir en los términos que constituyen los elementos del arte, á saber: *lo expresado, lo expresante, la expresión.*

Hay en la obra artística, que viene á ser como un organismo, si se nos permite la palabra, lo que en los seres de la creación: un *fondo*, una *forma*, una *existencia* individual.

Al fondo puede aplicarse el tratado de la *Invención* retórica; á la forma el de la *Disposición;* á la existencia, la *Elocución*.

40.—Hemos indicado someramente algo de lo que se refiere á las facultades humanas, sin entrar en pormenores de su funcionalismo, contentándonos con marcar de pasada lo extrictamente necesario para entender el proceso de las actividades mentales.

Con tales antecedentes, podemos señalar qué es lo *expresado* en el arte literario.

*Inmediatamente*, esto es, sin mediación alguna, ni intermedio de ninguna especie, lo que expresa el autor, escritor, orador, literato, poeta, es él mismo; es decir, el *Yo* en sus estados de conocer, sentir, querer; sus propias impresiones é ideas; sus estados generales de ánimo; sus momentos de pasión, de entusiasmo ó de abandono: todo cuanto constituye, en suma, la complejidad de las modificaciones del espíritu.

En toda obra, vuelca, por decirlo así, el literato, toda su esencia anímica, el mundo interior de la conciencia humana.

*Mediatamente*, ó lo que es igual, mediante las propias y personales apreciaciones, lo que expresa el artista, puede ser el mundo exterior, lo que á él rodea, aquello dentro de lo cual vive, ó sea la Naturaleza y la sociedad. Aquello que percibe por sus sentidos, la materia de la cual es hijo por su cuerpo, las relaciones sociales que le envuelven, las leyes físicas á que obedece, las jurídicas que le amparan, las morales que le guían: el conjunto, en fin, de lo exterior al *Yo*, que denominan *no-yo* los filósofos.

Y *absolutamente*, es decir, por cima de lo subjetivo y de lo objetivo, del artista y del mundo externo, de lo inmaterial y lo corpóreo, de lo individual y lo general, lo que puede expresarse en el arte, es Dios mismo, elevando el artista sus concepciones, hasta el Ser Supremo.

41.—El *fondo*, pues, expresado en el arte puede ser Dios, la Naturaleza, la Humanidad. El poeta, por ejemplo, canta á Dios; el historiador señala su influjo como Providencia á través del tiempo y del espacio; el orador sagrado lo ensalza. La Naturaleza, cae también bajo el dominio del literato, ora para admirar las maravillas de la creación, ya para estudiarlas el didáctico, ya para explicarlas en forma atractiva el orador. La Humanidad asi-

mismo puede constituir el fondo de las obras literarias: entonando el poeta su voz para expresar la belleza humana, el didáctico para filosofar sobre el destino del hombre ó investigar su desarrollo en el transcurso de las edades, el orador para discutir las leyes sociales y jurídicas y marcar á las colectividades un rumbo.

42.—Señaladas las esferas de la realidad, que constituyen *lo expresado* en el arte, y por lo tanto, el fondo, analicemos cómo cada una de estas grandes entidades, puede convertirse en lo que se llama propiamente el *asunto* del arte.

Cada determinación concreta de ún sér, ó una cualidad ó varios seres y cualidades, pueden figurar como argumento de una obra artística ó literaria.

A veces, el escritor elije 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 á ciertas exigencias externas, ó viceversa: siendo obligado el asunto, es libre en alguna parte del mismo.

De aquí se sigue que deben consignarse cuatro casos en lo que al asunto se refiere, que marcaremos con ejemplos.

El poeta lírico elije argumento para expresar sus concepciones.

El orador forense se ve obligado á aceptar el asunto encomendado á su pericia ante los tribunales.

El novelista que desarrolla una acción fingida en una obra histórica, ha de plegar su invención á las circunstancias de aquella época en la cual se desenvuelve la trama ideada.

El científico, obligado á exponer una teoría, es dueño de hacerlo por medio de una hábil fábula como verifican algunos autores modernos.

43.—Se ha debatido ampliamente acerca de si hay asun-

tos *buenos* y *malos*, ó si por el contrario todos los asuntos son igualmente aceptables, y sólo existen buenos ó malos literatos.

Indudablemente que lo segundo es más exacto que lo primero. Sólo que nunca las pequeñeces ó impurezas de la realidad conseguirían atraer y conmover produciendo las emociones dignas del arte. Precisamente de aquí arranca la dificultad de tratar asuntos fútiles; puesto que por su misma insignificancia, si no han de pasar inadvertidos, deben ser tratados magistralmente. En cambio, las dificultades de los asuntos importantes dedicados á la patria, á la virtud, á la libertad, á la civilización, son de muy otra índole: ya que para colocarse á la altura de tales argumentos se requiere muy alto vuelo.

Cuéntanse varios ejemplos de literatos y artistas en general, que después de realizar prodigios de belleza en obras de trascendencia suma, como por descanso y recreo, crearon juguetes de inventiva é imaginación. Al inmortal Homero, autor de la sublime *Iliada*, se atribuye un poema burlesco, parodia de aquella epopeya, titulado la *Batracomiomaquia* cuyo asunto es el combate de los ratones y las ranas.

Para terminar esta lección, diremos que los asuntos deben ser escojidos siempre en relación con las fuerzas del artista que ha de desarrollarlos. Precepto que desde Horacio se recomienda á los literatos, y que es aplicable á todos los actos humanos en general. Pero no por ello la humanidad se corrige, presentando á cada paso, por la soberbia, el mito griego de Ícaro, que por acercarse demasiado al sol, se derritió la cera con que pegara sus alas, cayendo al mar Egeo.

## Lección 9.ª

44.—Fíjanse por los preceptistas varias condiciones á los asuntos.

Mantiénese en primer término que deben ser *morales*, es decir que no contengan nada contrario á la moral. Lo cual requiere una aclaración con objeto de evitar torcidas interpretaciones. El arte y la moralidad son dos campos enteramente distintos. Y no es el fin del primero moralizar, sino realizar la belleza. Pueden las artes presentar asuntos y tratar argumentos aparente y aun realmente inmorales, como, por ejemplo los vicios y pasiones descriptos en dramas y novelas, presentados en cuadros; los crímenes que motivan las trajedias, la discordia y la envidia inmortalizada en antiguas esculturas, etc., etc. La historia misma es arsenal aterrador donde el latrocinio, el asesinato, el dolo y la perfidia se halla tan vinculado en altas instituciones, qué á cada paso la sucesión á la corona reconoce por causa una infamia, siendo regidos los pueblos por monarcas criminales. Las artes, pues, reflejo de la realidad, pueden presentar ó reproducir tales hechos. Los actos más punibles, moral y jurídicamente considerados, pueden, sin embargo, ser artísticos, como son bellas y aún sublimes en la naturaleza ciertas manifestaciones extraordinarias, devastadoras, como la tempestad ó la erupción de los volcanes, que dejan por do quier sembrada la desolación.

Lo que quiere decirse al asegurar que «los asuntos deben ser morales», es que la intención del autor ó artista no ha de ser *inmoral;* á saber: no presentar el crimen para

hacerlo amar sino para hacerlo aborrecible; no gozarse en ofrecer el espectáculo del vicio para ensalzarlo sino para vilipendiarlo; y todavía más: que sin predicar su obra el bien, el bien resulte de ella. Y claro está que si la obra es *bella*, inevitablemente será *buena* y *verdadera* porque verdad, bondad y belleza son tres principios indisolublemente unidos, aunque aparentemente se contradigan á veces.

45.—También se cita como cualidad preeminente del asunto, que debe ser *interesante*.

Entendemos por tal, aquello que atrae en las creaciones artísticas, para producir la emoción estética. La obra que no despierta el interés, carece de la primera condición esencial; y á veces la ejecución más pulida y la forma más perfecta con ser tan estimables, no bastan á mantener la atención del espectador ó lector ú oyente.

El interés de la obra nace de que se haya sabido sintetizar un grande asunto en los rasgos más culminantes; y en que el argumento mismo sea tal, que no se agote su contenido con una sola mirada. Antes por el contrario, aquellos actos, ó aquellas ideas que á medida que más se contemplan más atraen, son los llamados á no perecer. La habilidad del artista consiste en saber buscar en cada asunto motivos que siempre tengan resonancia en el corazón humano, porque tales ecos resultan eternos, de todo tiempo, para todos los gustos y todas las edades.

Una cosa es el interés ó atracción artística y otra el *misterio* ó la obscuridad. Un asunto misterioso, podrá despertar la *curiosidad* del público, lector, oyente ó espectador; pero si en el fondo carece de aquella cualidad que acabamos de analizar, una vez satisfecho el deseo de averiguar el arcano, descubierta la incógnita, no volverá á atraer la atención.

No por claras, conocidas y sabidas las desventuras hu-

manas ó las glorias de la patria, dejarán de ser un momento *interesantes* para la humanidad entera.

46.—La tercera condición que se pide en los asuntos es que sean *fecundos*.

La fecundidad, noción contraria á la aridez y esterilidad, se obtiene en las obras de arte procurando buscar asuntos capaces de desarrollo y fructíferos por naturaleza. Lo que digimos con motivo de los asuntos calificados de buenos ó malos se aplica al presente extremo. A veces parecerá infecunda una materia porque la inhabilidad del literato no sepa desentrañar cuanto haya en su fondo; mientras que entregada á otro experto, logrará desplegarse.

El acierto del autor, consiste en no elegir para determinadas obras en grande, asuntos que solamente ofrecen material suficiente para una lijera composición sin alcance ni pretensiones.

Existen asuntos que no se prestan á más que á la simple enunciación de una idea y otros que por su transcendencia y por la riqueza virtual que llevan en su seno, merecen diestros artistas capaces de explotar la mina y expresar el trabajo en obras colosales. No reducir los últimos ni ampliar los primeros, indicará grande mérito en los autores. En resumen, que no se dé importancia extraordinaria á lo pequeño, ni se le quite á lo colosal: lo que sirve al pintor para una acuarela en miniatura, no debe ser tratado al óleo en una gran tela.

Concluiremos estas consideraciones, afirmando que no concedemos tanta importancia al *asunto* como algunos preceptistas modernos que llegan hasta asignarle el primer papel en la obra literaria, afirmando que la forma depende del asunto, la belleza del estilo, la gracia y otras galas de la dicción.

El arte es más que nada forma, puesto que el fondo

con ser bello, será materia laborable y dispuesta, como el mármol en las canteras de Carrara; pero mientras el genio estatuario no lo desbasta con el cincel, no viene el soplo de la vida á animarlo y hacerlo inmortal.

## Lección 10.

47.—Elegido el asunto de la obra; procede el autor á su *desarrollo*.

Hay algunos argumentos tan sencillos que apenas si se necesita otra cosa que enunciarlos para que aparezcan desenvueltos; pero también existen otros tan complicados, que requieren elaboración detenida, obedeciendo á varios preceptos que favorecen el orden, aparte de la educación especial del artista, cuyo talento dispone á veces un desenvolvimiento original más ó menos arbitrario. Mas para los artistas geniales no son la reglas sino trabas; los preceptos se han fijado con objeto de facilitar las tareas, atendiendo á cierto molde ó patrón general establecido y aceptado como bueno, por consentimiento universal.

48.—A la colección de reglas empíricas para desplegar al asunto, la designaron los antiguos con el calificativo de *Tópica*. Y los modernos retóricos, aunque concediéndole otro valor, han respetado el nombre que significa *Lugares* y *Lugares comunes;* calificación la última envuelta en cierto desprestigio. Pues, sabido es que cuando un artista cualquiera no sale de los caminos vulgares, sin lograr excitar ni el aplauso ni el entusiasmo, sino simplemente la

aprobación, se dice de su obra «que está llena de lugares comunes»; ó lo que es idéntico, que no ha rebasado el literato los linderos de la vulgaridad sin haber sobresalido en nada, ni producido mas que lo que puede incluirse en la medianía. Y, con efecto, la tópica parece inventada para las obras que han de estar envueltas en el *aura mediocritas:* el ambiente de la generalidad, y aun exajerando un poco, la atmósfera del vulgo.

49.—Fúndase la tópica, lógicamente considerada, en la ilación, encadenamiento y *asociación de las ideas*. Y por consiguiente su nervio radica en el procedimiento de relacionar un pensamiento con todo lo concerniente al mismo.

Para ciertos asuntos, los científicos singularmente, forzoso es reconocer su valor, puesto que desatan los tópicos cuanto se halla ligado en el objeto propuesto para el estudio; mas fuera de la didáctica no debe atribuírsele la importancia que algunos preceptistas se empeñan en otorgarle.

50.—Divídense los tópicos en *internos* y *externos*; consistiendo los primeros en los principios lógicos de estudio de un objeto ó una idea; y los segundos, en los términos de comparación que aunque ajenos al objeto que sirve de asunto, pueden no obstante ser aplicables al propio caso, bajo tal ó cual respecto.

Los *lugares externos* pueden reducirse á dos: «los ejemplos tomados de la historia ó arrancados de las tradiciones,» y «las máximas ó dichos célebres de las autoridades en la materia.»

A veces la transcendencia del empleo de estos tópicos, radica en que más convence á la generalidad un ejemplo que una razón; en muchas ocasiones un hecho es más elocuente que una teoría, un acto que una verdad; y somos muy dados á creer que una acción análoga á otra del pasado, debe provocar consecuencias iguales, cuando precisa-

mente debiéramos desconfiar de semejante testimonio, harto más falaz de lo que suele estimarse.

También por el natural respeto que siempre merecen las opiniones de los hombres que fueron autoridad en la materia, producen grande efecto en nuestro ánimo para convencernos las aseveraciones agenas. Y así, depende tal cual vez de la cita de una frase oportuna, el éxito de una causa y el triunfo de una tesis sustentada ante el público.

Por esto se comprende que los antiguos atribuyeran á lo que llamaron «arte de inventar argumentos,» (tópica), tanto valor, para el acertado desarrollo de los asuntos encaminados á influir en los ánimos, con el fin de persuadir.

51.—Los *lugares internos* son: la *definición*, la *etimología*, el *análisis;* el *género* y la *especie*, los *antecedentes* y *consiguientes*, las *causas* y los *efectos*, las *semejanzas* y *diferencias*, las *circunstancias* y *accesorios*.

Apliquemos á un ejemplo el empleo de estos tópicos á fin de explicar cómo pueden servir para desenvolver un asunto.

Supongamos que queremos tratar de la *Justicia:* empezaremos por definirla, esto es, por limitarla, distinguiéndola de otros principios absolutos como el *bien*, la *verdad*, la *belleza*, la *piedad*. Después, buscaremos su etimología, es decir, la historia de su nombre, proviniendo del *Jus* (derecho) latino. Luego analizaremos este concepto, ó lo que es lo mismo, desligaremos ó desataremos los elementos que entran á componer el derecho (que esto significa analizar). Consideraremos más tarde el género en que la Justicia puede incluirse, como fin humano, y las distintas especies que existen de derecho. Enseguida veremos qué antecedentes históricos tiene la Justicia tal como hoy se entiende, y qué consecuencias se derivan en la actualidad de su especial manera de ser. Proseguiremos con investigar las causas que impiden al presente el completo régimen que

supone el derecho en sí, y los efectos que se advierten. Fijaremos las semejanzas que el derecho moderno mantiene con el antiguo romano, y sus diferencias. Y por último, en qué circunstancias se realiza la justicia humana y de qué accesorios se halla rodeada la ley y su cumplimiento.

Fácilmente se comprende que á este trabajo de lugares internos, se puede agregar otra serie; así como no siempre ni á todos los asuntos es dable aplicar los señalados.

Si después de todo lo expuesto, se aplica á la Justicia alguna frase ó definición de un jurista eminente, y se echa mano de los períodos históricos en que la idea del derecho se ha desenvuelto en instituciones más adecuadas á su esencia, el asunto quedará convenientemente desarrollado.

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 asunto, que á primera vista aparecerá á veces tan simplicísimo, que con enunciarlo creeríase estar desenvuelto por completo. Para el literato de verdadero talento, apenas sirve; en cambio para los menos inteligentes, y sobre todo para los que principian á iniciarse en tareas de esta índole, ofrece su uso ventajas sumas.

## Lección 11.

52.—Prosigamos estudiando el *fondo* de las obras literarias.

Una vez analizado el asunto, su elección y desarrollo,

conviene fijar la *distribución* del mismo Lógicamente, á la función de atender sigue la de percibir, y á ésta la de determinar. De modo que lo primero es elegir el asunto, lo segundo desenvolverlo en su contenido, lo tercero determinar concretamente cuanto se ha hallado en él. Claro es que estas funciones intelectuales para la *concepción* y *composición* de la obra, interiormente son simultaneas, puesto que en cada operación anímica intervienen las restantes, por la unidad y simplicidad del espíritu; pero en la producción de una obra hay momentos que son los que vamos marcando sucesivamente.

Los griegos, hemos dicho, no tenían sino un sólo término para expresar la razón y la palabra: *logos*, como si fueran ambas cosas, manifestaciones de una misma. Lo propio acontecía con la palabra *cosmos* que servía indistintamente para significar el mundo y el orden.

53.—Aplicando á nuestro objeto presente la manera de sintetizar el sabio pueblo helénico sus conceptos, diremos que elegido y desarrollado el asunto, el *plan*, en realidad, de la obra literaria, está trazado. Ya que el *plan*, no es otra cosa que la distribución ordenada de la concepción de la obra.

La formación del plan, requiere tres condiciones: 1.ª *Unidad;* 2.ª *Variedad;* 3.ª *Armonía.*

Toda producción debe ser engendrada por una idea matriz; debe ser desenvuelta en el interior contenido, á veces lleno de rica complejidad de relaciones; debe en fin dar á cada parte su propia fuerza, señalándole el sitio que ha de ocupar, subordinada al pensamiento creador, y unir los diferentes elementos entre sí.

Esas tres condiciones, son propias de todo organismo. Y como la obra artística debe aspirar á parecer tal, de ahí que se requiera semejante enlace armónico entre sus miembros, que resulte como brotada de madre, *íntegra*,

*animada* y con *individualidad*, ó lo que es lo mismo: *varia, armónica* y *una.*

54.—Cuando el artista ha concebido interiormente la obra, procede á exteriorizarla, *trazándola á grandes rasgos*. El arquitecto hace el croquis, el pintor el boceto, el músico el estudio, el literato el borrador. Este plan, al irse determinando, va ensanchándose y aun modificándose: de tal suerte que no deja de ser frecuente que la obra se parezca poco ó nada á su primitiva concepción. Y no es de extrañar, puesto que el *ideal* artístico es tan vasto, que bien puede calificarse de infinito.

Los antiguos retóricos, á fuerza de exigir grande unidad en las obras literarias, llegaron á la exageración, exigiendo *unidad* de tiempo, de lugar, de costumbres, de interés de acción, de estilo, etc., etc. Pero la protesta de las escuelas románticas en todas las artes, ha ido prescindiendo de semejantes unidades, algunas arbitrarias, quedando reducidas á la unidad *de fin*, y en algunas ocasiones, *de acción*. El arte, libre de esas trabas, ha podido esparcir el vuelo á más dilatados horizontes.

55.—La *variedad* no destruye la condición antecedente. Lo mismo que el mundo es uno, y vário su contenido, lo mismo en el templo gótico resplandece la unidad y tal es la abundancia y combinación de sus lineas y accesorios, que la vista se pierde en tanta profusión de detalles. Pues bien, en la obra literaria, esta variedad aparece mediante acciones secundarias, episodios, contrastes, digresiones intercaladas en el cuerpo de la obra, adornos múltiples, últimamente, que realcen la obra suprimiendo la monotonía.

56.—Mas de igual manera que la unidad no ha de ser absorbente, tampoco la variedad ha de ser confusa por lo exhuberante. Forzoso es que no se dañen ni perjudiquen ambas condiciones. De aquí nace la *armonía;* ó lo que es lo mismo la proporcionada y equilibrada relación de las

partes con el todo y entre ellas mismas. La debida extensión de sus elementos con arreglo á la intensidad de sus pensamientos, contribuyen á la armonía de la obra, condición suprema de que depende la belleza.

57.—Siguiendo la determiñación del asunto en el plan, diremos que siempre en la obra literaria habrá que considerar un *principio*, un *medio* y un *fin*, ó lo que es equivalente, una introducción, una explicación y una conclusión, ó sea: prólogo, exposición y epílogo. Reciben esta cabeza, este tronco y estas extremidades, si se nos permite llamar así á las partes de la obra literaria, diferentes denominaciones según la clase de trabajo á que se aplican. Mas de todas suertes, preciso es reconocer que esos constituyen los miembros esenciales.

La preceptiva especial á cada caso, la expondremos al tratar de cada género; siendo suficiente aquí notar, que de la propia manera que en los organismos el centro es más complejo por punto general, en las obras literarias, se puede *empezar* y *concluir* brevísimamente; pero en el *cuerpo* se complica la trama.

58.—Siéntanse como partes de ella: la *tésis*, la *antítesis* y la *síntesis*. Al establecimiento del asunto se le suele dar el primer nombre en la generalidad de las obras; á la discusión de la cuestión ó desarrollo del asunto, el segundo, y á la recapitulación, el tercero.

Otro método de exponer, expresar ó representar, es el *analítico* que ya hemos citado con distinto motivo. En él, partiendo de un pormenor, se pasa al estudio de otros capitales; ó se sienta una *hipótesis* como punto de partida, antes de penetrar de lleno en el asunto.

59.—Hemos concluído con todo lo concerniente al asunto y su disposición *(Invención y Disposición* conforme á la clasificación usual retórica), ó para hablar con propiedad, hemos estudiado en el *fondo* de la obra, todo lo *obje-*

*tivo*. Volvamos al *sujeto* de la obra literaria, al artista, que como vimos, era lo inmediatamente expresado en la producción. Sólo que ahora, consideraremos las cualidades que deben adornar al literato; ya que vimos, si bien á la ligera, las facultades que intervenían en la concepción de la obra.

Con este trabajo completaremos el tratado del *fondo* de la obra, para pasar á la *forma*, segundo elemento constitutivo del arte.

## Lección 12.

60.—Terminado el estudio de lo objetivo en el *fondo* de la obra, réstanos analizar las cualidades que debe reunir todo el que desee el título de literato, ó pretenda ya que no tan alta gerarquía, disponer al menos de sus recursos hábilmente, para la manifestación del pensamiento por medio de la palabra.

Y como en el fondo de la obra está el asunto ó argumento, pero también el literato, veamos *subjetivamente* esa misma esencia de lo expresado.

No insistiremos en cuanto queda escrito acerca de la manera de funcionar las facultades del artista (sentidos, fantasía, memoria, entendimiento, razón, sentimiento y voluntad), por la índole elemental de nuestro estudio, y únicamente advertiremos lo más saliente en la materia de que se trata.

61.—Los críticos denominan á la especial manera de funcionar las facultades humanas, con aptitud para la rea-

lización del arte, *poder artístico;* algo que no todos poseen y aun poseyéndolo, siempre en muy distinta forma.

En esto se funda que á dicha potencialidad para el arte, se le reconozcan *grados* ó sea diversa intensidad, y *modos* ó sea cualidad diferente.

El primer grado del poder artístico ó literario y el más inferior, consiste en la *habilidad técnica* ó 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 sonido en la música, la palabra en la literatura, se exige un aprendizaje especial, más ó menos largo, según las disposiciones individuales y según las dificultades que el mismo material presente. Todos podrían ser artistas, si á todos estuviesen repartidas por igual ciertas dotes características, y entre ellas la de disponer con absoluta libertad y á capricho del medio sensible exterior para la expresión de la idea. Todo el mundo concibe con cierta facilidad asuntos bellos, pero no todos saben ni pueden manifestarlos. Por el contrario, hay quien dominando la palabra ó el color á voluntad, ni sabe ni puede concebir.

De aquí nace que haya admirables *ejecutores* del pensamiento ajeno, y admirables *compositores* incapaces de traducir en forma sensible lo que allí en las profundidades de su conciencia crearon. 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 momentos, es preciso ser artista completo. Tal ocurre en la mayor parte de las obras literarias.

62.—El segundo grado de la potencialidad artística, consiste en la justa proporción para combinar los elementos que entran en la obra: otra nueva *habilidad* que se denomina el *talento artístico*. El músico que domina un instrumento haciendo de él lo que quiere, cuenta con un medio; si sabe elegir para ese instrumento la música adecuada,

los cantos á que mejor corresponde, si acierta á sintetizar su pensamiento en frases ni más largas ni más cortas que las necesarias para producir el efecto apetecido, contará con el requerido *talento*.

En la vida como en el arte, no son ni los grandes ejecutistas ni los grandes pensadores los que más brillan, sino los hombres de talento. El orador de gran facundia, admira por su verbosidad; el filósofo de alta idealidad admira á unos cuantos sabios á quienes es dable penetrar aquellos conceptos; pero ni uno ni otro serán populares, ni conmoverán al público en general. El uno podrá manejar el material *ad libitum*, el otro la idea; pero *el talento*, que sabe compadecer opiniones, captar simpatías, atraer con claridad, demostrar con sencillez, persuadir, conmover, emocionar, alegrar los ánimos, provocar la risa ó el llanto, delicadamente, aun con poca idea y con escasa elocuencia, reinará sin rival. El mundo está gobernado por el talento que triunfa siempre, aunque lo guien los filósofos tácitamente y lo ilustren los mecánicos.

El *talento literario*, pues, depende del ingenio para concertar los distintos elementos de la composición.

63.—El tercero y último grado del *poder artístico*, es el que se llama *genio*, que no es otra cosa que la más alta representación de la fuerza creadora en las artes y hasta en la vida. Por esto se ha apellidado al genio *divino*. Sus caractéres son: ver con una sola mirada todo un asunto en sus complicadas relaciones; sorprender lo oculto á los ojos de los demás, por una especie de adivinación; abarcar en una sola síntesis períodos y edades de la historia y expresarlas con concisión breve; engendrar por tales intuiciones obras completas en que resume á veces no sólo un ideal, una civilización, sino la humanidad entera de todo tiempo. Por esto se llama genio á nuestro inmortal Cervantes, que supo en dos personajes sintetizar á la humanidad con

todas las sublimidades del alma y todas las groserías del cuerpo: personajes, que aplicados á la época retratada en que se supone viven *D. Quijote* y *Sancho Panza*, son igualmente verdaderos en los tiempos antiguos, en los de hoy y en los del futuro.

Ese poder maravilloso que domina por igual los medios sensibles y los elementos intelectuales, el material y el tanto, se alimenta de la *inspiración*, ó sea de la suma intuición rápida de los conceptos, de la fácil abstracción en las operaciones mentales y de la concienzuda generalización á cada paso. Al genio le basta un simple hecho para inventar una teoría, y del nudo principio escueto saca una serie de verdades. Así la belleza está en su mano dócil para ser moldeada y fecunda.

Y dicho se está que la inspiración no es patrimonio del arte, sino de la vida entera. Los mártires, como los héroes, los inventores como los que causaron en el mundo las grandes reformas, fueron seres inspirados; mas no todos genios: para merecer el dictado de tal, se necesita la talla excelsa que sólo alcanzaron contadísimos séres en la humanidad.

64.—Hemos hablado de la *inspiración* como un momento sublime del arte y de los actos de la vida. A este momento, precede otro inevitable, que se denomina *impresionabilidad;* que consiste en recibir con facilidad las influencias del exterior y de sí propio, provocando estados generales de ánimo que han de ser más tarde espresados *espontáneamente*.

La *impresionabilidad* es, pues, el estado *receptivo* de la actividad artística, y la *inspiración*, ó sea su correlativo, el estado *espontáneo*.

65.—Divídese la inspiración en *tranquila* y *agitada*, ó *serena* y *febril*, según que procede por pasos lentos y razonados ó por vehementes entusiasmos velozmente sentidos.

También se dividen sus modos en *subjetivos* y *objetivos*,

conforme proceda la inspiración de influjos íntimos ó externos.

## Lección 13.

66.—Continuemos analizando las cualidades del artista, ya que la obra no es otra cosa que trasunto fiel de lo que el artista es.

Lo primero que se requiere para el arte como para el cultivo de toda profesión humana, es *vocación;* ó lo que es lo mismo, marcada tendencia á adoptar como fin predominante en la vida aquel de que se trata, descuidando los restantes.

No basta, sin embargo, abrazar tal ó cual fin, sino que se necesita *aptitud* especial. Vano empeño sería consagrarse al fin literario, careciendo de los medios ó recursos personales para dicho cultivo. Pero las aptitudes individuales pueden adquirirse en su mayoría, aunque haya algunas que nadie da sino la Naturaleza.

67.—Las cualidades que pueden adquirirse son: *educación, cultura general y especial* y *experiencia.*

Las nativas son las que acabamos de estudiar en el poder artístico, ó sean: la *habilidad* mecánica y la intelectual ó *talento*, y el *genio*. Las dos primeras pueden mejorarse, corregirse ó modificarse mediante asidua é intensa laboriosidad; pero siempre necesitará poseerlas el artista en algún modo ó grado, por inferior que sea. El *genio* no puede adquirirse ni por el esfuerzo, ni por la educación.

68.—La vocación sin la educación es nula, puesto que

sólo por medio del ordenado sistema de estudios, trabajo y enseñanza personales, puede desenvolverse aquella afición primera que determina las inclinaciones del que pretende ser artista.

Esta educación es de dos modos: la general y que pudiéramos denominar *académica*, y la del *taller*. La primera es teórica; la segunda, práctica. La una concierne á los principios; la otra á los casos, hechos, obras, ó acciones. Aquella habla á la inteligencia, ésta á los sentidos; y ambas suponen un *aprendizaje* al lado del profesor y al lado del maestro.

69.—Pero hay una academia superior á todas las áulas y un taller superior á todos los Estudios: la vida misma, la sociedad, y la contemplación de la Naturaleza; estudiando en el hombre las costumbres y pasiones, y en la Naturaleza los momentos normales y anormales.

De aquí que la preparación del artista, y del literato para nuestro caso singular, deba hacerse, adquiriendo primero una *cultura general* indispensable á todo hombre, y una *cultura especial* encaminada al conocimiento de cuanto pueda referirse al arte en cuestión.

La *cultura general humana* debiera estar confiada al grado de la enseñanza pública que se llama secundaria, esto es, á la que precisamente se da en los Institutos en España; si bien adolece de deficiencias tales como la de no estudiar la *historia del arte en general* y los *principios generales del Derecho*. Pero sea como quiera, la segunda Enseñanza en nuestro país, es la encargada de suministrar los elementos de la cultura general, con nociones de todas las ciencias y letras. Todo artista, todo hombre, cualquiera que sea su profesión, debe poseer un caudal de conocimientos acerca de las distintas ramas del saber, para hallarse capacitado en la vida ulterior, pudiendo representar en la patria el papel de ciudadano inteligente, que aprecia sus de-

rechos y estima sus deberes. Adquirir esos conocimientos es en cierto modo hasta una obligación moral, con el fin de cooperar cada joven por su parte, al progreso y educación nacionales.

70.—Pero además el artista ha de hallarse adornado de una *cultura especial de su arte*, formada sobre el estudio de las principales obras en cada género, y con la historia á la vista, donde se reunen los monumentos más importantes. Además, las reglas prácticas y técnicas, deberán ir facilitando el aprendizaje de la profesión. Y para nuestro caso, el literato ha menester acudir á todas las fuentes por el carácter de universalidad de su arte. No todos los hombres se ocupan ni entienden de música, de pintura, de estatuaria; pero todos leen, escriben, estudian más ó menos la marcha de la civilización humana, en libros, revistas, periódicos, y son jueces más ó 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 al propio tiempo su cultura especial literaria.

71.—Por último un literato inexperto, es un artista al cual falta la mitad de sus condiciones. La *experiencia* adquirida en medio de la sociedad en que se mueve, es indispensable don. Depende esta experiencia de la *observación* continuada que ha de mantener y de la meditación acerca de todos y cada uno de los hechos ó casos observados. Allí donde las relaciones sociales no alcancen, el literato debe volver la vista á los libros, donde las ciencias registran tantos y tantos fenómenos sujetos á una ley, interpretados mediante razón. Y de esta manera la experiencia no será la nuda y empírica que dan los años, sino la inteligente y anticipada que produce la ciencia. El trabajo, pues, del literato es de constante flujo y reflujo de la ciencia á la vida y de la vida á la ciencia, mirando alternativamente á am-

bas maestras. Con lectura constante y sobre buenos modelos, leyendo *bien*, mejor que leyendo *mucho, (non multa legenda, sed multum)*, observando escrupulosamente la Naturaleza y la sociedad, y meditando sobre todo ello, el artista en general, el literato en particular, están capacitados para que merezcan ser atendidos por el público

## Lección 14.

72.—Estudiado en lecciones anteriores *lo expresado* en el arte, ó sea el fondo, su determinación en su desarrollo y tópicos, el asunto, la elección de éste, la distribución del argumento en la obra literaria ó sea el plan, de una parte; y de otra el artista y sus cualidades: todas cuyas cuestiones las agrupan los retóricos en los tratados que llamaron los antiguos *Invención* y *Disposición,* debemos empezar á ocuparnos de la *forma* de la obra literaria, que se refiere al tratado llamado *Elocución* por los preceptistas.

73.—La forma es *lo expresante* en el arte, es decir, lo que sirve para manifertar el fondo ó *lo expresado*.

Para sacar al exterior el fondo interno ó sea para producir la forma externa, el artista se vale de dos elementos indispensables: el material y la disposición del mismo; la palabra, en nuestro caso, y el modo de emplearla.

La *palabra*, ó *lenguaje hablado* no es más que una manera del lenguaje. Y lenguaje es la expresión de todo nuestro interior inmediatamente, según hemos visto, y mediatamente de todo cuanto nos rodea. De aquí, por consiguiente podemos decir que el lenguaje es un *signo* por cuyo empleo nos relacionamos con los demás seres.

74.—Divídese el lenguaje bajo el punto de vista de la naturaleza de los signos, en: lenguaje de *signos pasajeros* y de *signos permanentes*. El primero se compone de *sonidos* y *movimientos*. Los sonidos pueden ser *articulados* é *inarticulados*; aquél da lugar á la *palabra* ó lenguaje hablado; éste á la *música* ó lenguaje musical, y de la reunión de ambos nace el *canto*.

El lenguaje de los *movimientos* ó *mímico* se produce de tres modos: ó con todo el cuerpo del que lo emplea, movimientos que se denominan *actitudes*; ó con los brazos y las manos, movimientos que se llaman *ademanes;* ó con el rostro, movimientos que se nombran *gestos*.

El lenguaje de signos *permanentes* ó inmutables *(gráfico)*, puede ser de tres clases: 1.° de signos representando ideas, que se conoce por lenguaje *ideográfico;* 2.° de signos representando sonidos, que se apellida lenguaje *fonético;* y 3.° de signos de una y otra clase, lenguaje *geroglífico*.

El lenguaje de signos *permanentes*, ó *escritura,* cuando es *ideográfico*, puede representar *directa* ó *indirectamente* las ideas. En el primer caso resulta el lenguaje ideográfico propiamente dicho, en el segundo, el lenguaje *simbólico*.

De igual manera, el lenguaje de signos *permanentes* ó *escritura*, cuando es *fonético*, puede representar un sonido por cada signo, formando el lenguaje *alfabético* ó varios sonidos por cada signo, lenguaje ó escritura *sintética,* como la taquigrafía por ejemplo y las abreviaturas, etc.

La transición de la escritura figurativa ó ideográfica á la escritura fonética se ha marcado en la historia por la escritura *cuneiforme* (ó de forma de cuñas ó clavos) usada por los Asirios, los Medos y los Persas.

75.—La literatura no se ocupa de todo el lenguaje, sino del literario. Ya apuntamos en la introducción algo acerca del particular al señalar las relaciones de nuestro estudio.

Volveremos sobre este asunto más adelante al tratar de la *Didáctica*. Nos basta á nuestro propósito analizar en el lenguaje los elementos de la *palabra*, como material del literario.

76.—La palabra es un sonido articulado, mudable, cuando por naturaleza desaparece en 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 los distintos órganos de la boca. Estos órganos son: los pulmones especie de fuelle que expulsa el aire poco á poco; la tráquea, conducto por donde pasa; la laringe, tapizada por una membrana cuyos repliegues rellenan las cuerdas vocales; la lengua, el paladar, los dientes y los labios.

77.—Es todavía problema psicológico el de la producción del lenguaje, sobre todo en lo que se refiere al órgano donde resida ó de que pueda depender esta función. Según experimentos del fisiólogo francés Broca se cree que depende el lenguaje de la cuarta circunvolución izquierda del cerebro; aunque nada se ha fijado como cierto, desde el punto que observada una enfermedad en dicha circunvolución, ha podido ser sustituida por la cuarta circunvolución homóloga de la derecha.

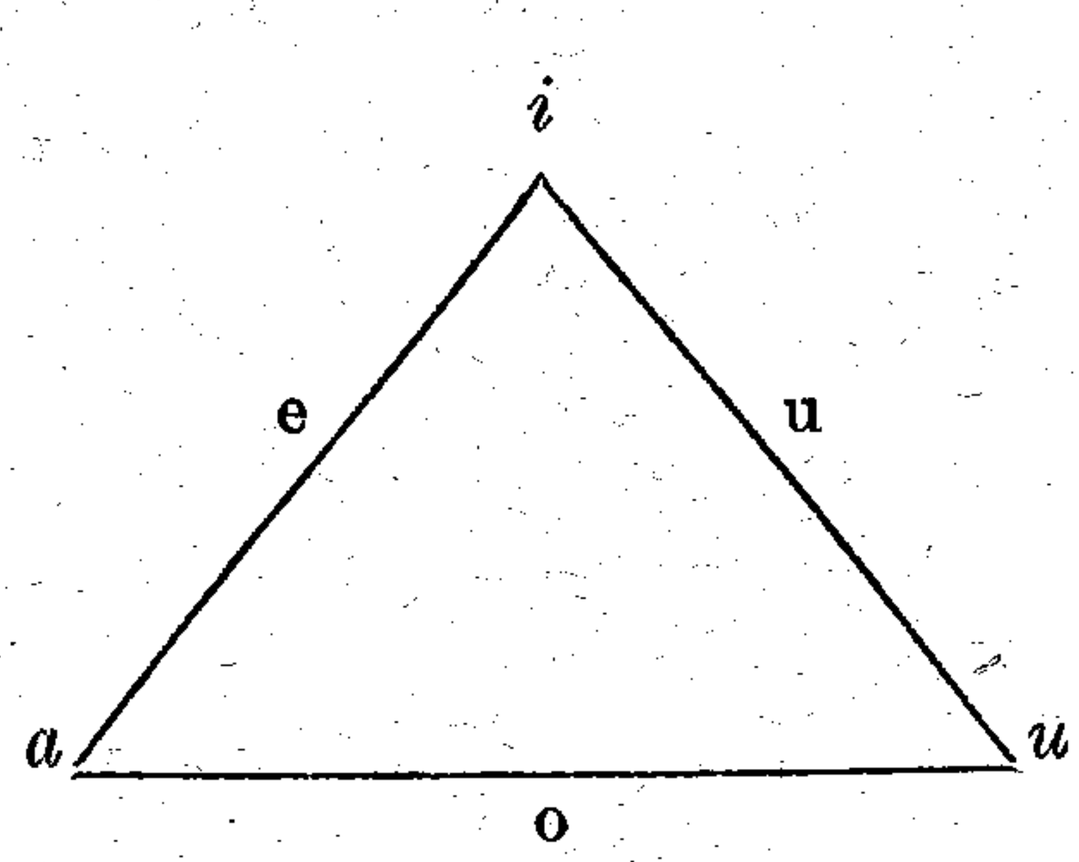
También la tartamudez se estudia como enfermedad cerebral y la afaxia.

## Lección 15.

78.—Los sonidos articulados más elementales son las *letras*, que se dividen en *vocales* y *consonantes*. Estas son

como el esqueleto del lenguaje; las vocales, como la carne que recubre este esqueleto. Las primeras representan el valor ideográfico; las segundas, puramente la modificación necesaria para la palabra hablada. La prueba de esto, se halla en que en la escritura pueden suprimirse, y hay lenguas como el árabe, que se escribe sin vocales. No puede decirse con entera exactitud que las consonantes no suenen, muchas de ellas tienen sus sonidos propios y basta pensar en la *r*, la *s*, la *f*, etc. Las vocales sí son las que dan el sonido musical de la lengua.

79.—Varios filólogos se han ocupado de la formación de las vocales, tratando de reducirlas á una simple clasificación. Nuestro sabio Orchell formó el triángulo que lleva su nombre *(orcheliano)*. Hélo aquí:




La explicacion de dicho triángulo, es como sigue: Daba el docto profesor de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid (hoy Instituto de 2.ª Enseñanza), como base, á la figura geométrica, desde la epiglotis á los labios, colocando la vocal *a* en la epiglotis y la *u* en los labios, y los otros dos lados, desde la epiglotis á las fosas nasales, colocando la *i* en el punto más alto; y el tercer lado desde los labios á las fosas nasales. La *e*, la *o* y la *u* francesa, las situaba en los puntos medios de estos lados; y en reali-

dad, en cada uno puede colocarse toda la serie de vocales intermedias, puesto que la *a*, la *i* y la *u* son las tres fundamentales.

80.—Cuanto á las consonantes, divídense en guturales, paladiales, dentales, labiales, según el órgano que las determina, y mixtas, como gutural-paladiales, dental-labiales, cuando es más de uno el órgano que interviene en su formación. Debe tenerse en cuenta que á veces se sustituyen en el uso diario unas por otras consonantes de un mirmo orden, ó sea formadas en los mismo órganos. Con lo cual á veces las palabras varían á través del tiempo, y al pasar de una lengua madre á otra derivada, no siendo fácil reconocerlas á primera vista.

81.—Llámase *ortografía* la recta escritura de las palabras aisladas, tanto en las letras que representan los sonidos, como en la acentuación de las palabras, y en la relación de unas con otras en la oración *(puntuación)*. Y denomínase *ortofonía* la debida pronunciación de la palabra aislada y la entonación en la palabra en conjunto. La etimología ordena escribir las palabras según su origen y según su fonética ó manera de sonar.

82.—En la palabra, hemos visto que existen dos elementos: el sonido y su articulación. El primero, *voz*, se reduce al aire expelido que pasa por las cuerdas vocales, pero sin articularse.

La voz puede ser: *grito*, donde sobresale la vocal *a*; *gemido*, que sale por la nariz produciendo generalmente la vocal *e; silbido*, sonido que se modifica en los labios; *risa*, carcajada, originada usualmente en la garganta, predominando la letra *a; tos*, movimiento brusco del aire en la garganta también; *estornudo*, choque del aire de los pulmones contra el paladar, modificado en la nariz y labios; *ronquido*, interceptación del aire por contracciones más ó menos tenues de la garganta, modificándose también en el

paladar; y cierta especie de *mugido* nasal con los labios cerrados, etc.

Así como hay voz sin palabras, existen palabras sin voz: por ejemplo el *cuchicheo* en donde se articulan suavemente palabras con la menor cantidad posible de sonido.

83.—La palabra consta de un elemento permanente que se perpetúa con ligerísimas variantes á través de la historia de las lenguas. Este elemento se denomina *raiz*, es sumamente sencillo y pronunciado en una sola emisión de voz, de donde nace la sílaba ó lenguaje silábico. En la raiz se halla la significación primitiva ó fundamental de las palabras, las cuales se transforman por agregaciones denominadas *afijos*.

Estos se subdividen en: *prefijos* por el principio; *infijos*, por el medio; *subfijos*, por el fin de las palabras.

84.—Las palabras más sencillas, son por tanto las *monosilábicas*, ó de una sola sílaba.

La reunión de palabras, agregándose unas á otras, ó yuxtaponiéndose, constituye lo que se llama *aglutinación*.

El desarrollo del contenido de una palabra, ó sea el desenvolvimiento de su radical, transformándose y produciendo nuevas voces, como si se desdoblasen las primitivas por medio de terminaciones distintas ó desinencias diversas, se llama *flexión*. Y este es el grado más perfecto de la formación de las palabras.

85.—De aquí procede la clasificación morfológica de las lenguas, en 1.°: *monosilábicas*, en las cuales todas las palabras constan de una sola sílaba, como el chino; 2.° *aglutinantes*, en donde las palabras se yuxtaponen, como el vascuence; y 3.° en lenguas *de flexión* en que las raices se despliegan para formar nuevas palabras, y á esta clase pertenecen los idiomas indo-europeos.

En opinión de filólogos y lingüistas parece estar confirmado el fenómeno de que las lenguas *flexivas* han nece-

sitado pasar en períodos anteriores, por las formas *aglutinantes* y *monosilábicas* sucesivamente y por ese orden inverso; pero no está averiguado que las monosilábicas hayan de pasar por la forma aglutinante para llegar á la flexiva.

## Lección 16.

86.—Aunque lo expresado ó fondo y lo expresante ó forma guardan entre sí relación tan íntima de compenetración, puede observarse fácilmente que cada uno de estos elementos en el lenguaje tiene su *valor propio* é *independiente*. Así, por ejemplo, un sólo signo puede expresar varios significados y un sólo significado puede ser expresado por medio de varios signos.

La palabra es expresión de todo nuestro sér, según hemos dicho anteriormente; pero con especialidad es expresión de nuestro pensamiento. Y en nuestra facultad de pensar hay las siguientes operaciones simples y de relación.

87.—1.° Concepto ó *ideas* y sus diferentes relaciones; 2.° *juicios*, ó relación afirmativa de conceptos; 3.° *raciocinios* ó relación de juicios.

Cuando nada se afirma ni niega y los conceptos están unidos por *preposiciones* (relaciones secundarias), se forman *frases*. Cuando reunimos conceptos por medio del *verbo (cópula)*, afirmando ó negando algo en el juicio, se forman *oraciones*. Cuando unimos juicios por medio de *conjunciones* en el raciocinio, formamos *discursos* ó razona-

mientos. (No se confunda este discurso con el discurso oratorio como pieza literaria, de que se hablará en su sitio.)

Las emociones del sentimiento que representan estados totales del ánimo, se expresan directamente por medio de *interjecciones* y por la *entonación*.

88.—La relación de oraciones y razonamientos, constituyendo un todo encaminado á un fin, da lugar á la *cláusula*, es decir, á encerrar en un período un pensamiento completo que en su forma externa se llama *párrafo*.

Las cláusulas pueden ser *sueltas* ó *enlazadas*. Las primeras, como su nombre lo indica, van sin enlace ni trabazón; las segundas, se ligan por simple yuxtaposición ó agregación sin relación de unas á otras, ó entrelazadas por medio de gerundios y conjunciones.

En cuanto á las oraciones, hay que notar si son *directas*, ó *inversas;* esto es, si van colocados sus términos en el orden de 1.° sujeto y sus complementos, 2.° verbo y término de la acción con sus complementos respectivos; ó si por el contrario se construyen con *hipérbaton*, ó sea sin guardar este orden. Esta forma es muy usual en latín; algo menos frecuente en castellano y muy poco usada en francés.

89.—Para notar algunos *caractéres diferenciales* de la palabra hablada y la escrita, consignaremos que de la primera se sirve infinitamente más la humanidad que de la segunda; por más que esta desigualidad ha venido haciéndose menor cada día, especialmente desde la invención de la imprenta y otros procedimientos análogos, para multiplicar la conversación y salvar tiempos y lugares; perpetuando á la vez el pensamiento, é inmortalizando las obras del genio para enseñanza de la posteridad.

La palabra *hablada*, puede *corregirse*, pero después de *producida;* la *escrita* puede ser *corregida* antes de pronunciada como si dijéramos, ó *publicada*.

Asiste á la palabra hablada cierto colorido puesto de relieve mediante la *entonación*, mientras que la escrita carece de ese espíritu vital.

90.—Hasta aquí hemos venido ocupándonos del sonido, más como *ruído* que como sonído propiamente dicho, ó musical. Anotemos de qué depende el elemento musical en el lenguaje: 1.° de la proporción entre las vocales y consonantes; 2.° de la tonalidad; 3.° del acento; 4.° de la armonía imitativa; 5.° del ritmo.

Analicemos cada uno de estos elementos.

1.° El predominio de las vocales sobre las consonantes ó viceversa, causa la *suavidad* ó *aspereza* respectivamente de una lengua. El alemán entre las indo-europeas, por su preponderancia de las consonantes, pertenece al tipo áspero; el italiano, por su preponderancia de las vocales, al tipo suave. Alguien ha calificado estos tipos con los nombres de masculino y femenino, por la rudeza relativa del hombre y la dulzura de la mujer. También el empleo excesivo de diptongos y triptongos, y el uso de vocales fuertes, dán carácter duro ó blando á una lengua.

Finalmente por el número de sonidos en cada raiz, se dividen las lenguas en *monolíteras, bilíteras* (indo-europeas) y *trilíteras*, y alguna vez *cuatrilíteras*, según entran una, dos, tres ó cuatro letras.

91.—2.° La *tonalidad* del lenguaje, no es idéntica á la musical. En las lenguas, se *funden* los sonidos unos con otros, continuada y sucesivamente; en tanto que en la música se escalonan y *distinguen* con intervalos.

La tonalidad general de las lenguas se concreta, marcándose por razas, pueblos, regiones, familias é individuos. Dentro de una misma nación se *entona* la lengua con una canturia peculiar, y dentro de cada familia, en cada individuo, produciendo lo que se llama *tonillo*.

3.° El *acento* sirve para dar mayor ó menor intensidad á

la frase, señalando los diferentes puntos en que ha de subir ó bajar. Divídese en *prosódico* y *etimológico*.

4.° La *armonía de imitación* ó imitativa, consiste en querer reproducir en las palabras sonidos de la Naturaleza. Distínguense dos clases: *literal ó servil* y *libre ó ideal*. Ocurre el primer caso cuando buscamos palabras cuyo sonido retrata lo más exactamente posible el sonido natural que se procura copiar; el segundo caso acontece cuando para revelar estados totales del ánimo ó del pensamiento, se echa mano de ciertas palabras que por su estructura tienen gráfica semejanza con aquellos sonidos.

Ya volveremos sobre este particular más adelante.

92.—5.° Duración, es el tiempo que se tarda en pronunciar un sonido. Y por este concepto se dividen las sílabas en *largas* y *breves*, manteniéndose entre ambas una relación constante, á saber: que la breve vale la mitad justa de una larga.

*Ritmo* es la combinación de las diferentes *duraciones*, con los acentos, las *pausas* ó descanso, y las *cesuras* ó caidas ó cortes.

Divídese el ritmo en *progresivo* ó siempre continuado, que da lugar á la *prosa*, y *regresivo* ó que vuelve periódicamente á repetirse, y que origina el *verso*. Precisamente la palabra *verso* significa *vuelta*.

El ritmo representa en uno y otro caso, la reunión íntima del elemento espiritual y material de la palabra. Cambiando el ritmo, bien en su *movimiento*, bien en su *medida* de duración, se produce la *modulación* ó cambio de tono. De la sucesión ordenada de los sonidos nace la *melodía* y de la simultaneidad de los mismos la *armonía* musical.

Sobre esta materia volveremos también más adelante en el sitio oportuno.

# Lección 17.

93.—Llevamos estudiado cuanto se refiere al *fondo* de la obra literaria y cuanto concierne á la *forma* en lo general y aplicable á cualquiera clase de trabajo de esta índole. Ambos conceptos, *expresado* y *expresante*, recibirán mayor desarrollo al estudiar los géneros literarios particulares.

Réstanos considerar para terminar este análisis general, la *Elocucion* misma, que los preceptistas consideran como la 3.ª Parte de la Retórica dándole este mismo nombre al tratado, y desarrollándola después de la *Invención* y *Disposición*.

Veamos qué capítulos abraza.

94.—1.° Como quiera que la *elocución*, no es otra cosa que la reunión de *fondo* y *forma* para dar *existencia* á la obra, deberán fijarse en primer término qué cualidades deben adornar á la buena *expresión* literaria (relación de *expresado* y *expresante)* para que resulte artística.

2.° Como quiera que la *elocución* no siempre reviste igual modo exterior, deberán concretarse cuales son estos modos; y al mismo tiempo la distinta naturaleza de la expresión *directa* unas veces, é *indirecta* otras, debiendo investigar cuantas maneras sean posibles para manifestar el pensamiento y el sentimiento del artista.

3.° Como quiera, finalmente, que la expresión literaria se determina en pueblos, épocas é individuos, deberá con-

siderarse cada una de estas concreciones accidentales y peculiares.

El estudio de estos tres capítulos, se denominan: 1.° Condiciones de la buena expresión y vicios que deben evitarse. 2.° Modos de la elocución y figuras retóricas. 3.° El estilo y su clasificación y divisiones.

95.—De las condiciones que se exigen en la elocución literaria, unas se refieren al *fondo*, otras á la *forma*, y otras á la *existencia* de la obra.

Las que miran al fondo son: *verdad* en los pensamientos, *belleza* en los sentimientos, y *bondad* en los actos descriptos ó expresados.

La verdad consiste en la conformidad de las ideas con los objetos mismos que designan. La disconformidad entre la noción y su objeto, se llama *falsedad* ó *inexactitud*. Pero en el arte no se exige que se exprese la verdad con el rigor que en la ciencia. Basta con que haya verdad aparente, ó *verosimilitud;* es decir, que admitidos ciertos antecedentes, sea posible lo que se manifiesta, como pensado ó realizado, como idea ó noción. También suele llamarse á la *verosimilitud, verdad poética*, la cual no ha de estar en abierta oposición con la verdad real ó científica.

Los pensamientos inexactos, los personajes ó actos *falsos*, los sentimientos en un todo contrarios al corazón humano, deben proscribirse en absoluto, en las obras serias; únicamente se admiten en trabajos cómicos, humorísticos, jocosos.

96.—La *solidez* y la *profundidad*, como cualidades del pensamiento, también son recomendadas por los retóricos. La primera equivale á la verdad del raciocinio ó lógica. Opónese á esta cualidad la *futileza*, ó sea la insignificancia. La profundidad brota en las obras, como consecuencia del número de verdades explicadas. Opónese á ella la *superficialidad* ó sea la mera expresión de conceptos, sin el

necesario desarrollo, ó la exposición de principios tan vulgares que no merecían ser consignados en una obra literaria.

97.—Cuanto á la cualidad que deben ostentar los sentimientos que exponga el litérato, ante todo se requiere que sean capaces de *conmover* ó *emocionar;* lo cual no es posible conseguir si carecen de belleza. Y serán sentimientos bellos bajo este punto de vista, aquellos que expresen con fidelidad, ora el mundo interior del artista que los experimenta, ora los objetos que trata de reproducir. Las *pasiones* ó sentimientos patéticos deberán producir el efecto propuesto. Y lo logrará el literato, siempre que respondan á la manera de ser del género humano. Lo *patético* natural, habrá, de expresarse en toda su hermosura; esto es, con los accidentes propios de las fuerzas ó elementos físicos, huyendo de toda exageración y violencia en uno y otro caso.

98.—Por último, la *bondad* que ha de resplandecer en las obras literarias, ya indicamos cómo ha de entenderse. Aquí sólo añadiremos que el pudor, el decoro y la honestidad han de hallarse latentes en el fondo de toda manifestación. El bien no es otra cosa, para este caso, que la conformidad del acto con la intención moral.

Los vicios opuestos á estas propiedades que se exige brillen en la literatura, aparecen, con frecuencia desgraciadamente; pero ora sea en el teatro, ora en la novela, pronto se desvanecen. Porque lo *obsceno* y pornográfico nunca prospera en literatura, para honra del arte.

La *verdad*, la *belleza* y la *bondad* que ha de manifestarse en el fondo del arte, son tres principios que se hermanan, como reflejo de las esencias absolutas de Dios mismo.

# Lección 18.

99.—Las condiciones exigidas por el arte para el lenguaje literario, y que se refieren á la conformidad de la palabra con la lengua, son tres: *pureza*, *propiedad* y *armonía*.

Es *puro* el lenguaje cuando no tiene mezcla de elementos extraños á su naturaleza propia; y *correcto* cuando dentro do su naturaleza obedece á sus leyes fundamentales. El uso y buen sentido general, formula las leyes naturales; y las especiales y técnicas, la gramática, y los diccionarios. Unas y otras se comprueban en los modelos de los buenos escritores, que son como el Código superior moralmente aceptado por consentimiento de la nación. También las academias encargadas de *depurar* la lengua, son autoridad oficial en caso de duda. Entre nosotros, la llamada Academia Española.

Por consiguiente, será puro un vocablo cuando pertenezca á la lengua en que hablamos, aunque no se encuentre registrado en el diccionario por omisión ú otra razon cualquiera.

Será pura una frase si se observan en ella las reglas gramaticales.

Será pura una cláusula, siempre que en su construcción no se falte á los giros característicos, idiotismos y modismos propios de la lengua. El empleo de todo lo genuinamente peculiar y exclusivo de un idioma, en que se reune el orden de razonar y de exponer, la manera original

de decir, constituye lo que se denomina el *genio de la lengua.*

Se llama *castizo* el lenguaje, cuando, cualquiera que sea el asunto explicado, no se falta á la pureza de las voces, frases, ni cláusulas; esto es, cuando la *corrección* se lleva á todos los elementos obedeciendo á la tradición de nuestros clásicos. La elocución puede ser correcta sin ser castiza, si no se siguen las tradicionales maneras de los autores selectos, aunque se observen las leyes de la gramática. Pero no puede ser *castiza* sin ser *correcta.*

100.—A la pureza y corrección de la lengua, se oponen los siguientes vicios:

1.° el *barbarismo*, ó empleo de vocablos ó giros extranjeros (galicismos, del francés; hebraismos, grecismos ó helenismos, latinismos, etc., del hebreo, griego, latín, etc.) Ejemplo: *debut* y *debutar.*

2.° el *arcaismo* ó uso de voces ó giros anticuados, y que ó han perdido su significación primitiva ó han desaparecido del comercio común del lenguaje. Ejemplo: *magüer*, *asaz.*

3.° el *neologismo* (ó vicio opuesto del anterior), consistente en el empleo de locuciones nuevas que ó no son bastante admitidas, ó cuya significación no es suficientemente clara. Ejemplo: *relatar* por *referir*, formando un verbo del participio de otro *(relato).*

4.° el *solecismo* ó uso de locuciones en que se falta á las reglas gramaticales: Ejemplo: *color de blanco hueso*, por color blanco de hueso;—*cuando es que Ud. debe almorzar.*

5.° el abuso de *modismos*, cuya significación esté perdida, cambiada ó ignorada, como ocurre con gran número de frases hechas, muchas de ellas vacías de sentido.

6.° el abuso de la *pureza* que se llama *Purismo.* Se incurre en este defecto cuando se habla ó escribe afectadamente, rebuscando las palabras y giros que copian locucio-

nes clásicas. Este prurito nimio, dió ocasión á la frase de aquella ateniense que oyendo hablar á Teofrasto, dijo:—"Ese hombre es extranjero.—En qué lo has conocido, le interrogaron.—En que habla *demasiado bien* el griego."

Para terminar con este asunto, indicaremos que no siempre deben proscribirse los neologismos; antes bien, aceptarlos, cuando se trata de palabras *necesarias* por no existir otras en la lengua; cuando sean *inteligibles* y sean *sonoras*, no riñendo con lo que antes se apellidó genio de la lengua. Con tales condiciones, desde Horacio á nuestros días, siempre se ha defendido que es legítima la introducción de vocablos *nuevos*. Quintiliano dió un precepto en una frase, aplicable á *arcaismos* y *neologismos:* "En las palabras nuevas úsense las más antiguas y en las antiguas las más modernas."

101.—La *propiedad* es aquella cualidad de la elocución que estriba en aplicar á cada cosa el calificativo adecuado; y en general, la extricta manera de hablar ó escribir con exactitud de palabras, correspondiente á exactitud de ideas.

El defecto del lenguaje opuesto á la propiedad, se llama *vaguedad* ó impropiedad; y se funda usualmente en la llamada *sinonimia*, ó sea en la semejanza de muchas palabras que designan aproximadamente una sola idea. Cuando de las varias acepciones de un vocablo, no se elije aquella que expresa con fidelidad el pensamiento, la locución queda sin vigor y resulta débil para el fin apetecido.

La propiedad del lenguaje, condición difícil cuando un autor nacional escribe en la lengua pátria, es todavía más difícil cuando un escritor traduce á un autor extranjero.

La Bruyère ha dicho que de las varias locuciones que enuncian un pensamiento, una sola *es la buena*. En dar con ella estriba el mérito del que habla ó escribe con propiedad.

102.—La *armonía*, última cualidad del lenguaje, radica en la bella sonoridad resultante de la acertada combinación de las palabras.

Claro está que el autor no va eligiendo palabras y frases que produzcan este agradable efecto; sino que escribiendo ó hablando, observa ciertas bases, y corrige al escribir su obra con arreglo á ellas, ó al hablar, procura obedecer á esos mismos principios, que por ser múltiples no pueden someterse á una extricta clasificación. Pero hay algunos perfectamente definidos. Por ejemplo, no es armónica la terminación de las frases en palabra *aguda*, tratándose de prosa estética, á cuyo final se llama *cadencia* ó conclusión. En el verso se admite, aunque no es usual sino para ciertas combinaciones, en donde es de rigor; para el canto, es inevitable la terminación aguda de las frases musicales, que no es posible terminen de otra manera en las lenguas romanas modernas. La prosa francesa, donde abundan los agudos, es menos armónica que la italiana y la española.

Tampoco es armónica una frase y aun una cláusula en donde se abusa de palabras de igual entonación. La *monotonía* supone la falta de variedad, y ya hemos visto que ésta es condición de la belleza, y debe existir en toda obra artística.

Como nos hemos ocupado antes de esta categoría, no hemos de insistir mucho acerca de la armonía del lenguaje. Bástenos indicar en ella la individualidad del sonido ó *timbre*, que distingue á los cuerpos duros de los blandos, tratándose de sonidos materiales. Y esto, es enteramente aplicable á la voz humana. Por el timbre se clasifican las voces al mismo tiempo que por la *extensión*. Generalmente á determinada extensión de voz (tenores ó barítonos, etcétera, en la música), corresponde determinado timbre. Pero también hay voces que perteneciendo á tenor por su extensión, son *abaritonadas* por su timbre. De la calidad de éste

depende en parte la armonía del lenguaje en el orador ó actor ó cantante; y dicha calidad es tan eminente que lleva mucho adelantado para conmover, deleitar ó convencer quién posee buen timbre de voz. Suele dividirse en *metálico* ó vibrante y *opaco* ó con escasa vibración. El *volumen* de voz depende de la masa del sonido, y la extensión, de la cantidad. La superior manifestación del timbre metálico es el *argentino* ó de plata, llamada así por la semejanza con el sonido de dicho precioso metal, y al cristal también se aplica lo que al timbre se refiere.

Al ocuparnos anteriormente de un asunto que guarda completa conexión con el actual, hemos analizado el tono, la duración de los sonidos, la melodía, el ritmo. Ahora, insistiendo en el particular, añadiremos que además de ese *ritmo de tiempo,* hay el de *acentuación* ó *acento*, sobre el cual volveremos con motivo de la versificación. De él y de sus diferencias habremos de tratar; y concluiremos lo que hemos de señalar en punto á la armonía, asegurando que no sólo es cualidad privativa del lenguaje; sino que á cada paso aludimos á la armonía del alma, de los astros, de la naturaleza, etc., y que siempre resulta de la concordancia proporcional de los varios elementos constituyentes de un objeto, un ser ó una entidad.

Suele dividirse la armonía en *general* ó *vaga* y *especial* ó *imitativa*. De la segunda nos ocupamos antes; cuanto á la primera es precisamente la que acabamos de analizar.

La armonía procede pues de diferentes elementos, cuyo empleo no debe ser artificial sino espontáneo, y resultante de la nergía de la expresión combinada con la dulzura, de la inspiración natural y no afectada y en fin de las correspondencias y relaciones mecánicas que hemos apuntado someramente.

## Lección 19.

103.—Aunque en realidad debieran considerarse reunidas las cualidades de la elocución, tanto las que se refieren al pensamiento y fondo en general, como las que respectan á la forma ó lenguaje y las tocantes á la expresión misma, con el fin de no disentir tanto y en todo con lo usualmente establecido, estudiaremos por separado estas últimas cualidades, si bien muy de pasada.

104.—Los preceptistas quieren que en las cualidades de la expresión misma, se considere: la *claridad*, la *precisión* y la *naturalidad*.

Entiéndese por *claridad* de la elocución la feliz expresión del pensamiento, para que sin esfuerzo alguno salte á la vista sin lugar á duda el sentido total del mismo. La claridad también se aplica á los asuntos, con objeto de que se revelen sin intrincadas combinaciones, ni laberintos indescifrables.

No quiere decir esto que al tratar de ciertas materias, hayan de ponerse á la altura de los que no se hallan iniciados en la ciencia, por ejemplo, á que hacen relación. Así, dirán que son obscuros los problemas matemáticos, aquellos que no se hayan preparado convenientemente para resolverlos. Y lo propio podría afirmarse de la filosofía. Pero es evidente que esto no dependerá de la expresión con que se exponen, sino de la materia misma que requiere preparación previa. Conseguida esta preparación, si no se logra

penetrar en el significado de una enunciación científica, entonces se podrá asegurar que no es clara.

En cuanto á los trabajos destinados al común de los lectores, cualquiera que sea su género, se ha de facilitar por los autores su comprensión, sin llegar á la trivialidad, según se notó antes con distinto motivo.

En la poesía, en cambio, puede permitirse el literato ciertas vaguedades; tanto porque haya en su espíritu esas mal definidas concepciones, cuanto porque el claro-obscuro de su expresión puede ser elemento también de belleza. Intencionalmente se busca en muchas ocasiones semejante falta de claridad, sin que sea censurable.

105.—La *precisión* no es tampoco una cualidad que esencialmente se separe de otras características estudiadas. Esta puede englobarse en la *propiedad*, así como la *claridad* en la *pureza*, y por último, la *naturalidad* en la categoría de la *armonía*.

Entiéndese por *precisión* (según la definición de Aristóteles), «decir lo que se debe y ni más ni menos.» Y esta cualidad de la buena elocución, tampoco puede aplicarse por igual á todos los géneros; lo que en poesía se consiente, no es permitido en una obra científica. La extremada precisión puede dañar á la claridad y aun á la naturalidad, como veremos más adelante. Huyendo de amplificar demasiado los conceptos, se suele incurrir en el defecto de dejarlos reducidos á su más mínima expresión. Y esta *concisión* exagerada puede ser tan perjudicial cuanto las superfluidades sin intención ni interés. Se debe, pues, proporcionar muy bien el fondo y la forma, para evitar que resulte «un diluvio de palabras en un desierto de ideas,» ó lo contrario.

106.—La *naturalidad* consiste en que de tal manera se expresen los conceptos, que hagan olvidar el trabajo mecánico del arte, al que los contempla. Cuando se olvida esta

trama laboriosa del estudio que precede á la realización de una obra, naciendo ésta con la sencillez con que la Naturaleza produce sus criaturas, la producción seduce al par que convence. Y tal ha de resultar al fin, que no se conciba otra manera posible de tratar el asunto ni de exponerlo.

Así como la exageración de la naturalidad es ocasionada á caer en *desaliño*, así el rebuscamiento para aparecer natural, suele incurrir en *alambicamiento*. Por esto la naturalidad no ha de ser hija del artificio, sino real.

Opónese á la naturalidad, la hinchazón, la ampulosidad, el énfasis y otros defectos de que todo artista debe huir, y singularmente el literato.

107.—Terminadas las condiciones que se piden en los pensamientos (fondo), en el lenguaje (forma), y en la elocución (obra misma), pasemos á enumerar las diversas clases de elocución.

Divídese en *objetiva*, *subjetiva* y *mixta* ó dialogada.

La elocución *objetiva* es la propia para exponer la narración de sucesos, la historia misma, los viajes, descripción de lugares y de costumbres; para los poemas denominados épicos, para las ciencias todas por punto general.

La elocución *subjetiva* es aquella adecuada para la manifestación de nuestros propios impulsos y sentimientos, y se halla destinada á la poesía denominada lírica.

Y la elocución *mixta* ó dialogada, es aquella en que se supone interviene más de un personaje conversando; y participa de los dos caractéres anteriores, tanto por las descripciones, cuanto porque cada uno de los interlocutores parece que expone sus propios juicios y sentimientos.

El modo mixto de la elocución es el usado en la novela y el teatro especialmente.

# Lección 20.

108.—El lenguaje literario tiene otras condiciones especiales además de las señaladas. Estas condiciones corresponden á la relación de la palabra y de los modos de expresión con el pensamiento; á cuyas relaciones se da el nombre de *figuras retóricas*.

109.—Distínguese, bajo este respecto el lenguaje, en *directo* ó recto, y *figurado*. En el primero se observan en lo que á la palabra toca, su sentido primitivo; y en lo tocante á las relaciones entre las palabras, las leyes gramaticales más simples.

En el segundo, se toman las palabras en el sentido denominado *traslaticio*, mediante el cual, se extienden á significar conceptos que mantienen alguna semejanza con lo que expresan primitivamente. Y al relacionar unas con otras las palabras, se hace en el lenguaje figurado de un modo más complicado, irregular hasta cierto punto, y anómalo.

110.—El fin de las figuras retóricas es siempre estético, y encaminado á vigorizar, realzar ó embellecer la elocución. Ambos lenguajes, recto y figurado, son igualmente naturales y aplicables por igual también tanto á los modos usuales de hablar y escribir, cuanto á las maneras literarias, en todos los géneros, si bien se emplea más en la poesía.

Por directo que sea el lenguaje, siempre aparece el elemento figurado; sería preciso hablar ó escribir constante-

mente en formas algébricas, para que se pudiera asegurar que no se cometían figuras. La base misma del lenguaje está en la *figura*, tanto por la ley artística del signo, cuanto por la formación interna de los conocimientos, con la intervención de todas las facultades y estados del alma.

De aquí nace precisamente la falta de lógica con que se clasifican las figuras, y la dificultad de hacer una buena división de las mismas que satisfaga por completo.

111.—Se llama *figura* ó lenguaje figurado aquella forma de la elocución en que se expresan los objetos ó las relaciones no por ellos mismos sino por medio de semejanzas más ó menos definidas. Y como estas semejanzas pueden ser infinitas, claro es que el número de las figuras es indeterminado, siendo posible multiplicarlas, como tampoco es imposible reducirlas.

112.—Siguiendo este razonamiento, se puede afirmar que la primera de todas las figuras es la *onomatopeya*, ó sea la imitación del sonido natural por el articulado. El *rugido* del león, el *silbido* del viento, el *chasquido* del látigo, «el ruído con que rueda la ronca tempestad» ...Fúndanse siempre las figuras en esas *imitaciones* externas de una parte, y de otra en la *asociación* interna de las ideas. Por esto se les llama también *imágenes*.

Los pueblos primitivos, los niños, las personas incultas, se sirven de un lenguaje pintoresco, lleno de figuras que sorprenden por su gracia, su viveza y su exacta significación, gráfica como si fueran fotografías. Los pueblos civilizados, las personas ilustradas, la edad adulta, emplea un lenguaje menos figurado. Como que en aquellos, todo es espontáneo y en éstos todo reflexivo.

113.—Hánse dividido erróneamente las figuras, en *figuras de palabra*, *figuras de pensamiento* (cuando todas ellas suponen á la vez ambas cosas), y *tropos*.

Defínense las figuras de palabra, de dicción ó *elegancias*

como las llama Hermosilla, "ciertos giros dados á la extructura de la frase, para imprimir en ella gracia, viveza ó energía." Se llaman de *elocución* cuando se refieren á la alteración en el modo de escribir una palabra. Ejemplo: *del* por *de él;* y de *dicción* propiamente, cuando se refieren á la sintaxis ó construcción.

Defínense las figuras de pensamiento, "ciertos giros dados á las ideas ó al sentimiento, con igual objeto que los de palabras, á saber: para imprimir en las frases, mayor vigor, viveza y animación."

Defínense los tropos "la variación del sentido primitivo de una palabra ó frase por el de otra idea ó pensamiento que tenga con aquél alguna relación percibida por el espíritu."

114.—Como se vé, todo lenguaje indirecto se funda en una *comparación;* ya se trate en ella de *distinguir* los términos, en la comparación simple, ya se trate de *confundirlos* en la comparación figurada.

115.—FIGURAS DE PENSAMIENTO. Agrúpanse de la siguiente manera. 1.°—Pintorescas.—2.°—Lógicas.—3.°—Patéticas.

En las *pintorescas* predomina la imaginación ó fantasía, y las empleamos para pintar ó dar colorido á la expresión. Las principales son tres: Descripción, Enumeración y Amplificación.

*a).*—DESCRIPCIÓN: Consiste en poner de relieve los conceptos individuales de un objeto. Recibe distintos nombres: *topografía,* si es de lugares; *etopeya* si de cualidades morales; *prosopografía,* si de personas; *cronografía* si de tiempos. La descripción minuciosa de un personaje, se llama *retrato,* y la comparación de dos ó más, *paralelos.* Y simplemente *descripción,* si se pinta un animal ó un objeto.

Ejemplos:—De *Topografía:*

"Habiendo andado una buena pieza por entre aquellos casta-

ños y árboles sombríos, dieron en un pradecillo que al pie de unas altas peñas se hacía,.de las cuales se precipitaba un buen golpe de agua: al pie de las peñas estaban unas casas mal hechas, que más parecían ruinas de edificios que casas„... (Cervantes).

De *etopeya:*

"La pretensión que todos tenemos es la *libertad* de todos procurando que nuestra sujeción sea á lo justo, no á lo violento: que nos mande la razón no el albedrío: que seamos de quien nos hereda, no de quien nos arrebata... y en las repúblicas, compañeros y no esclavos, miembros y no trastos, cuerpos y no sombras. La *igualdad* es armonía en que está sonora la paz de la república; pues en turbándola particular exceso, disuena, y se oye rumor, lo que fue música.„ (Quevedo, pág. 423 del texto. *Curso de Literatura española*, apuntes crítico-biográficos y trozos selectos).

De *prosopografía:*

"...aquel caballero que ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado á los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la puente de Plata; el otro de las armas de las flores de oro que trae en el escudo tres coronas de plata en campo azul, es el temido Micocolembo, gran duque de Quirocia; el otro de los miembros giganteos que está á su derecha mano, es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias...„ ( Cervantes, pág. 466 del Texto).

De *cronografía:*

"¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos á quien los antiguos pusieron nombre de dorados! Y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo y mío*...„ (Cervantes, pág. 467 del Texto.)

De *retrato:* (El de Carlos V por el duque de Rivas, del romance *Un castellano leal*, pág. 585 del Texto).

"De brocado de oro y blanco
viste tabardo tudesco,
de rubias martas orlado
y desabrochado y suelto.
Dejando ver un justillo
de raso jalde, cubierto
con primorosos bordados
y costosos presupuestos.„ etc.

De *paralelo* (contraste): (Del *Romancero del Cid*. página 79 del Texto).

"Ente ellos iba Rodrígo
el soberbio castellano.
Todos caminan á mula,
sólo Rodrígo á caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrígo va bien armado;
todos espadas ceñidas,
Rodrígo estoque dorado.„ etc.

De simple *descripción:* la del caballo, en el poema de Pablo de Céspedes. *La Pintura* (pág. 198 del Texto).

"Brioso el alto cuello y enarcado,
con la cabeza descarnada y viva;
llenas las cuencas, ancho y dilatado
el bello espacio de la frente altiva;
breve el vientre rollizo, no pesado,
ni caído de lados, y que aviva
los ojos eminentes; las orejas
altas sin derramarlas, y parejas.„

116.—*b).* ENUMERACIÓN.—Es la expresión de las diferentes partes de una cosa y su distribución. Se confunde con la descripción, si se limita á reseñar, y entonces se llama *simple*, y *distributiva* ó compuesta, cuando añade calificaciones á cada parte.

Ejemplos:—De la primera clase:

"El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas.„ (Cervantes).

De la segunda clase de enumeración:

"...según eran los agravios que pensaba deshacer—(D. Quijote),—tuertos que enderezar, sin razones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer.„ (Cervantes).

*c).* AMPLIFICACIÓN consiste en aumentar la intensidad de la expresión concediendo más y más importancia á una idea ó un objeto.

Ejemplo de Fr. Luis de Granada hablando de la condición humana:

"...¿Qué es el hombre sino un ánima en todo miserable, en sus consejos ciego, en sus obras vano, en sus apetitos sucio y en sus deseos desvariado?„

## Lección 21.

117.—2.ª *Lógicas*.—Estas figuras, como su nombre lo indica, tienen un carácter propio para la prueba y demostración de la verdad. Las principales son:

*a)*.—SENTENCIA. Se funda en la expresión de una verdad profunda, puesta de relieve por la reflexión ó la experiencia. Denomínase *máxima* si reviste la forma de consejo; *apotegma*, si la sentencia se toma de algún autor célebre; y si reviste la forma de la sabiduría popular, apellídase *refrán, adagio* ó *proverbio*.

Ejemplos:—De *máxima:*

"Ama al prójimo como á tí mismo.„

De *apotegma:* (sobre la corrupción de Roma, por el obispo Fr. Antonio de Guevara, pág. 217 del Texto).

"Renegad hijos míos de la tierra, do los buenos tienen ocasión de llorar y los malos libertad de reir.„

De *refrán:*

"Dime con quien andas, decirte he quien eres.„

La figura denominada *epifonema*, en realidad es una *sentencia*, que estriba en una exclamación después de narrada ó probada una cosa.

Ejemplo, de Quintana:

"Nadie incline á esta gente fementida
por temor pusilánime la frente:
¡Que nunca el alevoso fue valiente!

118.—*b)*.—ANTÍTESIS, es una oposición de contraste de pensamientos, equivalente al ritmo en el lenguaje.

Ejemplo:

"Préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio.„

El *retruécano* en las figuras de palabra viene á ser lo mismo.

Ejemplo de retruécano:

"Como para vivir; no vivo para comer.„

Ó aquel otro de Moratín:

"¿Por qué los que debían escribir callan cuando los que no saben leer escriben?„

*c)*.—PROLÉPSIS.—Se comete cuando se anticipa una objeción, previniéndose ya para contestarla.

Ejemplo: (De *La barquilla* de Lope de Vega, pág. 277 del Texto):

"Dirás que muchas barcas
con el favor en popa
saliendo desdichadas
volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
de las que van y tornan
que á muchas ha perdido
la dicha de las otras.„

*d)*.—CLÍMAX, es una serie de pensamientos expuestos en gradación de escala ascendente ó descendente.

Ejemplo, de Saavedra Fajardo:

"Pocos negocios vence el ímpetu; algunos la fuerza; muchos el sufrimiento, y casi todos la razón ó el interés.„

*e)*.—PARADOJA, consiste en presentar reunidas en un objeto cualidades al parecer contradictorias, mas que en realidad no lo son, por el distinto sentido en que se aplica cada una.

Ejemplo, de Cervantes:

"Las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres, fueron las que dieron los ángeles la *noche* que fue nuestro *día*.„

119.—3.ª clase de figuras de pensamiento: *Patéticas*.—Son aquellas producidas por situaciones del sentimiento y del ánimo, influyendo en los estados del pensamiento, dando por resultado frases movidas por la *pasión*. Las principales son:

*a)*.—APÓSTROFE, consiste en dirigir la palabra de una manera vehemente, no ya al lector ú oyente con quien se supone hablando el autor, sino á otros séres ú objetos.

Ejemplo:

"¡Oh, príncipes; cargáos de brocados, acumulad muchos tesoros, juntad muchos ejércitos, inventad muchas justas, vengáos de vuestros enemigos, servíos de vuestros vasallos... que yo juro por aquel que me ha de juzgar, que tengo más compasión á vuestras ánimas pecadoras, que no envidia á vuestras vidas regaladas...„ etc. (Guevara, pág. 217 del Texto).

*b)*.—Un caso de *apóstrofe* puede ser la PROSOPOPEYA ó personificación, que se comete al aplicar á seres inanimados cualidades morales, ó se les dirije la palabra como á personas, ó se supone que ellos hablan y contestan á nuestra interrogación. Algunos retóricos dividen esta figura en cuatro clases.

Ejemplo, de Espronceda:

"¡Para y óyeme, oh, sol, yo te saludo
y estático ante tí me atrevo á hablarte!

120 *c)*.—La HIPÉRBOLE, estriba en ponderar las cualidades buenas de un sér ú objeto, para ensalzarlo ó vituperarlo, ó simplemente para exagerar la fuerza de la expresión.

Ejemplo: (López García, pág. 628 del Texto):

"hasta el Africa, que inmola
sus hijos en torpe guerra,
¡no hay un puñado de tierra
sin una tumba española!...„

"pues de tu gigante gloria
no cabe el rayo fecundo,
ni en los ámbitos del mundo,
ni en el libro de la historia!„

*d).*—ADÍNATON, cometemos esta figura, llamada también *imposible*, al asegurar que primero que se realice ó deje de realizarse un acontecimiento, se trastornarán las leyes de la naturaleza.

Ejemplos, (De Alarcón):

"—¿Hásme de olvidar, don Juan?
—¡Antes, Julia, olvidarán
las estrellas su carrera!„

(De Fr. Luis de Granada, hablando de los réprobos).

"Cuando Dios dejare de ser el que es, dejarán ellos de ser lo que son.„

*e).*—La HISTEROLOGÍA generalmente unida á la *interrrupcción*, supone cierto cambio de orden lógico al discurrir, y hasta cierta perturbación del ánimo á consecuencia de un estado pasional. La *histerología* se llama también locución prepóstera.

Ejemplo, (De Lope de Vega en *La Estrella de Sevilla;* habla el protagonista *Sancho Ortiz*.—Pág. 331 del Texto):

"¡Muerto soy!... ¡Sentencia fiera!
cuanto bien pensé encontrar,
voló, cual si humo fuera...
¿Si acaso mal lo leí?...
¡mano, no á temblar empieces!...
A Bustos Tavera... sí...

¡Bustos Tavera!... ¡mil veces
caiga el cielo sobre mí!
. . . . . .
¡Viva Bustos!... ¿Bustos injusto
contra su rey, por mi gusto
ha de vivir?... ¡Bustos muera!„

*f).*—RETICENCIA, es una forma de la *alusión,* por medio de la cual dejamos sin concluir una frase, aunque indicando suficientemente su sentido.

Ejemplo de D. Ramón de la Cruz, en el sainete *El Muñuelo*. Aludiendo *Zaque* á los azotes que da *Curra* á

*Pepa*, exclama *Pizpierno* que lo escucha (pág. 538 del Texto):

"..... ¡Qué imágen representas
á mi ilusión, tan formidable! Tapa...
corre el velo al discurso, no profane
tu lengua y labio, lo que no profanan
el sol dorado ni la luna llena.„

## Lección 22.

121.—*Figuras de palabra.* Las denomina Hermosilla *elegancias*, y ya las definimos anteriormente como giros de lenguaje que prestan galanura á la locución.

Las principales, divídense en tres clases. 1.° elegancias de adición ó supresión de vocablos; 2.° elegancias de repetición de vocablos, sílabas ó letras; 3.° elegancias de agrupación de vocablos análogos.

Pertenecen á la primera clase la conjunción, la disyunción y la adjunción.

*a)*.—La CONJUNCIÓN ó polisíndeton, se reduce á repetir conjunciones en cada miembro de un período para insistir más y más en la representación de los objetos ó ideas que queremos expresar.

Ejemplo, (De Herrera):

"Y el Santo de Israel abrió la mano
y los dejó y cayó en despeñadero
el carro, y el caballo, y caballero.„

*b)*.—DISYUNCIÓN, ó asíndeton, es la figura contraria de

la anterior. Consiste en suprimir las conjunciones con objeto de dar mayor rapidez á la expresión.

Ejemplo, (De Fr. Luis de León):

"Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz á la mano,
menea fulminando el hierro insano.„

*c)*.—ADJUNCIÓN ó zéugma depende de la supresión del verbo en varias oraciones por sobreentenderse el que lleva la primera.

Ejemplo, (De Moratín burlándose de los malos poetas):

"De hoy en adelante á todo crítico se le llamará envidioso, á toda prueba calumnia, á toda censura libelo, y á todo raciocinio personalizar é insulto.„

122.—Corresponden al segundo grupo de figuras de pensamiento: la anáfora, conversión, complexión, epanadiplosis, concatenación, aliteración, paranomasia, derivación y similicadencia.

*a)*.—ANÁFORA, consiste en repetir un mismo vocablo al principlo de todos los incisos de un período ó cláusula.

Ejemplo, (De Huerta en la *Raquel* pág. 532 del Texto):

"no sólo de los ricos hombres triunfa,
no sólo el pueble tiene esclavizado,
no sólo ensalza viles idúmeos,
no sólo menoscaba tus erarios,
no sólo con tributos nos aqueja
sino que, lo que es más, de Alfonso octavo...„

*b)*.—CONVERSIÓN, consiste en repetir la misma palabra al fin de cada inciso.

Ejemplo, (De Cervantes):

"Parece que los gitanos nacieron en el mundo para ladrones; nacen de padres ladrones, críanse para ladrones, y salen con ser ladrones corrientes y molientes á todo ruedo.„

*c).*—COMPLEXIÓN, abraza las dos precedentes con repetición al principio y fin de cada inciso.

Ejemplo (del P. Granada):

"¡Cuánto merece ser amada la virtud! Porque, si por honestidad va ¿qué cosa más honesta que la virtud? Si por honra va ¿á quién se debe más honra que á la virtud? Si por hermosura va ¿qué cosa más hermosa que la imagen de la virtud?„

123. —*d).* Llámase CONCATENACIÓN al enlace de los incisos, tomando en el segundo, por ejemplo, una palabra del primero, en el tercero una del segundo, etc., en forma de cadena.

Ejemplo (popular):

"Entierra el rico al que es pobre,
el que es pobre vive apriesa,
el que apriesa vive, muere,
y al que se muere, lo entierran.
Entierran á los mugrones
los mugrones uvas echan,
las uvas echan el vino,
el vino á mí me consuela...„ etc.

*e).*—ALITERACIÓN, es la repetición de consonantes, especialmente las suaves. Ejemplo: (el citado con otro motivo de Espronceda: „*Y estático ante tí me atrevo á hablarte,*„ ó „*al fin fué fuerza partir*„, Zorrilla; otro ejemplo:

"La necesidad que se convida, líbrenos Dios de ella: Huésped forzoso en casa pobre, trae mil *efes* en su compañía; es fabricadora de todas traiciones; fuerte de sufrir y ser corregida; fiera, fantástica, furiosa, fastidiosa, y sólo le falta ser francisca por maravilla de fruto que infamia no sea.„

*f).*—ASONANCIA, consiste en reunir palabras con terminaciones iguales ó semejantes.

Ejemplo (de Quevedo) pág. 301 del Texto.

"Si hablo á alguna mujer
y le digo mil ternezas,

ó me pide ó me despide
que en mí es una cosa mesma.„

124.—*g)*. PARONOMASIA, consiste en el empleo de palabras que sólo se diferencian en una letra, pero cuya significación es enteramente opuesta.

También se considera tal el empleo de vocablos que suenan de análoga manera aunque su sentido sea diametralmente contrario.

Ejemplo del primer caso:

"Para orador te faltan más de cien,
para arador te sobran más de mil.„

Del segundo:

"Acatar ó atacar las leyes.„

*h)*. — DERIVACIÓN. Esta figura reune en una misma cláusula, palabras procedentes de la misma raiz.

Ejemplo (de Cervantes):

"Si no eres Par, tampoco le has tenido;
que Par pudieras ser entre mil Pares,
invicto vencedor, jamás vencido.„

*i)*. — SIMILICADENCIA se llama á la acumulación de nombres puestos en un mismo caso, ó verbos en un mismo tiempo y persona.

Ejemplo (del P. Isla):

"En tiempos de Páscua todos entran, salen y escriben; pero yo ni entro, ni salgo, ni escribo.„

125.—A la tercera clase de estas figuras de dicción, pertenecen la metábole y la paradiástole.

*a)*.—De la METÁBOLE ó sinonimia, ya se ha hablado en términos generales con otro motivo. Se reduce á agrupar palabras de significación parecida. Sirve para insistir en un concepto, determinándolo por medio de una serie de notas. Recibe el nombre de *tautología* cuando se repite la

misma idea inútilmente con diferentes términos y sin intención de expresar tal figura, si no por falta de saber precisar las nociones.

Ejemplo:

"Le ayuda, le socorre, le ampara en sus necesidades.„

*b*).—La PARADIÁSTOLE agrupa incisos para concretar una idea, en un mismo período, haciendo notar la diferencia con que emplea cada una de estas notas características que califican el pensamiento ú objeto.

Ejemplo (de Mateo Alemán definiendo el amor, página 268 del Texto):

"Y siendo sus efectos tales, para la ejecución de ellos, quiere que falte paciencia en esperar, miedo en acometer, policía en hablar, vergüenza en pedir, juicio en seguir, freno en considerar y consideración en los peligros.„

## Lección 23.

126.—*Tropos.*—Considéranse por algunos con sobrado fundamento, como las únicas figuras retóricas, desde el punto que todo lenguaje figurado supone *transformación* ó *traslación;* ó lo que es lo mismo que á todo giro (vuelta, como significa *tropo)* en el pensamiento, debe corresponder un giro en la elocución.

Ya digimos lo que significaba el tropo, y se define usualmente como «la variación del sentido primordial de una palabra ó frase por el de otra idea ó pensamiento que mantenga con dicho sentido alguna relación.»

Los tropos en realidad son innumerables; pero se ha

distinguido entre ellos en primer lugar dos clases fundamentales, según que predomine respectivamente la intención ó la dicción. Y de igual modo que las *figuras* se dividen en *de pensamiento* y *de palabra*, los tropos divídense en tropos *de sentencia* y *de dicción*, ó sea también de pensamiento y de palabra.

127.—Los principales tropos de sentencia encierran dos sentidos en la frase: uno literal y otro intelectual. Y se fundan en la relación de *semejanza* ó de *desemejanza* ú oposición. Corresponde al primer grupo la *alegoría* en todas sus formas, y al segundo la *preterición* y la *ironía*.

Algunos retóricos han constituído un grupo de figuras de pensamiento que llaman *intencionales;* otros (más lógicos, á nuestro juicio) forman con él una nueva clase de tropos apellidados *de reflexión*. Pero desde el momento en que ni como una ni como otra clase presentan caracteres nuevos, creemos debe suprimirse su estudio por separado, incluyendo estas clases (las principales, como venimos haciendo) en otros grupos.

128.—Tropo de sentencia por semejanza.

*a).*—ALEGORÍA.—Se comete al emplear en forma continuada una figura, dando á un objeto el nombre de otro semejante á él; y se prosigue aplicando al primero todo lo que conviene ó es aplicable al segundo.

Así, por ejemplo, el maestro Fr. Luis de León empieza en la oda *A la Ascensión del Señor* llamando á Cristo *Pastor* y continúa:

"¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, escuro
con soledad y llanto,
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?„

Recibe la alegoría el nombre de *alegorismo* cuando no toda la cláusula ó período conserva su sentido intelectual

ó figurado, sino que una parte, mantiene su sentido literal ó recto, como en el siguiente ejemplo de una poesía persa:

"Las raices son el pueblo,
el tronco el rey: considera
que de las raices saca
el árbol toda su fuerza.„

Hay muchas composiciones enteras, como los apólogos, etc., que constituyen verdaderas alegorías.

129.—Tropos de sentencia por desemejanza ú oposición. Son los principales la *preterición* y la *ironía*.

*b)*.—Preterición. Se finje en este tropo pasar por alto aquello mismo en que se insiste deliberadamente.

Ejemplo (de Cervantes) hablando de los estudiantes de su época:

"No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber, de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la variedad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse de puro gusto cuando la suerte les depara algún banquete.„

*c)*.—La Ironía, finalmente, depende de afirmar en tono de burla y á veces impelido el ánimo por la desesperación, todo lo contrario de lo que asegura la letra.

Recibe distintos nombres particulares conforme al caso; tales como *antífrasis* (pelón al que no tiene pelo), *asteismo* ó urbanidad, forma delicada de la ironía, *sarcasmo*, forma sangrienta é insolente.

Ejemplo (de Moratín hablando de los malos poetas):

"...Y el estilo, y la versificación, y el estro poético que resplandece en aquellas composiciones ¿no es particular? ¿no es admirable? Desde el ovillejo más diminuto y vil á las octavas más retumbantes y pomposas ¿no se descubren bellezas incomparables que darán fama inmortal?...„ etc.

## Lección 24.

130.—Tropos de dicción. Se establecen entre el sentido directo y el tropológico de las palabras tres clases de relaciones fundamentales: 1.° relación *de comprensión*, 2.° *de transnominación* y 3.° *de traslación*. Estas tres clases reciben los nombres (de donde los anteriores están tomados) de 1.° *sinécdoque*, 2.° *metonimia*, 3.° *metáfora*.

*a)*.—En la SINÉCDOQUE, la palabra, en lugar de manifestar un hecho ú objeto determinado, expresa otro hecho ú otro objeto, en virtud de estar ambos comprendidos ó contenidos en algo más general ó más extenso.

Los *casos* principales de sinécdoque pueden reducirse á seis:

1.° del todo por la parte, ó la parte por el todo; ejemplo: Resplandecían *las lanzas* (por los *aceros* de las mismas); cien *velas* (por cien *naves*).

2.° De la materia por la obra; ejemplo: Los pesados *hierros* (por las *cadenas*).

3.° del género por la especie; ejemplo: *Los mortales* (por los hombres) serán llamados á juicio.

4.° de la especie por el género; ejemplo: suda para ganar *el pan* (por el sustento).

5.° de la especie por el individuo; ejemplo: Admiro al *divino maestro* (por Jesucristo) se llama antonomasia este caso; ó viceversa: Un *Mecenas*, (por un protector de las artes).

6.° de lo abstracto por lo concreto; ejemplo: *La ignorancia* es atrevida (por los ignorantes).

Aun reducidos (como los presentamos) estos casos, todavía se comprende facilmente que cabe mayor simplificación.

131.—*b*). METONIMIA consiste en llamar una cosa con el nombre de otra por su dependencia actual ó anterior.

Se señalan cinco casos principales de metonimia, á saber:

1.° Del efecto por la causa; ejemplo: La pesada vejez (por el peso de los años); ó viceversa: Vive *de sus manos* (de su jornal); ó del autor por sus obras; ejemplo: Leo á Cervantes.

2.° Del continente por el contenido; ejemplo: Se bebió *una copa* (por el vino que había en ella).

3.° Del signo por la cosa significada; ejemplo: el *trono* y el *altar* (por la monarquía y la religión).

4.° Del instrumento por el que lo maneja; ejemplo: *una pluma* de primer orden (por un grande escritor).

5.° Del lugar por lo que de él procede; ejemplo: el *Málaga*, el *Oporto* (por el vino de estos sitios).

132.—*c*). METÁFORA es el tropo por excelencia, y en opinión de algunos, la base de todas las figuras, por ser la única forma en que hay verdadera y real traslación de sentido. En el fondo de la metáfora siempre hay una comparación más ó menos abreviada y más ó menos expresa.

Ejemplos (de Jorge Manrique, pág. 35 del Texto).

"Nuestras vidas son los ríos
que van á dar en la mar
que es el morir...„

(De Rioja, pág. 291 del Texto):

"Como los ríos, que en veloz corrida
se llevan á la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.„

Establecen los retóricos cuatro cásos principales de metáfora:

1.° De lo animado por lo animado; ejemplo:

"Aquiles es un león.„

2.° De lo inanimado por lo inanimado; ejemplo:

"Las perlas del rocío.„

3.° De lo animado por lo inanimado, ejemplo:

"Nerón era de mármol.„

4.° De lo inanimado por lo animado; ejemplo:

"La primavera de la vida.„

133.—En el buen deseo de reducir lo posible el gran número de figuras que han ido inventando los retóricos, algunos autores modernos han propuesto que se limiten á cinco grupos, reuniendo en cada uno todas las análogas. El profesor belga Baron, propone las siguientes clases:

1.° Tropo, 2.° Antítesis, 3.° Pleonasmo, 4.° Elipsis, 5.° Mutación.

Si nos propusiéramos aún resumir estas mismas categorías, acaso se podrían señalar sólo tres clases; á saber: 1.ª Figuras que tienden á aumentar el valor de las locuciones; 2.ª Figuras que tienden á disminuirlo, y 3.ª Figuras que tienden á mudar ó invertir el sentido de la elocución.

134.—Fijar reglas para el empleo de las figuras, equivale á marcar límites al pensamiento y sus varios modos de expresión; tarea que si acertadamente se han impuesto los preceptistas, nunca ha sido llevada á término completo; pues siempre quedará algo por definir y someter á leyes. De aquí que la recomendación que debe hacerse se restringe á que se lean buenos modelos, y se forme un gusto y una educación literaria. Observando esta recomendación hay más que probabilidades de acierto.

# Lección 25.

135.—Quedan analizados antes todos los elementos generales que entran en la composición de la obra literaria: el fondo, la forma y la expresión, ó sea la reunión de ambos.

Pero nos resta analizar la última determinación característica que da á la obra personalidad, por decirlo así, ó *individualidad* para hablar con exactitud. De igual manera que en la humanidad todos los hombres participan de una misma idéntica naturaleza, en las obras artísticas sea quien fuere el autor, en todas se contienen iguales elementos. En ninguna composición se cuentan más ni menos elementos que los estudiados, y lo dicho para una, sirve para todas.

Mas al propio tiempo (siguiendo la comparación), que en cada hombre aparece la esencia humana, se presenta ésta, sin embargo, de una manera tal, que cada uno se distingue de los demás congéneres, por un número de determinaciones que pudiéramos llamar infinitos límites. Y precisamente al número de particularidades con que se nos ofrece cada hombre dentro de la humanidad, damos el nombre de *individualidad*, y á cada miembro del género humano, el de individuo. La esencia es la misma en todos, las concreciones de esta esencia es en todos distinta. Somos todos idénticos en el fondo; somos diferentes en las posiciones de la forma. De aquí nace la existencia individual.

136.—Pues bien, en las obras literarias ocurre lo mismo, y cada una posee su *existencia* característica que corresponde á la característica personalidad del autor.

Cuando éste tiene perfectamente definida su manera de ser, sus obras revisten un sello particular; y sin necesidad de conocer el nombre del literato, se las puede reconocer como de él. Los grandes pintores no necesitan firmar sus obras para que el versado en la materia las reconozca, y al artista de la palabra aunque oculte su nombre bajo el anónimo ó el pseudónimo, se le adivina fácilmente.

137.—La fisonomía peculiar de las obras se denomina estilo: «el estilo es el hombre» ha dicho una celebridad (Buffon); esto es, por el estilo se viene en conocimiento de lo que es la persona.

La palabra *estilo* procede del punzón con que escribían los antiguos en tablitas recubiertas con una capa de cera. En el lado opuesto á la punta, tenía una chapa plana, en forma de chapitel de columna, para borrar lo escrito, es decir, para volver á hacer tersa la superficie de la cera. Y como por el carácter especial de letra de cada uno, se puede conocer á las personas, de aquí pasó metafóricamente la palabra *estilo* á significar la manera peculiar de escribir ó sea la expresión individual del autor en la obra, ó la individualidad también de la obra misma.

138.—Cuando, según hemos apuntado, la personalidad del autor es tan señalada que en nada se parece á la de otro escritor, ni puede confundirse con ningún literato de los que han cultivado el mismo género, la individualidad toma el calificativo de *originalidad;* y cuando ésta originalidad salva los límites de lo que generalmente se reputa como norma de buen sentido, recibe la calificación de *extravagancia,* tanto en la vida como en las obras de arte. Una y otra, fijan ciertas divisiones del estilo.

139.—No sólo cada verdadero artista, posee su estilo

propio, sino que dentro de cada época obedece á las corrientes generales puestas en boga, cuyos usos constituyen á su vez otra determinación de individualidad. De aquí que haya también *estilos* según los tiempos. De donde nacen las *escuelas*.

140.—Dentro de cada nación se forma una manera peculiar de apreciar la vida y las obras, de donde nace otra concreción del *estilo*, conforme al conjunto de elementos constitutivos de la nacionalidad, por la raza, las costumbres, las instituciones, etc. También ésta es una base para determinar la individualidad, y para producirse las *escuelas*.

141.—La *escuela* y el *estilo* vienen á ser por tanto dos manifestaciones de una misma cosa: la individualidad.

Y dicho esto, ya podremos dividir el estilo.

1.° Por su modo. Según predomine el fondo sobre la forma, el pensamiento sobre su expresión, será *severo* ó *florido;* y si ambos elementos se encuentran equilibrados, el estilo será *armónico*.

2.° Por la época, ó sea por lo usual en cada tiempo, lo llamaremos *antiguo*, *medioeval*, *moderno*, *contemporáneo*.

3.° Por su origen, ó sea por la nación en que se presentó y desarrolló principalmente, lo calificaremos de *oriental*, *griego*, *romano* (y como á estos dos últimos pueblos se ha llamado *clásicos* el estilo recibirá igual denominación); *bizantino*, *latino*, *germánico*, *provenzal*, *flamenco*, *ibérico*, etc. Y como en la Edad Media nacen las lenguas modernas ó *romances*, se denominarán *románticos* ciertos estilos, contraponiéndolos á los *clásicos*. Posteriormente, en la historia aparece un período general que se denomina Renacimiento, y un estilo del *renacimiento* aparece en la historia de las artes todas. La decadencia de ese gusto en que se restauraba al mundo clásico con nuevas formas, se inicia con una tendencia á prescindir de lo nuevo, copiando

más lo antiguo; y este estilo, se apellida *greco-romano*. Siguiendo la decadencia en ese mismo sentido é inclinación se llama estilo *neo-clásico;* y tomado de la dominación napoleónica, se denomina *estilo Imperio*. Y como intermediarios á esos capitales estilos, el abuso del adorno determina en algunas artes el *barroquismo,* el *churriguerismo*, y antes *el gongorismo* en nuestra literatura. Y finalmente las naciones modernas, faltas de un ideal propio han pretendido combinar formas antiguas híbridas en las artes contemporáneas.

Ciertas regiones célebres también han dado nombre al estilo; por ejemplo: *lacónico* (de Lacedemonia) *ático* (de Ática) *rodio* (de Rodas), etc.

142.—Ahora, sin embargo, comienza una nueva faz en los estilos literarios y en los artísticos en general, con lo que se llama estilo *idealista*, y estilo *realista*, ó estilo *romántico* y estilo *naturalista*. No es á la verdad ni una lucha ni una cuestión nueva. Es simplemente la resurrección de contiendas pasadas, que se puede decir datan desde que el mundo es mundo y el arte es arte. Todo se reduce á dar la preferencia á la verdad ó á la belleza; á mantener que la verdad, por muchas que sean sus imperfecciones debe dominar al empeño de presentar bellezas que no son reales, ó al contrario.

Si quisiéramos buscar el origen de cómo ahora en nuestros días se presenta el problema, veríamos que radicaba en la oposición que en todo tiempo se ha querido ver entre la Naturaleza y el arte; como si arte y Naturaleza fueran términos más que opuestos, contradictorios. En lo que va de siglo, hubo una escuela y un estilo propios de los románticos, ó partidarios de la imaginación, y una escuela y estilo propios de los partidarios de la razón, la observación y la experiencia. Hoy, parece que al triunfo efímero, pero general de los primeros, ganan terreno los defensores

del naturalismo ó realismo, en todo el mundo donde la literatura y las demás artes adquieren mayor desarrollo, no sólo en las naciones civilizadas europeas, sino en parte de América.

Pero dejando á un lado esta cuestión, continuemos con la división del estilo.

## Lección 26.

143.—Cada género literario, tiene hasta cierto punto un estilo propio. Así se divide también, en *estilo poético, didáctico* ó científico, y *oratorio*. Subdividiéndose dentro de cada uno en el estilo de cada subjénero literario ó tipo; ejemplo: el estilo poético en *épico, lírico, dramático;* y estos, nuevamente en *elegiaco, epistolar, cómico, trájico, burlesco, satírico, periodístico, heróico, novelesco, histórico, filosófico, crítico*, etc.

144.—Por lo que recuerdan á autores célebres, *cervantino, gongorino, calderoniano*, (de Cervantes, Góngora, Calderón) y tomado de celebridades de otros tiempos y paises: *homérico, pindárico, ciceroniano, dantesco, volteriano, shakespeariano* (de Homero, Píndaro, Cicerón, Dante, Shakespeare).

145.—Los antiguos preceptistas lo dividieron en *sencillo, templado* y *sublime*. También le dieron los nombres de *austero, medio* y *pomposo*, etc.

Con sólo enunciar otros nombres con que se califica el estilo, comprenderemos á qué obedecen estas divisiones, admitidas en general por los críticos. Por la estructura de

la cláusula, se le define *cortado* (de cláusulas cortas) y *periódico* (de largas); por la manera de pensar y escribir el literato, se le llama, *difuso* ó *conciso; flojo, lánguido, débil, nervioso, vehemente, apasionado; llano, árido, limpio, elegante, afectado;* y en fin, *abundante, noble, familiar, enérgico, jocoso, humorístico, suave, magnífico, altisonante*, etc., etc.

146.—Debe notarse en el estilo, que el literato ha de preocuparse más de *lo que* ha de decir, que no de *cómo* lo ha de decir. Esto segundo vendrá naturalmente, fluyendo como agua de manantial. Y como el estilo es el hombre, la primera prevención á que necesita obedecer el autor ó escritor, es á no violentarse para decir las cosas como otros las dijeron *imitando*, si no dejar que espontáneamente sea reflejo lo dicho de lo pensado, retratándose fielmente lo ideado como en espejo.

La falta de observancia de estos preceptos, conduce á lo que se llama en todas los artes *amaneramiento* y *convencionalismo*. La *manera* es un medio artificioso y falto de expresión; y lo *convencional* la servil obediencia á lo admitido por las medianías y el vulgo. Y la obra de arte tiene un fin más alto: debe colocarse siempre á la cabeza del pensamiento y del sentimiento universal, para guiar y y no para seguir; para influir y no para ser influída; para educar y no para proseguir ciega las buellas que los errores y preocupaciones hayan trazado á través del tiempo. De ahí la misión augusta del arte, y en nuestro caso del arte literario, de cuya misión trataremos más adelante.

147.—La *espontaneidad* del estilo al que lo llega á poseer propio, no empece al trabajo que requiere toda producción. Pensar que el arte brota de golpe, naciendo las obras como por encantamento, es un error. La obra, debe parecer como nacida así, sin esfuerzo; pero con razón se ha comparado la labor artística al momento de la materni-

dad, que no se produce sino después de dolorosos esfuerzos. Debe, sí, repetimos, aparecer tan natural, que como dice Horacio, el auditorio, lector, ó espectador *sibi speret idem; sudet multum frustraque laboret ausus idem;* es decir, que creyéndose todos en condiciones de poder hacer otro tanto, se convenzan de lo inútiles que son sus esfuerzos.

La obra del arte, como la de la ciencia, es hija de la meditación, la reflexión, la observación, la labor intensa; aunque después, se manifieste tan sencilla que engañe en cuanto al sudor que pudo costar. La inspiración no acude sino á quien la llama con insistente tenacidad, mediante trabajo.

Ahora bien: ¡desdichado el artista que no logra convencer de que aquella producción no costó esfuerzo! Si se nota dicho esfuerzo aunque vencido el ánimo de los espectadores ú oyentes ó lectores, sufrirá, en vez de recrearse.

148.—Finalmente para que la palabra, (el color, el sonido, cualquier medio sensible) obedezca al pensamiento, claro está que se requiere dominarla por completo como ya hicimos notar. Sólo así no se enseñoreará la forma, obligando al fondo á plegarse á sus exigencias tiránicas. Es preciso que ésta se maneje de modo que resulte blanda como la cera para ser moldeada y pueda expresar cuantos pequeños matices se deseen, por delicados y aun nimios que sean.

# III

# PUBLICACIÓN DE LA OBRA LITERARIA

## Lección 27.

148.—Hasta ahora se ha estudiado dos momentos de la obra: la *concepción* y la *composición*. Fáltanos considerar la *publicación*. Pueden las obras artísticas pasar por uno y por dos momentos sin tocar en el tercero; y de hecho así sucede. Pero la integración completa de la misma, supone los tres.

Y en este tercer momento entran nuevos factores y principios nuevos que han de analizarse, y otros cuyo desenvolvimiento quedó para este lugar.

Algunos de estos factores se encuentran latentes en lo expuesto, como acontece con el IDEAL que se refiere á la *concepción*, la BELLEZA que se relaciona con la *composición*, y el GUSTO y la CRÍTICA que conciernen á la *publicación* misma.

149.—Llámase *ideal* la aspiración pensada y sentida por el artista para la consecución de un fin. El modelo de plan para la vida, se denomina ideal; la combinación de

todos los principios integrantes necesarios á un fin propuesto, recibe también el mismo nombre de ideal. La idea en suma, vista como 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.

150.—El *ideal* es tan vasto como el pensamiento y tan complejo como el funcionalismo de las facultades del espíritu. En cuanto se hace sensible en la fantasía del artista, parece concretado por completo. Pero esta forma plástica en que la idea adquiere proporciones figurativas y como corpóreas no se petrifica en la mente, sino antes bien va modificándose y cambiando sucesivamente revistiéndose de nuevas y más perfectas formas.

Por esto se dice que el ideal es *perfectible*. No es nunca *perfecto*, porque á cada paso la educación del artista muda sus ideales, y porque es imposible realizar exteriormente, todo lo que interiormente se ha concebido. La ecuación perfecta entre lo *ideal* y lo *real* no existe sino en Dios. En la mente humana hay siempre una tendencia á realizar más y más el ideal, y en la vida misma una aproximación constante por la ley del progreso, hacia el mejoramiento á que el ideal se contrae.

Por la parte de la idea, el ideal es absoluto; por eso concebimos la verdad, la belleza, el bien; por lo tocante á su realización práctica, siempre es finito y deficiente el ideal; por esto la realidad está llena de imperfecciones, pero es indefinido su progreso, y por lo mismo en las artes varían las aspiraciones, y en cada artista se cambia incesantemente el ideal.

151.—Y claro es que en el *público* existen iguales modificaciones que en el artista con respecto al ideal. Porque el ideal personal, no es un producto aislado, sino una elaboración de toda una época ó aún de toda una civilización;

puede ser, y en efecto acontece, que el artista percibe el ideal mucho más alto que aquellos para quienes la obra se produce, pero en el artista mismo, se despierta por el legado de las generaciones anteriores y por las aspiraciones ulteriores.

Así pues, el ideal es hijo del *pasado* y juntamente del *porvenir*, no contentándose nunca con el *presente*.

A veces riñe un tanto el artista con el público, porque va demasiado delante de él; y entonces no recibe de sus contemporáneos la sanción justa, sino de la posteridad, que sabe apreciar *a posteriori* los vuelos del genio que fue indebidamente estimado por sus coetáneos.

152.—Hay en el lenguaje una oposición manifiesta entre *lo ideal* y *lo real*, que pudiera contraerse en estos dos términos de la vida: *la teoría* y *la práctica*.

La teoría es como el ideal, la norma de la conducta ó del arte; la práctica es como la realidad, el resultado de la aplicación de lo concebido. Frecuentemente la teoría y la práctica no andan hermanadas en la moralidad, por ejemplo, pensando los hombres de una manera y desmintiendo con los hechos lo que se ideó.

Aparte de que en punto á la moral esto depende de perversidad de las costumbres, puede también depender de la falta de arte para ajustar los principios á los actos de la vida humana. De igual modo en el arte, hay ese desnivel entre lo ideado y lo ejecutado; y cuando no revela la obra definidamente el ideal, la producción no satisface; cuando 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: ya que no supone sino una mera habilidad mecánica.

Armonizar el *ideal* con lo *real*, es el problema eterno del arte y de la vida.

## Lección 28.

153.—Toca también á la publicación de la obra el desarrollo de la idea de la *belleza;* así como tocó á la concepción y composición la enunciación del principio.

De antiguo se viene discutiendo acerca del concepto de la belleza. Son muchas las definiciones que se han dado; repetirlas aquí sería ocioso, pues no servirían sino para formar una erudición impropia de un tratado elemental. Lo único que nos compete es analizar la noción general de la *Belleza*, penetrándonos de su naturaleza.

154.—La belleza objetivamente considerada, ó independientemente de que haya sujeto que la contemple, consiste en una conformidad del objeto significado con la forma destinada á manifestarlo. Por eso la han definido algunos estéticos «la semejanza de un objeto consigo mismo ó con su expresión.» Esta misma conformidad aparece en otras categorías, y es poco decir, lo apuntado. Porque la *verdad* supone esa misma conformidad entre la noción y el objeto y en el *bien* se nota igual conformidad asimismo. Hay, pues, necesidad de ampliar el concepto añadiendo alguna nota característica, diciendo, con otros estéticos, que «belleza es la armonía manifestada sensiblemente.» Si no hubiera otra belleza que la que se refiere á la Naturaleza material ó la artística, satisfaría esta definición; pero como existe la belleza espiritual que nos es dado contemplar en las profundidades de nuestra conciencia, resulta deficiente también el concepto del Sr. Núñez de Arenas, cuyo es el

autor de la última definición. Decir con Platón que lo bello es «el resplandor de lo verdadero», es una manera poética que expresa poco; lo propio acontece con la opinión de Cousin que añadió á la frase del filósofo griego la de: «la belleza es el resplandor de lo verdadero y el brillo de lo bueno.» Más exacta es la definición filosófica de que «la belleza es la semejanza á Dios en lo finito.» Pero pudiendo todo esto ser verdad, se explica menos de lo preciso para formar el concepto de la belleza.

155.—Veamos lo que nos dice la reflexión propia. Se llama bello un objeto, considerado en sí mismo, ó una cualidad, cuando *su forma revela con exactitud el fondo ó esencia*.

Llamamos belleza, á aquella propiedad de los séres ó de las cualidades que produce en nosotros una impresión agradable ó goce; pudiendo ser esta impresión puramente interior ó efectuada por medio de los sentidos.

A veces este goce interior es continuación y consecuencia del goce exterior de los sentidos; á veces, está separado de él, ya por haber sido desagradable la impresión exterior, ya porque no necesite del goce exterior para producirse, ya en fin, porque hasta perjudique y contraríe el hecho de los sentidos al goce del espíritu, como sucede, por ejemplo, con la narración ó contemplación de una desgracia ó de un acto heróico.

156.—Ya tenemos un concepto de la belleza *objetiva* y *subjetivamente* considerada.

Analicemos ahora los caracteres de la *emoción estética*.

La modificación que produce en nuestra alma un sér físico ó una entidad moral, un objeto material ó una cualidad psíquica, se distingue de las modificaciones espirituales que se refieren á la inteligencia ó á 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, en suma, aborrecer á un sér, detestarlo; podemos discutir los grados de verdad que encierra una cualidad ó un hecho, y sin embargo hallarnos emocionados por su belleza. De aquí que la *emoción* tenga dos aspectos, el *agradable* que hemos indicado, y el *desagradable*.

157.—El concepto opuesto á la *belleza* se denomina la *fealdad*.

La apreciación de la belleza y de la fealdad, responde á lo antes analizado: al *ideal*. Cada pueblo, cada tiempo, cada individuo posee un ideal. La *conveniencia* ó *discrepancia* de un acto, un ser, una entidad con el *tipo* formado como ideal á cada uno, constituye la *belleza* ó la *fealdad*, *relativas*. Porque dicho se está que la belleza *absoluta*, se halla por cima de estas distinciones accidentales y pasajeras de lugares y tiempos. En la belleza absoluta no hay término opuesto de fealdad (puesto que reside en Dios), así como no hay *mal* absoluto, ni *error* absoluto, ya que la verdad absoluta y el bien absoluto en Dios residen asimismo.

158.—Veamos ahora cómo se divide la belleza. En primer lugar, en *natural* y *artística*, que algunos quieren llamar *real* é *ideal* respectivamente.

La segunda, á veces se ajusta á la imitación de la primera, á veces *crea*, discrepando por completo de ella. De la primera es ejemplo la belleza del mar, del cielo, del paisaje, etc., etc. De la segunda, el cuadro, la estátua, el monumento, la sinfonía, el poema literario.

159.—En ambas hay una esfera que se denomina *receptiva*, ó sea de *contemplación* de la belleza. Pero sólo en la segunda la esfera *reactiva* ó sea de *producción intencional* de la belleza.

La impresión que la belleza natural nos produce es en cierto modo *superior* á la que la belleza del arte nos causa;

y en otro cierto respecto es *inferior*. Es *superior*, por ejemplo, la contemplación de la tempestad en el mar á la contemplación de la tempestad en un cuadro, en que aquella reviste más momentos y elementos más varios. Es *inferior*, en cuanto en la primera emoción se mezclan en el que contempla una serie de impresiones desagradables, pensando en los naufragios y los males que puede causar dicha tormenta; mientras en el cuadro es *superior* porque se encuentra pura y aislada la emoción estética, sin mezcla de dolor.

Así ha dicho Fichte que «la misión del arte consiste en hacer gozar, con la seguridad de que lo contemplado no hace sufrir, ó no es maldad lo que nos aparece artísticamente como tal.»

## Lección 29.

160.—La belleza en correspondencia con la verdad, ya hemos indicado que no exige sino una especie de verdad, la *verosimilitud*. Su correspondencia con el *bien*, no exije del fin de la voluntad sino el descarte de los elementos sanos que en toda acción pueden existir, y no los perversos.

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. El espectáculo de la Naturaleza, lo mismo que el de las obras de arte, excita el pensamiento, despierta multitud de ideas, y á la par, educa la volun-

tad, la purifica, puesto que los goces que ofrece no son interesados, mezquinos ni egoistas, sino levantados, generosos, nobles.

161.—En cuanto á la *fealdad* relativa en el Mundo y el Arte, sus efectos serán precisamente opuestos, ya que puede referirse al *error* y al *mal.* Cierto que á veces tomamos como feo el tipo que precisamente sirve de belleza en otro pueblo, y el Europeo no sabe extasiarse ante el ideal chino ó de los indígenas mejicanos. Probablemente dependen estos efectos, de puntos de vista parciales de cada nación y cada raza.

Lo propio acontece con la que apellidamos fealdad del mundo material. Nos desagradan algunos animales como el sapo y el camello; un filósofo, antes citado, dice que para Dios son igualmente bellos el camello y el hombre, y si para éste no resulta hermoso tal ó cual animal, es porque ignora el prototipo de belleza de ciertos seres y el secreto de su belleza y su misión.

162.—La belleza *Natural*, se divide 1.° en *belleza física.* (Belleza de la Tierra en general, de un período geológico de su formación, de sus animales, sus plantas etc., belleza sidérea, etc.) 2.° en *belleza social.* (Belleza de una época histórica, de ciertas instituciones, usos, costumbres, etcétera).

Y la *belleza artística* se subdivide á su vez en tantos órdenes, cuantos son los de la actividad manifestada en cada arte superior y cada arte subalterna.

163.—La *belleza* en sí misma se divide por la naturaleza de su cualidad, en tres grados: *sublime, cómica* y *armónica.*

Como quiera que depende de una relación de fondo y forma, el máximum de esencia, expresado en el mínimum de forma, constituye la belleza sublime ó *lo sublime.* (Ejemplo el mar, el cielo en la Naturaleza; y en las artes, en ca-

da una se dan alternativamente, y más ó menos los tres grados.)

Lo sublime en la esfera humana, recibe el nombre de *trájico*. El martirio, el sacrificio, todas las manifestaciones del heroismo, revisten un carácter sublime, pues supone el desprecio de la forma que se ofrece al aniquilamiento, en aras de un principio ó de una idea. (El fondo matando á la forma.)

164.—En el caso opuesto, el desequilibrio de fondo y forma, cae del lado de la segunda. En la Naturaleza no se da *lo cómico*, aunque algunos estéticos han querido verlo en los juegos de los animales pequeños, cuya contemplación produce en nosotros la risa. Lo *cómico*, en realidad se contrae á la esfera humana y artística. Lo accidental dominando á lo esencial, lo sensible absorbiendo á la idea, provoca una perturbación, que se traduce en el espectador en un sentimiento de alegre placer.

Lo sublime nos impone por su solemnidad, lo cómico nos regocija por su ridiculez. Toda obra humana en que el pensamiento es pequeño y los preparativos y recursos para su ejecución múltiples, puede calificarse de *cómica*.

Lo cómico recorre una ámplia gradación desde lo cómico simple, á lo ridículo, lo grotesco.

165.—El tercer grado de la belleza, *armónico* es aquel en que se equilibran sus dos elementos constitutivos. En la Naturaleza se contempla la belleza armónica á cada paso y en cada criatura, y en la humanidad y las artes lo mismo, pues la tendencia general es siempre buscar esta proporcionalidad en todo. En la historia, el pueblo griego fué el primer cultivador de la *armonía* en todas las órdenes.

Los pueblos orientales podría decirse que tendieron más á la belleza *sublime;* la cual, interpretada por las civilizaciones occidentales, aparece en aquellas manifestaciones como *cómicas*.

Con razón se ha dicho que «de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso.» En las obras humanas, á cada instante se encuentran los momentos superiores al borde de provocar *la risa* en lugar de *el llanto*.

El efecto que produce en nosotros la belleza armónica es de dulzura y placidez; ni nos arrebata en locos entusiasmos, ni nos arrastra á estridentes carcajadas. La *seriedad* de lo sublime y la *hilaridad* de lo cómico, no pueden ser los modos normales para la vida del sentimiento, ya que suponen cierta anormalidad extraordinaria (aunque la vida esté llena de motivos para reir y llorar alternativamente); la severa y sencilla armonía de la creación, copiada en la vida humana y en las artes por punto general, es la encargada de desenvolver *los ideales*, de practicar las acciones con arreglo á la conciencia y de realizar las artes conforme á la normalidad tranquila que supone la salud física y la salud moral. El dolor y la alegría son polos del sentimiento sencillo que dá la felicidad, en cuanto la felicidad sea don asequible al hombre en las impurezas de la realidad.

## Lección 30.

166.—Siguiendo con las cuestiones que atañen á la *publicación* de la obra, trataremos ahora del *público* mismo.

El artista, primero piensa la obra (la concibe); después la ejecuta (la compone); y con estos dos momentos, su tarea puede quedar terminada, permaneciendo el trabajo en la categoría de *inédito* ó no publicado. Si la obra se

*integra por completo,* se dice que la obra *se publica*. La publicación es el último momento según se ha dicho, de la obra, y su integración.

167.—Pueden las obras literarias (y las de las artes *del sonido* y *del movimiento)*, publicarse de dos maneras: por *improvisación* y por *redacción;* ó lo que es lo mismo: *hablando sin previa preparación*, ó *escribiendo con preparación previa.*

También puede publicarse la obra redactada por *recitación;* es decir, cuando lo escrito se *declama* ó habla por el autor ó por otro artista encargado de interpretar la obra.

Los oradores, á veces improvisan, á veces recitan; los poetas, recitan á veces, á veces improvisan; los científicos, á veces improvisan, á veces recitan.

De modo que tanto la *Poesía,* como la *Didáctica,* como la *Oratoria,* puede darse á luz mediante una de esas formas. El músico ó el que compone una obra de mímica, puede igualmente *improvisarla* (siendo ellos mismos sus intérpretes, ó encomendando á otros la interpretación) ó *redactarla;* escribirla primero, y *ejecutarla* ó *representarla* después.

168.—La presentación de la obra artística ante otras personas que el autor, constituye la publicación. 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 ó interpretada por actores.

La persona que lee, oye ó presencia la obra, se denomina *público*. Y según su grado de ilustración, se divide en *inculto ó culto*. El *público inculto* en general, se llama *vulgo,* ó sea el que sólo juzga por impresión, careciendo de base para apreciar razonadamente las obras. En el *público culto,* hay varios grados.

El *aficionado,* ó sea el público que se interesa por aquel

género de obras que conoce á fuerza de verlas, leerlas ú oirlas.

El *inteligente*, ó sea el público que se interesa porque entiende la materia, aunque no pueda formar juicio para los demás, sino sólo para él mismo.

El *crítico*, finalmente, ó sea el público inteligente y aficionado, y cuya ilustración le dá medios de exponer sus juicios para hacer notar á los demás las bellezas ó errores que pueden existir en la obra de arte.

169.—Claro está que el primer público de toda obra, en todo arte, es el mismo artista que va *contemplándola* en su fantasía á medida que la concibe; que sigue contemplándola exteriormente por sus sentidos, á medida que la va produciendo, y que una vez terminada, se decide á presentarla á los demás si le satisface ó á relegarla al olvido, si no la considera digna de provocar en el público los sentimientos que en él produce ó que piensa debe producir, dada la intención con que la compuso.

170.—Pero no porque sea el artista *el primer público* de su obra, puede asegurarse que sea *el primer crítico*, ni el más acertado. Sería preciso que fuese infalible, y nada más expuesto á error que el juicio propio de las propias obras.

Lo que sí acontece al artista superior, al genio, es que no haya en el público persona de bastante elevación para entenderlo, y que el público contemporáneo del artista no se halle en condiciones de apreciar el mérito del trabajo. Porque ya se ha dicho, que el genio supone una anticipación de la época en que vive el artista dotado de esta cualidad. Y por consiguiente, la mayoría de los *genios* en la historia de las artes, no ha sido debidamente estimada, quedando la posteridad encargada de hacerles justicia.

171.—Por esto el crítico y el público en general, debe ser respetuoso siempre para con las obras agenas, de cierta

importancia, ante el temor de no poder juzgar lo que está muy por encima de su tiempo y hasta de su patria.

172.—No es esto decir que fuera de este caso, el público y el crítico deban ser *irrespetuosos* con la obra de arte. No; sea cual fuere la manifestación artística, por escasísimo que aparezca su mérito, debe pensarse en los afanes que costó producirla, el mérito de la intención, el esfuerzo empleado, el capital intelectual y material invertido, el entusiasmo con que se elaboró, la serie en fin de anhelos que significa la obra, para que el que no tiene otro trabajo (el público) que presentarse, haya de juzgarla precipitadamente, y á la primera impresión la censure, la silbe ó la escarnezca.

Si el arte es un *Culto*, como se ha dicho, los fieles (el público y el crítico) deben guardar la religiosa compostura pròpia del templo.

En buen hora que razone el crítico, y juzgue con severidad: pero sin acritud. En buen hora que el público en general no apruebe, pero que se abstenga de censurar lo que es probable desconozca más que el artista mismo que se equivocó.

Pueden merecer algunas obras de arte hasta el desprecio público por sus tendencias ú otra causa; pero aun así, este desdén debe ser propio del que se tiene por ilustrado.

## Lección 31.

173.—Se ha discutido mucho acerca de la crítica y contra los críticos. Y hasta se ha llegado á formar una cruzada contra los que ejercen de tales.

Los motivos en que se ha fundado la enemistad de los artistas contra ellos, probablemente radica, por punto general, en la opinión de que *no puede juzgar* quien *no sabe hacer*. Y este es un error manifiesto sin duda. Para ser crítico en cualquier arte, basta con saber concebir y componer aunque no se sepa ejecutar. Claro está que conviene también poseer este momento del arte; pero no es indispensable. Si no se pudiera ser crítico sin ser artista, los artistas 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 cierta crítica que se desencadena enfrente de los que empiezan, respetando á las altas reputaciones. Tienen sobrado motivo para quejarse contra los que ejercen este augusto ministerio en forma de burla y de chacota, sin seriedad ni otras cualidades que hemos recomendado; tienen en fin razón en quejarse de la insustancialidad con que se desdeña todo, y el prurito de no encontrar nada digno de alabanza, viendo á cada paso ocasión de vituperio.

174.—El público en general, á veces *sigue al crítico* en sus apreciaciones, y no se decide al aplauso ó á la censura, sino después de haber pronunciado su fallo *el juez*.

Pero también con frecuencia, corrige los errores de la crítica, defendiendo calurosamente lo que el crítico atacó. Y no siempre tiene razón cuando se erige en Tribunal de suprema instancia, en frente del juez primero. Dicho se está que hablamos de la crítica de buena fe y del público que juzga asimismo con sano juicio.

175.—El público y el autor, *se influyen mútuamente*, fuera del caso antedicho del genio.

Siempre debe mirar con reserva al público el artista, pues en la generalidad de los casos ó camina más lentamente que él en su ideal, ó demasiado de prisa. Hay un

público petrificado, parado, detenido en las *formas antiguas tradicionales*, rebelde á las innovaciones, atento á lo que reputó bello toda su vida. Generalmente ese público es la mujer, más apegada que el hombre por naturaleza al pasado, y en la que los recuerdos todos son venerandas instituciones. Hay otro público formado por punto general por los hombres, más simpatizador con *las reformas* y más amigo de *novedades*. Uno y otro, en la juventud son más fáciles de contentar, y en la edad madura más llenos de preocupaciones. El artista debe prevenirse para no dejarse arrastrar por el deseo de agradar á unos ó á otros. Pensar y realizar su obra, tal y como en principio y en absoluto cree que ha de ser para responder á la manifestación de la belleza, sin seguir servilmente á estos ó aquellos por el deseo de la popularidad, del lucro, ó de otras miras interesadas y verdaderamente bastardas, es su deber moral.

176.—En lo que sí debe estudiar al público el artista ó literato, es en aquello que constituye *el ideal de su época y de su patria*, para servir á tan altos fines. Y á veces, cuando el artista dotado de fuerzas suficientes, crea que aquel ideal es pequeño, puede permitirse ampliarlo. Por esto se ha dicho en todo tiempo que el arte no reconoce fronteras, no tiene nacionalidad ni es de una edad determinada. Y todo ello es permitido al genio y aun al artista en general.

177.—Por lo anterior se ve que el ideal ó los ideales revisten ciertas tendencias.

Estas son: la *tradición* ó la mirada al pasado; y el *progreso* ó la mirada al porvenir.

De aquí que el ideal *presente* en cada nación y en cada momento histórico, sea como un heredero de lo que fué y un precursor de lo futuro. Existen momentos de cruda guerra entre las dos tendencias; y el artista que tiene la desgracia de florecer en un instante de crisis; no vislumbra

la belleza ni acierta á expresarla. De aquí la dificultad del cultivo de tales ó cuales artes en la historia de la civilización. Solamente el genio, repetimos, salva las crisis.

178.—A la manera peculiar de juzgar y sentir la belleza, en general, en cada época y cada pueblo, como aplicación práctica del ideal que se tiene, se llama *gusto*. Y aunque existe una gran diversidad (casi individual), de gustos, á través de tantas diferencias hay como líneas normales, que constituyen un nivel dominante. Hay pues un *gusto* general, y *gustos* individuales, que, más ó menos, obedecen al mismo principio en lo sustancial.

179.—De igual modo, históricamente, cuando ese sentido universal se halla informado en una educación seria, y una manera de sentir las artes con arreglo á los tipos reputados como bellos por la mayoría de los pueblos civilizados subsiste y á través de largos períodos de tiempo, se dice que el gusto es *bueno*, ó que hay *buen gusto* en literatura, pintura, etc., etc. Denominándose en el caso contrario algunas épocas más ó menos extensas en la historia del arte, épocas de *mal gusto;* y á los individuos que no siguen aquellos tipos considerados como modelos, personas de *mal gusto*.

Las obras, lo mismo que el público, se califican de *buen gusto* ó de *mal gusto*.

180.—Por último, las artes subalternas, las industrias á veces, los oficios mecánicos, influyen poderosamente en las artes bellas, y las desvían de los rumbos certeros de la belleza, pasajeramente. A semejante tiranía, destituída de bases fijas, y principios reconocidos por el consentimiento universal como buenos, se llama *moda*.

A veces, *el capricho*, que es la ley de *la moda* ó resucita una costumbre caída en desuso, ó una forma artística desprestigiada, ó un estilo abigarrado. Pero en ocasiones también, suele inventar recursos ó restablecer hábitos ó

ideas que señalan un progreso ó una mejora. Aunque el capricho de la moda es más inclinado á empeorar lo que existe ó por medio de retroceso ó por medio de extravagancias.

181.—El secreto del artista de talento está en no sucumbir á ese imperio *transitorio*, sin que manifieste empero romper con la corriente. No ha de ser complaciente con lo que puede constituir hasta un vicio artístico; mas debe procurar sumo tacto en no herir á los que siendo víctimas de una preocupación, se creen, sin embargo, poseedores de lo mejor y lo más bello.

Como el artista debe siempre mirar al porvenir, si su obra ha de pasar á la posteridad, necesita inspirarse en lo humano, en lo que será eternamente bello; pero el atemperarse en lo accidental, nunca llevará consigo una nota de acre censura. Así perdonamos hoy en todas las obras de otros tiempos, las rarezas hijas de aquel gusto y aquella moda, *cuando no afectan al fondo mismo de la obra* y son accidentes sin importancia; mientras que habrían caído en el olvido y el desdén, si se hubieran servilmente ceñido á reproducir lo estrambótico y ridículo de la moda de aquellos tiempos. Si Góngora en nuestra literatura no tuviera sus romances, sus sonetos y sus letrillas, modelos perennes de belleza, no habría llegado su nombre hasta nosotros; porque el autor del *Polifemo* y de las *Soledades* más inspira risa que respeto.

Cuando las mayores rarezas se exponen sin embargo con el talento de un arquitecto como nuestro Churriguera, ó un pintor como Jordán, pueden ser estimadas tales aberraciones como casos de curiosidad arqueológica y de interés para la historia de la civilización y del arte.

# PARTE SEGUNDA

## GÉNEROS LITERARIOS

### Lección 32.

182.—Los GÉNEROS en Literatura, como en cualquier arte, son agrupaciones naturales de todas las manifestaciones análogas.

Cada finalidad especial dentro de un arte, constituye *un género*. Y como vimos al comenzar la asignatura, que el arte, por su fin, se divide en bello, útil y bello-útil; y dentro de cada arte se reproducía la división, subdividiéndose en esos mismos órdenes: aplicada la ley al arte literario, tenemos una Literatura *bella* ó *Poesía*, una Literatura *útil* ó *Didáctica*, una Literatura *bello-útil* ú *Oratoria*.

183.—Nos desviaría de nuestro objeto detenernos á considerar otras divisiones del arte literario, como por ejemplo la que clasifica la Literatura en *productiva* y *crítica*, ó sea la que *crea* y la que *juzga* lo creado; en *espontánea* y *reflexiva*, según que el artista emplea sus facultades de modo activo ó de modo receptivo; en *popular* y

*erudita,* conforme se inspira en el gusto nacional ó en los ideales particulares de una clase culta.

184.—Tampoco debemos hacer sino citar de pasada las divisiones *históricas* del arte literario; á saber: Literatura *simbólica* ú *oriental;* literatura *clásica* ó *naturalista;* y literatura *cristiana, romántica* ó *espiritualista,* clasificación que se aplica asimismo á otras artes.

Y finalmente, por las lenguas, divídese la Literatura en *indo-germánica,* (Sanscrita, Céltica, Latina, Griega, Eslava, Teutónica, Escandinava, etc.); *semítica* (Arabe, Aramea, Caldea, Siriaca, Fenicia, etc.); y *turaniense* (Tártara, Malaya, Polinesia, etc.).

Por ninguna de esas divisiones podemos llegar al interior contenido y distribución de las obras literarias; así es que nos hemos limitado á enunciarlas, sin entrar en pormenores.

185.—Volviendo á los *géneros* (que se presentan en todas esas literaturas), diremos que cada uno constituye un orden distinto en su fondo, su forma, su existencia; expresando la *poesía* predominantemente la *belleza,* expresando la *didáctica,* predominantemente la *verdad,* y expresando la *oratoria* equilibrada y proporcionadamente *verdad* y *belleza.*

Esto en cuanto al *fondo;* en cuanto á la *forma,* cada uno de esos tres géneros tiene su lenguaje propio, peculiar y característico.

Y en cuanto á la *existencia,* cada género también posee sus estilos adecuados y singulares, su ideal, su gusto.

186.—Pero no es esto decir que cada género por ser independiente, con su vida particular, carezca de relaciones con los demás. Precisamente porque no se pasa de uno á otro con soluciones de continuidad ó cortes, han pensado algunos tratadistas que existían *géneros intermedios* entre los capitales mencionados; y dentro de cada uno, en-

tre tipo y tipo también nuevos modelos de transición y enlace.

Mas semejante encadenamiento no supone la existencia de *nuevos* géneros de transición, sino simplemente que la obra del arte literario es compleja y de armonía como la de todas las artes, y así venimos repitiendo que no existe *exclusivismo* en la finalidad de los géneros, sino que se caracterizan por la preponderancia ó predominio de uno ú otro fin.

187.—En esta *combinación* de los géneros, se vé que hay una poesía bella, una que tiene cierta tendencia didáctica ó útil, otra que revela determinada finalidad mixta ó compuesta. Que hay de igual suerte, una didáctica con tendencia poética, con tendencia propiamente científica y con tendencia mixta. Que hay finalmente una oratoria en que más bien se inclina á lo poético que á lo científico ó viceversa.

Y en el lenguaje, en los estilos, en todos los elementos, existen esas relaciones, influencias, modificaciones, ideales, gustos; un entrelazamiento y compenetración de todos y cada uno de los géneros entre sí, por último.

188.—El *plan* de esta segunda parte, se limita á exponer sucesivamente y por el orden indicado, cada uno de estos géneros literarios.

Empezamos por la *poesía*, considerando especialmente en ella lo que se llama *Poética* ó tratado de las composiciones en *verso*, ó preceptiva donde se formulan las reglas respectivas á este asunto.

## Lección 33.

189.—La Poesía.—Comencemos por fijar el concepto de la *poesía*.

Si quisiéramos definir este género poético, contentándonos con limitarlo ó distinguirlo de los otros dos, nos bastaría decir que es el género predominantemente bello; ó sea, aquel en que la intención del artista (poeta) es producir la belleza.

Podríamos asimismo definir la *poesía* como la "manifestación de la belleza, por medio de la palabra, sujeta á una forma artística."

190.—Mas como quiera que queremos determinar la esencia de la poesía, debemos procurar poner de relieve mediante la propia reflexión, la noción de la misma con todo aquello que encontremos meditando sobre el particular.

Y ante todo, si nos fijamos en lo que en el uso diario de la vida llamamos *poesía* ó calificamos de *poético*, hallaremos que hacemos equivalente este término á cuanto produce en nosotros una emoción estética que más tiene de ideal que de real, más de soñado que de visto, más de sentimental que de intelectual. Con esto ya nos es fácil concretar algo de la esencia de la poesía, á saber: que es una cualidad de los seres, entidades ú objetos que promueve en nuestra alma cierta modificación de placer ó dolor artístico. Así por ejemplo, afirmamos que existe poesía en la noche estrellada, en el paisaje tranquilo, en la mar se-

rena, en tal ó cual pasaje de la historia, en este ó aquel personaje, en los amores puros, en los templos góticos, en el interior de la familia, en la *sinfonía pastoral* de Beethoven, en la danza de la bayadera, en los lánguidos cantos del muezzin, en los cuadros de Murillo, en las esculturas de Fidias., etc., etc., etc.

Es decir, que allí donde hay *belleza* puede haber *poesía;* pero no toda la *belleza*, la calificamos de *poética.*

191.—Para que encontremos poesía en el mundo natural, ó en el espiritual, ó en el artístico, necesitamos experimentar determinadas sensaciones. ¿Cuáles son estas? La paz, la tranquilidad, el reposo, la dulzura, el bienestar, la languidez, la melancolía, todas aquellas sensaciones en suma provenientes de la naturaleza ó del alma, del exterior ó del interior, en las que *se sienten con pureza, impresiones simples, sin mezcla de lucha,* ora sean *agradables, ora desagradables.* El dolor moral, la tristeza de la conciencia, la gratitud del corazón, el pesar de la desgracia, la soledad, son poéticos, aunque semejantes sentimientos produzcan en nosotros estados desagradables.

Todo el cuadro de la vida ó de las artes, donde no haya lucha, contraste ni oposición, ora sean las impresiones placenteras, ora dolorosas, cae dentro de la esfera de la poesía.

192.—Los caracteres pues de la *poesía* en general, son: 1.° la *sencillez;* 2.° la *tranquilidad;* 3.° la *pureza.* Es decir, que la poesía como entidad común á las artes y á la vida, no puede ser complicada, ni violenta, ni impura ó interesada.

Se trata, pues, de una especie de belleza distinta de otras manifestaciones. Esto, en lo general.

193.—En cuanto á lo que particularmente llamamos *poesía* aplicada concretamente á la literatura, se denomina tal, aquella acertada combinación de elementos en que

se expresa la belleza *mediante una forma artística de lenguaje*. Sin esta última condición, la poesía *como género literario*, no existe.

Como se ve, la poesía en general, es noción más ámplia y comprensiva, que la poesía como uno de los tres *géneros* de la literatura.

194.—Algunos autores pretenden que esta forma de lenguaje necesita ser forzosamente *rítmica;* pero esto no es cierto; como no lo es tampoco que requiera la poesía el lenguaje versificado. Puede *la versificación* prestarse acaso de modo más adecuado á la poesía que la elocución *en prosa;* pero este es un accidente que se nota en unos *tipos* poéticos más que en otros, y depende del sentido con que se han cultivado y de la historia de la poesía en unos ú otros pueblos. No es ni esencial la versificación, ni indispensable. Basta para probarlo, pasar la vista á la poesía (aun la lírica) oriental, ú occidental, para convencerse de la verdad de nuestro aserto. Es suficiente, sí, que la palabra poética sea, *artística*, esto es, estudiada, expresiva, figurada, que conmueva y que sea en fin adecuada para la manifestación de la belleza según las condiciones que se establecieron en la Parte Primera.

195.—No nos cansaremos de insistir en cómo ha de entenderse la finalidad de los géneros literarios. Dependen de la *intención* del artista. Un sólo objeto puede ser considerado de distintos modos, y al ser reproducido por las artes, incluirse la obra en tal ó cual género. Por ejemplo, el sol. El astro del día puede ser considerado por el poeta, simplemente como *bello*, hermoso, esplendente; por el didáctico, como el centro de nuestro sistema planetario, analizando su constitución ó calculando su distancia de la Tierra, con objeto de deducir principios *útiles*, aplicables á la ciencia; para el orador que explica una conferencia popular acerca de los beneficios que produce, considerará

el sol bajo su aspecto *bello* iluminando al mundo, y bajo su aspecto *útil*, como fuente de calor y vida en la agricultura.

Tomemos ahora otro ejemplo del arte. Un monumento arquitectónico, la Iglesia. El poeta, cantará las bellezas del edificio consagrado á Dios y para levantar el alma de los fieles á los sentimientos de la piedad. El científico estudiará en el edificio, gótico, verbi gracia, el sistema de construcción en arcos apuntados, calculando la resistencia de los materiales y el corte de piedras, para establecer una teoría *a posteriori* sobre cómo ha de construirse una bóveda de cañón, por ejemplo. El orador que diserta sobre las ventajas de la arquitectura gótica con respecto á la arquitectura en plata-banda ó rectilínea, defenderá lo apropiado de dicho estilo para la religión cristiana, por los efectos de la ojiva que subliman el espíritu como si lo lanzasen á las alturas celestiales; y al par que de estas bellezas, señalará la utilidad de las bóvedas apuntadas para el sonido del órgano; la situación central del coro donde los sacerdotes cantan sus preces, pudiendo el pueblo escucharlas de todas partes, rodeando el centro... etc., etc., etc.

Terminaremos, pues, afirmando que por el predominio de la belleza ó utilidad en el objeto, y por la intención del que lo trata, se clasifican los géneros literarios, como las artes en general.

## Lección 34.

196.—Los *elementos de la poesía*, son: el fondo bello, la palabra artística y la elocución poética propiamente dicha.

Todo lo expuesto en la parte primera ó general, al

tratar de los elementos del arte literario, es perfectamente aplicable aquí. Recuérdense, pues, los términos analizados, y sólo nos toca fijar algo peculiar á este género, lo mismo que haremos con los otros dos.

197.—El fondo de la poesía será por consiguiente Dios y el Mundo; el Hombre y la Naturaleza; lo interior del poeta, su espíritu, y lo exterior que le rodea. Este fondo se traduce en asuntos, ó sea en modos de los seres ó momentos de sus cualidades y relaciones. Por esto se ha afirmado que «el alma del poeta es una lira de tres cuerdas: Dios, su alma y la Naturaleza.»

198.—Todos los asuntos son buenos para la poesía, conforme se ha apuntado: los fenómenos de la naturaleza, los acontecimientos de la historia, los actos de la vida moral, las situaciones de la sociedad; pero cuanto se elija por el poeta ha de ser considerado bajo el punto de vista *ideal*, que para el caso supone, lo que puede presentar carácter bello. Por punto general, siempre será más propio de la poesía lo abstracto que lo concreto y las ideas y sentimientos que los meros hechos pasajeros, aunque en determinados géneros se consientan, y aun sean precisos, asuntos de otra índole. Depende del tipo de poesía que se cultive.

199.—La palabra *poesía* viene del verbo griego *poieo* que significa *crear*, y los poetas fueron estimados como *adivinos*, ó *sacerdotes, vates*, como si el espíritu de este artista percibiese intuiciones luminosas superiores á la masa general, distinguiendo relaciones y abarcando conceptos que la generalidad de las gentes no podían discernir. Hay con efecto en el poeta una facultad preeminente que pone su personalidad más alta que el resto de los mortales: la *idealidad* ó poder de descubrir por selección tipos de belleza, como encarnaciones supremas. El sabio percibe esas misteriosas relaciones en la investigación de la verdad, pero no las *crea*, no las ve con la visión rápida hija de

la imaginación, donde se retratan y toman cuerpo las intuiciones ó vistas absolutas de la razón, espontáneamente; el filósofo ó el científico, llega á esas verdades después de laborioso trabajo y sin preocuparse del aspecto bello.

Por esto, se llamó *numen,* algo como propio de una deidad, al poeta. La obra del sabio es para el sabio; la del poeta para todo el mundo. El pensador convence por medio de demostraciones y pruebas; el poeta convence *conmoviendo,* persuade emocionando, moviendo el ánimo.

Y aun, á veces, el error del poeta, es más creído que la verdad del científico; porque el deleite que produce la poesía, encadena el espíritu y se enseñorea en todos.

200.—Así como para la *ciencia* es la facultad predominante *la razón,* para la *poesía* la facultad predominante debe ser *la imaginación* y para la oratoria *el entendimiento.*

De modo que las cualidades geniales del poeta han de ser: *impresionabilidad delicada, fantasía rica* para reproducir ó crear.

En cuanto al lenguaje, facilidad para manejarlo, doblegarlo, moldearlo, á fin de que responda á los más pequeños matices de lo visto en su pensamiento; y á la par, tan abundante, que sea manantial inagotable su diccionario.

Por lo tocante á la elocución, todas las imágenes y figuras son el arsenal del poeta, y ellas deben volcarse en las composiciones, sin más límite que el buen gusto, ni más norma que el buen sentido.

201.—De cómo ha de *disponer el asunto* para el plan poético, pocos preceptos pueden darse. Los que convienen á toda obra, alcanzarán á la poesía. A saber: la unidad, la variedad y la armonía de que se habló en la parte general. Pero más libre la creación poética que ninguna otra, prescinde en ocasiones de cuanto cree que entorpece su marcha, y asombra con sus originalidades. Y como en la poesía no

se admiten las medianías, para cuya mediocridad se marcan las reglas, como jalones para orientarse y guiarse, se consiente un *plan* arbitrario, con tal que cumpla el objeto propuesto. Son garantía de acierto y de éxito la observancia de esos principios, pero no es indispensable la obediencia ciega á tales normas.

202.—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. De todos modos, caso de haber dicho vocabulario, va modificándose la lengua á través del tiempo y con el influjo del gusto nuevo. Así se desechando algo del lenguaje antiguo poético. Lo que sí debe exigirse es que se procure no haya en dicha elocución palabras para rellenar, ó sean *ripios*, giros *pedestres*, vulgares, prosaicos, desprovistos de toda belleza ó idealidad.

## Lección 35.

203.—Sobre si la elocución poética es enteramente propia y distinta de la de los otros géneros, se ha discutido ampliamente, y aun hoy prosigue la polémica.

Los *naturalistas* y *realistas* ó partidarios de la nueva escuela, pretenden suprimir por completo la *versificación* afirmando que es una forma histórica llamada á desaparecer de la manifestación de la poesía contemporánea; y con efecto, va poco á poco suprimiéndose del teatro. Antes se usaba siempre en la escena el verso; hoy, casi por mitad

se escriben en prosa y verso las obras teatrales. Como la poesía va sufriendo el influjo de la vida moderna, no ha sabido sustraerse al gusto imperante; sin que discutamos aquí, si con razón ó sin ella cede de sus posiciones y se atempera á la moda.

204.—Los *realistas*, defienden que el arte debe *copiar la realidad tal cual es* con sus bellezas y fealdades, y que la poesía, como un arte, ha de someterse á producir emociones del ánimo en conformidad con la naturaleza. Y como el lenguaje versificado es forma artificiosa y no natural, debe desaparecer.

Los *idealistas* razonan de opuesta manera. Mantienen en primer término que el arte no es la *copia servil de la realidad*, sino la reproducción de la misma, quitándole por *selección* todos los elementos *no estéticos;* y aun en opinión de algunos idealistas, el arte debe hacer más: *mejorar* la naturaleza reproducida, embelleciendo lo que para nuestro gusto aparece como imperfecto.

Inútil es añadir que los idealistas son partidarios de que la elocución poética sea *versificada,* sublimando por medio del verso la imperfección del lenguaje en prosa.

205.—Con más ó menos éxito unos y otros, y con más ó menos razón, es el caso que la mayoría de los pueblos, ha producido la mayoría de los géneros poéticos en verso, y que sea cual fuere la suerte que espere á esa forma de elocución en lo futuro, su importancia y su belleza es indiscutible.

La versificación no es *indispensable* á la poesía, pero es hermosísimo complemento de ella en determinados tipos.

206.—Fúndase el lenguaje literario bello, en el *ritmo,* primeramente. Y ya vimos que éste se dividía en: *progresivo* que daba lugar á la *prosa literaria*, y *regresivo* ó que volvía sobre sí, formando períodos, porciones de duración

fija, originando el *verso*. Una y otra clase pertenecen al ritmo *cuantitativo*.

El *ritmo* radica en la relación de oposición entre tiempos particulares diferentes. Se da el ritmo por tanto en todas las artes donde interviene el tiempo; y en el arte literario el sonido medido por el ritmo, es articulado.

La duración, se mide de dos modos: ó atendiendo al *valor* ó *cantidad* de las sílabas largas ó breves (según hicieron los latinos), ó atendiendo al número en el sonido de las sílabas, no teniendo en cuenta si son largas ó breves, como ocurre en castellano.

Aún quedan, sin embargo, en nuestra lengua algunos restos de cantidad silábica; por ejemplo: el valor de la sílaba final de un verso, cuando es aguda la palabra; el de la sílaba final de un verso cuando la palabra es esdrújula, y otros restos de que hablaremos en las licencias poéticas.

207.—Influye en el ritmo cuantitativo el *acento prosódico* que sirve para determinar en qué parte de la frase debe cargar la intensidad de la expresión. Después de este acento, viene siempre la *cesura* ó momento de silencio.

El elemento cuantitativo del ritmo, fija por tanto la medida de la frase ó sea el *metro*.

El ritmo *cuantitativo* puede diferenciarse conforme al distinto modo de calcular la *duración*, en ritmo de cantidad silábica (sílabas largas y breves) ó *ritmo* por el *número de sonidos*, que algunos quieren denominar *pies*.

208.—El ritmo *cualitativo* ó de semejanza ó igualdad de sonidos, produce la *rima*. Esta consiste en la igualdad de letras á contar desde la última vocal acentuada, en cuyo caso se llama *perfecta;* y recibe el nombre de *imperfecta* si las vocales son iguales ó *suenan de análoga manera* aunque sean desiguales las consonantes.

# Lección 36.

209.—Versificación. —Hemos analizado las condiciones estéticas del lenguaje. Concretemos pues lo dicho con aplicación á nuestro asunto, ó lenguaje poético.

Todo lenguaje literario, lleva consigo algo de ritmo; hasta en la conversación usual, la persona que sabe manifestar su pensamiento de gráfica y expresiva manera, habla con cierto ritmo, con cierta música. Aun familiarmente, el que se produce con facilidad, no necesita ser afectado para usar la lengua correcta y literariamente. Y de modo instintivo, sin darse cuenta de cómo habla ó escribe, evita las *repeticiones* de palabras (poco toleradas en nuestro idioma), huye de la *cacofonía* (ó repetición de unas mismas sílabas ó letras que se encuentran) ú otros vicios análogos de *hiato*, empleando un lenguaje con tendencia literaria.

210.—Y si esto ocurre con el lenguaje usual, cuánto más no acontecerá con el literario en general y con el poético en particular.

Y dentro de la elocución poética con el *verso* mismo. El verso es una forma *natural* aunque no sea *indispensable* á la poesía. Es *espontánea* la tendencia á la versificación en el niño. La sabiduría popular formula sus proverbios, adagios ó refranes en verso. Y por último la unión de la poesía con la música y con el baile, hacen en fin que la versificación no sea una elocución artificiosa inventada, sino una forma propia de expresión para la poesía, ade-

cuada á muchos tipos poéticos y superior por de contado á la prosa, dentro de los mismos.

211.—Ya hemos fijado los elementos del verso, á saber: 1.° el *ritmo regresivo*; 2.° el *acento*; 3.° el *ritmo cualitativo* aunque no sea esencial.

Se llama *verso* la reunión de sonidos que constituyen una frase rítmica musical, aunque no encierre un pensamiento completo, ni corresponda á una frase entera.

Todo verso se compone de porciones de sonidos que pueden medirse por el aparato musical denominado *metrónomo*, y con cierta correspondencia espiritual. Así es que sólo por capricho de los poetas se pueden hacer versos arbitrarios, de extraño número de sílabas.

212.—Para que haya verso han de concurrir las dos condiciones de medida y acentuación.

Ejemplo (de Garcilaso):

*"El dulce lamentar de dos pastores.„*

Igual número de sílabas tiene:

*"El lamentar dulce de dos pastores.„*

Y sin embargo, el oído más torpe percibe que las palabras agrupadas la segunda vez, con ser las mismas de la primera, no forman *verso*, por faltarles la condición musical de los acentos.

El verso, pues, castellano se mide contando el número de sílabas, ó si se quiere de sonidos ó pies, y se determina por la colocación musical de los acentos.

Ejemplo (de Cetina):

"Ojos claros, serenos.„

Se cuenta ó mide (siete sílabas):

"O-jos-cla-ros-se-re-nos.„

La *mensura* de los versos se verifica contando el número de sílabas que contienen. Y se llama *metro* á la clase de

mensura en que están compuestos (en octosílabo, endecasílabo etc.); también, aunque impropiamente, suele llamarse metro á la combinación de varios versos, formando *grupo* (estrofa).

213.—Para la medición ó mensura de los versos, hay que tener presente las siguientes reglas:

1.° Las sílabas se cuentan por las vocales, ó mejor, por las emisiones de sonidos. Los diptongos y triptongos que constituyen una sola emisión, se cuentan como una sola sílaba.

Ejemplo:

"y desnudo porque llueva„

Que se cuenta:

"y-des-nu-do-por-que-llue-va„

ocho sílabas ó sonidos ó pies.

2.° Si una palabra termina por vocal, y la siguiente empieza por vocal también, se cuenta una sola sílaba, porque se contraen ambas vocales constituyendo un solo sonido ó emisión de voz. Esta contracción recibe el nombre de *sinalefa*.

Ejemplo:

"risa en tus labios y en mis ojos llanto„

Que se cuenta:

"ri-saen-tus-la-bios-yen-mis-o-jos-llan-to„

once sílabas.

Cuando la *cesura* ó corte intencional del verso cae entre las dos vocales mencionadas, pudiendo hasta separarse por una coma, no se verifica la contracción.

Tampoco hay sinalefa (aunque se lo permita á veces un poeta, como libertad que se toma) cuando entre las dos vocales se interpone una *h* muda; es decir, cuando

una palabra concluye con vocal y la siguiente comienza por *h* muda.

3.° Si se hace diptongo de dos vocales que según la recta pronunciación forman dos sílabas. Este caso, se llama *sinéresis*.

Ejemplo (del Duque de Rivas):

"á la lealtad castellana„

que se mide:

"á-la-leal-tad-cas-te-lla-na„

ocho sílabas cuando en realidad debieran ser nueve.

4.° Si se desligan los diptongos, pronunciando separadas las dos vocales componentes. Este caso, se llama *diéresis*.

Ejemplo:

"Dulce süave sueño„

que se mide:

"Dul-ce-su-a-ve-sue-ño„

siete sílabas.

5.° La *elisión poética* (la *gramatical* consiste en la supresión de una vocal por encuentro de otra, como *al* por *á él)* ó supresión de una sílaba ó de una letra para formar verso.

Ejemplo (de Pastor Díaz):

"¿Qué es?... ¿qué quier de mí?„

siete sílabas.

"¿á do convertirán ya sus sentidos?„

once sílabas.

6.° La *aumentación* ó agregación de sílabas ó letras para formar verso.

Ejemplo:

"Pío, felice, triunfador Trajano„

7.° La *división* ó disgregación de una palabra ó sílaba para formar uno ó más versos.

Ejemplo (de Fray L. de León):

"Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando„

8.° La *incorrección* ó uso de palabras en forma antigramatical.

Ejemplo del mismo:

"Un no rompido sueño„

## Lección 37.

214.—Todos los casos citados anteriormente, los cuales deben tenerse en cuenta para la medición de los versos, reciben el nombre de *licencias poéticas*. El vate ha de usar de ellas con moderación suma, pues ni todas embellecen el lenguaje, ni son de buen gusto ni de buena ley. Pues á admitir que no debe haber cortapisas, se acabaría por suprimir todas las leyes del lenguaje para convertirlo en un comodín del capricho de los poetas.

215.—Además de las licencias poéticas es preciso tener presente para la medición de los versos, la *acentuación de la palabra final*.

El castellano posee justa ponderación ó buena proporcionalidad de vocales y consonantes, por lo que se presta fácilmente para el canto, como el italino y el griego. Las consonantes fuertes y el acento grave le dan solemne y varonil carácter, y como lengua majestuosa, pocas pueden igualársele para el verso.

Sus acentos tónicos son tres: *agudo, grave* y *esdrújulo*.

Son contadísimos los vocablos *reesdrújulos* en nuestro idioma. Llámanse así los que llevan el acento antes de la antepenúltima sílaba; y éstos en realidad no ostentan un acento nuevo, sino la combinación de dos, como por ejemplo: *considerándosele, esdrújulamente.*

Dícese *aguda* una palabra cuando carga su acento en la última sílaba; *grave*, *breve*, ó *llana* cuando lleva el acento en la penúltima, y *esdrújula* si lo tiene en la antepenúltima.

216.—Si el verso termina en voz *esdrújula* se cuenta una sílaba menos.

Ejemplo:

"Haz-que-mis-cán-ticos.„

cinco sílabas.

Si concluye en voz *grave*, se cuenta el número de sílabas que lleve.

Ejemplo:

"Pu-ros-se e-le-ven„

cinco sílabas.

Si acaba en voz *aguda*, se cuenta una sílaba más.

Ejemplo:

"Has-ta el-Se-ñio r.„

cinco sílabas.

Precisamente en esto se ve un resto de la *cantidad silábica* en nuestra lengua.

217.—Ya digimos lo que era *rima* y cómo se dividía. Pongamos ahora ejemplos.

De rima *perfecta* ó *consonancia*:

"Aquí reposa un francés
al fin parado lo ves.„

De rima *imperfecta* ó *asonancia:*

"De negro y tela de plata
.....
y en ellos mil esperanzas.„

En los vocablos esdrújulos, basta que sean iguales la vocal acentuada y la última, aunque la central sea distinta.

También, como *licencia*, suelen usarse en las *rimas* ciertas libertades.

Ejemplos (de *consonancia):*

"¡Qué mucho si la edad hambrienta *lleva*
.....
con fiero diente y su crueza *ceba*!„

Pero no son admisibles *luz* y *virtud* aunque en determinadas regiones de Castilla la *d* final tenga cierto sonido de *z* hasta el punto de confundirla.

De asonancia:

"Y del corsario la *industria*
.....
y el favor de la *fortuna*.„

También pueden sonar como asonantes: *fácil* y *trae*, *Fílis* y *admire*, *Vénus* y *Febo*.

218.—Finalmente, en cuanto á los acentos, tampoco deja de haber licencias tales como la de hacer breve una sílaba larga, caso que se llama *sístole*, ó larga una sílaba breve, caso que se denomina *diástole*. Nombres ambos que han pasado por metáfora á denotar los movimientos del corazón. Ejemplos de sístole: *ímpio*, por *impío; síncero*, por *sincero*. De diástole: *oceáno*, por *océano; ferétro* por *féretro*.

219.—También antes hemos hablado de las *páusas* ó alientos, ó descansos en la prosa y el verso.

Estas pueden ser: *de sentido* y *de tiempo*. Las primeras, que se marcan ortográficamente por la puntuación, á veces

coinciden, á veces no, con las de tiempo, marcadas por la acentuación. Esta coincidencia da feliz resultado para la belleza de las locuciones poéticas.

Las segundas se nombran propiamente *cesuras*, y no sólo sirven para dar variedad al metro, si que también para proporcionar descanso á la respiración.

A veces la *cesura* señala, al terminar una frase musical en el verso, un verso menor á su vez. Y cada una de las porciones de verso que quedan antes y después de la pausa, recibe el nombre de *hemistiquio*, ó mitad de un verso.

En el siguiente ejemplo de Moratín se ven las cesuras que determinan los hemistiquios:

"¡Oh, cuánto padece | de afanes cercada,
merced al engaño | de fiero enemigo,
en largo castigo | la prole de Adán!

## Lección 38.

220. — El castellano, lengua de flexión neo-latina, de origen *ario*, ha recibido influjos de varias lenguas, los cuales son más notorios que en ningún otro en el género poético y en su métrica. Algunos filólogos consideran á las lenguas *romances* (del romano) más que como hijos del latín, como estados y momentos en la vida y desarrollo del latín mismo.

Sea de ello lo que quiera, el castellano (lengua romance) ha experimentado influjos del *árabe* (en el diccionario;

en la gramática, influencia casi nula); del *hebreo* (también en la lexicografía); y del *griego* (también más en el caudal de voces que en la construcción de la lengua, pero hay cierto influjo en determinados elementos gramaticales). Además en el siglo XI, experimenta grande influencia de la lengua francesa, y en el siglo XVI de la lengua italiana. Nuestra poesía también influye en Francia y otros pueblos; pero esta consideración sale de nuestro propósito.

221.—La lengua de Castilla domina en la península ibérica, más ó menos, desde su formación (del siglo XI al XII). Pero al par de ella, se reconoce la existencia en la península de otras lenguas y dialectos; que, aunque de modo poco decisivo, mantienen cierto flujo ó reflujo en el castellano mismo.

Por la parte de Oriente y nacidas del Provenzal, existen: *el catalán* ó lemosín (que algunos pretenden es hermana y no hija del Provenzal), el *valenciano* y el *mallorquín*. Los tres, reciben influjo francés é italiano.

El *aragonés* no constituye tipo aparte, sino por cierta aspereza y vigor con que se pronuncia el castellano.

Otro tanto puede decirse del *andaluz*, que tampoco difiere del castellano más que en la pronunciación.

Andorra no tiene lengua ni literatura propia.

En el Norte, existe el *vascuence*, lengua *aglutinante* tal vez procedente de los antiguos iberos pobladores de la península ó de los celtíberos.

El *bable* ó asturiano, que hay quien cree es el castellano antiguo, análogo también al *gallego*.

Éste, más parecido á la lengua *portuguesa* que al castellano, desarrolla una pequeña literatura en la región Noroeste de la península.

La lengua *lusitana*, formada del latín y castellano, posee una literatura tan hermosa como perfecta.

Las demás regiones del país, carecen de otro lenguaje

que el nacional castellano, con diferencias solamente de entonación ó acentuación.

Finalmente, en una región, aunque reducidísima, de nuestra península (Gibraltar), se habla el inglés, si bien debemos esperar llegue un día en que no se hable sino el español.

222. En la métrica castellana (con los influjos más ó menos manifiestos antedichos), ha habido versos desde diez y ocho sílabas ó pies. Pero es lo cierto, que bastante conocidos y corrientes sólo son desde catorce hasta dos. Los versos más usados son los de ocho y once; menos empleados los de siete, seis y cinco; con menor frecuencia se escriben los de catorce, trece, doce y diez, son rarísimos los de nueve; y por último los de cuatro, tres y dos apenas se encuentran sino como modelo caprichoso, y en combinación con otros mayores.

Los versos menores, rompiendo el ritmo general de los mayores, con los cuales se combinan, se llaman de *pie quebrado*. Y son *enteros* los primeros á que aludimos.

Ejemplo: en estrofa, donde los versos son de once, terminadas por versos de cinco:

"Vital aliento de la madre Vénus
Céfiro blando.„

Denomínanse los versos: *de arte mayor* cuando pasan de once sílabas; y *de arte menor* cuando son de menos de once.

223.—Reciben los versos por el número de sus sílabas los nombres de *bisílabos*, *trisílabos*, *cuatrisílubos*, *pentasílabos*, *exasílabos*, *eptasílabos*, *octosílabos*, *eneasílabos*, *decasílabos*, *endecasílabos*, *dodecasílabos*, de *trece* y de *catorce* sílabas.

El *endecasílabo* se apellida *heróico*, *italiano*, y *de soneto*, y los de catorce, *alejandrinos* ó *de Berceo*.

Ejemplos:

De 18 sílabas, que apenas se encuentran sino en el nacimiento de la lengua, y que tan pronto ofrecen ese ritmo como otro más corto é inarmónico. (Véase págs. 3 y siguientes del Texto de Trozos Selectos):

"Desque el agua ovo asáz caliente | el niño en brazos prende
mientre lo baña ál non fás | sinon cayer lágremas por su fáz.„

De 18 mezclados con otros de 17, 16, 15 y menos sílabas se encuentran en el *Poema del Cid*. (V. pág. 5 y 6 del Texto):

"Tu eres rey de los reyes e de tod' el mundo padre,
á tí adoro e creo de toda voluntad.„

## Lección 39.

224.—Continuemos examinando con ejemplos los distintos metros castellanos.

*a)*.—De 14 sílabas ó *alejandrinos*. Carecen de regla fija para los acentos.

Con estos se empieza á desenvolver en sus primeros ensayos la musa castellana. A veces equivale á versos de dos hemistiquios de á 7 sílabas.

Ejemplo (de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, página 9 del Texto):

"Yo maestro Gonzalo de Berceo nomnado
iendo en romería caecí en un prado
verde e bien sencido, de flores bien poblado
lugar cobdiciadero para home cansado.„

Otro de Zorrilla (*La Carrera del Caballo*).

"Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje
ganando á saltos locos la tierra desigual,
salvando de los brezos el áspero ramaje
á riesgo de la vida de su ginete real.„

*b*).—De 13 sílabas poco usados en nuestra métrica. Son muy inarmónicos parecidos á sus homólogos franceses. Tampoco hay ley segura para sus acentos.

Ejemplo (de Iriarte)

"*La campana y el esquilón.*„
"En cierta catedral una campana había
que solo se tocaba algún solemne día,
con el más recio son, con pausado compás
cuatro golpes ó tres solía dar no más.
Por esto y ser mayor de la ordinaria marca,
celebrada fue siempre en toda la comarca.„

225.—*c*). Tampoco es muy usado el verso de 12 sílabas ó dodecasílabo ó de *arte mayor*. Suele equivaler á dos versos de á 6.

Generalmente llevan los acentos estos versos en las sílabas 2, 5, 8, y 11 ó sea en las sílabas segundas de ambos hemistiquios tanto contándolas por el principio ó por el final.

Ejemplo (de Juan de Mena, pág. 33 del Texto):

"Bien se mostraba—ser madre en el duelo
que fizo la triste—después que ya vido
el cuerpo en las andas—sangriento, tendido
de aquel que criara—con tanto desvelo.„

Otro (de Martínez de la Rosa):

"De ponpa ceñida—bajó del Olimpo
la diosa que en fuego—mi labio encendió;
sus ojos azules—de azul de los cielos,
sus rubios cabellos—de rayos del sol.„

*ch*).—De 11 sílabas, *endecasílabo, heróico*, ó *de soneto*. Es

uno de los más hermosos de la poética española, aunque de origen italiano. Préstase á todos los asuntos por más que como su nombre lo indica sea más propio de los elevados. Suele usarse, sin embargo en son de burla para los más vulgares, como hizo D. Ràmón de la Cruz en sus sainetes grotescos de parodias trágicas.

El acento, debe caer necesariamente en la silaba 10.ª, pudiendo variar en las demás. Por regla general, lo lleva también en la sílaba céntrica, ó sea la 6.ª, y en la 4.ª y 8.ª; es decir, formando porciones musicales simétricas equidistantes del punto central.

Cuando se comete una pausa ó cesura después de la 5.ª sílaba, resulta el endecasílabo que se denomina *sáfico,* por sonar de modo análogo á los llamados así en la métrica greco-latina. Úsanse sus acentos en las sílabas, 1.ª, 4.ª, 8 ª y 10.ª generalmente.

Ejemplo (de Gil y Zárate, *Guzmán el Bueno*, pág. 630 del Texto):

"No os asusten los fieros escuadrones
que en torno al muro su furor ostentan:
que al número no atienden los leones
cuando en débil rebaño se ensangrientan.„

De *sáficos* (Villegas):

"Dulce vecino—de la verde selva,
huésped eterno—del Abril florido,
vital aliento—de la madre Vénus
Céfiro blando.„

El último verso (cinco sílabas), *de pié quebrado* ,-acentuado como va en la 1.ª y 4.ª, recibe en estas composiciones el nombre de *adónico*, por la misma razón clásica de llamarse los endecasílabos citados *sáficos*.

226.—*d)*. De 10 sílabas. Los versos *decasílabos* pueden ser de dos maneras: ó forman dos hemistiquios pentasílabos (con el acento en la 2.ª, 4.ª y 9.ª, prescindiendo de

la 2.ª), ó versos sin cesura central, en que van acentuadas las sílabas 3.ª y 6.ª. Esta clase de versos es muy apropiada para el canto. También los hay, y son los más cantables, acentuados en la 1.ª, 4.ª 6.ª y 9.ª

Ejemplo (de Moratín):

"Cayó á silbidos—mi Filomena.
—Solemne tunda—llevaste ayer.
—Cuando se imprima—verán que es buena.
—¿Y qué cristiano—la ha de leer?

De la segunda clase (Beña):

"Ocho veces la cándida luna
renovó de su faz los albores,
cada vez contra riesgos mayores
ocho veces los vió combatir.„

De la última variación en los acentos:

"Día terrible, día de espanto,
lleno de gloria, lleno de horror...„

*e)*.—De 9 sílabas. También lo hay de dos clases. Uno muy armónico y adecuado para el canto, que lleva los acentos en las 2.ª, 5.ª y 8.ª

Ejemplo (de Zorrilla):

"En manso animal cabalgando
se acerca del mundo el Señor,
á diestra y siniestra lanzando
benignas miradas de amor.„

Otro muy inarmónico, de Iriarte, que se complacía en usar metros extravagantes. Empléase también para el canto. Ejemplo:

"Si querer entender de todo
es rídicula presunción,
servir sólo para una cosa
suele ser falta no menor.„

227.—*f)*. De 8 sílabas, *octosílabo*. Es el verso más usa-

do en nuestra poesía; el más llano para nuestra dramática; el que puede ser más levantado ó más pedestre, por prestarse á todos los tonos y matices. Al mismo tiempo es el más popular, y aquel en que se halla escrito nuestro hermoso teatro nacional, casi en absoluto, y en fin, el que ha dado vida á nuestro *Romancero* español.

Los acentos le cuadran perfectamente en las sílabas 2.ª, 4.ª y 7.ª, pero no es indispensablemente fijo el acento sino en ésta; en las seis primeras puede alternar. Ejemplo (del *Romancero*, pág 86 del Texto):

"Victorioso vuelve el Cid
á San Pedro de Cardeña
de las guerras que ha tenido
con los moros de Valencia.„ etc.

## Lección 40.

228.—Hasta aquí todos los versos considerados como frases musicales simples ó compuestas (de hemistiquios) se denominan *enteros* según se indicó. Los que siguen son los llamados de pie quebrado.

*g)*.—De 7 sílabas. El *eptasílabo,* es el metro usado para las odas festivas ó anacreónticas (tomado el nombre del poeta griego Anacreonte). Fluye y corre con facilidad suma y lleva un acento necesariamente en la 6.ª sílaba. En las cuatro primeras puede alternar, aunque será muy sonoro si carga las acentuaciones en las pares.

Ejemplo (de Iglesias):

"Corte, corte en buen hora
el guerrero invencible
laureles, que en su frente
su esfuerzo y gloria indiquen.
Y á mi muchacho, sólo,
sólo cortarme vides;
y de sus frescas hojas
mis rubias sienes, ciñe..."

*h).*—De 6 sílabas. El *exasílabo*, se emplea generalmente en los coros de las canciones y en las letrillas y endechas. El acento debe incurrir en las sílabas 2.ª y 5.ª, ó en la 1.ª y 5.ª

Ejemplo (del marqués de Santillana, pág. 30 del Texto):

"Moza tan fermosa
non ví en la frontera,
*como una vaquera*
*de la Finojosa.*
Faciendo la vía
de Calataveño
á Santa María,
vencido del sueño
por tierra fragosa,
perdí la carrera
*do ví la vaquera*
*de la Finojosa.*"

229.—*i).*—De 5 sílabas. El *pentasílabo*, llamado también *adónico* como hemos visto, cuando se usa en estrofas de sáficos, se usa asimismo en las letrillas, endechas y otras composiciones ligeras. Lleva el acento en la 4.ª sílaba, pudiendo llevarle en la 1.ª ó 2.ª, y especialmente, para ser perfecto, en la 1.ª cuando es adónico.

Ejemplo (de Moratín):

"El que inocente
la vida pasa,
no necesita
morisca lanza,
fusco, ni corvos
arcos, ni aljaba
llena de flechas
envenenadas."

*j).*—De 4 sílabas. El cuatrisílabo es poco usado, si bien hay lindos modelos en algunas composiciones. Empléase en coros, cantatas, ó en combinaciones donde se pretende imitar sonidos naturales ó movimientos rápidos. Deben llevar el acento en las sílabas 1.ª y 3.ª aunque á veces suele suprimirse el primero. También se usa como pié quebrado.

Ejemplo de este caso (de Abul Beka, pág. 37 del Texto):

"Cuanto sube hasta la cima
desciende pronto abatido
al profundo.
¡Ay de aquel que en algo estima
el bien caduco y mentido
de este mundo!„

Del primer caso (Espronceda):

Veinte presas
hemos hecho
á despecho
del inglés;
y han rendido
sus pendones
cien naciones
á mis pies.„

230.—*k)*. De 3 sílabas. Á medida que los versos son de menor número de sílabas son menos frecuentes en nuestra métrica, y responden, mejor á un deseo caprichoso del poeta que quiere recorrer todos los metros como ejercicio de su estro ó por gala, que á una necesidad de expresión poética. El *trisílabo* debe llevar el acento en la sílaba 2.ª, y dicho se está que sólo uno.

Ejemplo (de Espronceda):

"Tal dulce
suspira
la lira
que hirió
en blando
concento
del viento
la voz.„

*l)*.—De 2 sílabas. Por último, lo dicho anteriormente puede aplicarse al verso *bisílabo*. El acento, va en la 1.ª y son los ejemplos de este metro en nuestra literatura contadísimos.

Espronceda y Zorrilla han escrito, por ejemplo respectivamente:

Leve
breve
son.
¡Quién
ve
do
va!

Sólo el empeño del segundo ha podido producir esa exclamación por el prurito de que en *La Carrera del Caballo* que hemos citado, haya versos desde 14 sílabas hasta de 2; concluyendo la composición en palabras monosílabas, que, como agudas, se cuentan por dos, según hemos dicho anteriormente.

Para terminar, añadiremos, que aunque con muchas excepciones, por regla general los versos de sílabas pares piden acento en las impares, y los versos de sílabas nones, llevan acento en las pares.

## Lección 41.

231.—Combinaciones métricas. Se llama así la reunión de dos ó más versos que encierran un pensamiento íntegro formando período completo, equivalente á los párrafos en la prosa. Cada período constituye una *estrofa*, (ó copla, estanza, trovo).

232.—Divídense por algunos, en *continuas* y *discontinuas*, según que tengan número indefinido ó definido de versos. Pero esta división no es admisible, pues hay estrofas en nuestra métrica que pueden pertenecer á ambas clases.

Más razonable es distinguir las *combinaciones* de versos atendiendo á la *rima*.

Según ella, se dividen: 1.° *Combinaciones métricas en consonante;* 2.° *combinaciones métricas en asonante;* y 3.° *combinaciones de versos enteramente libres* en las que naturalmente no riman los que las componen.

Además de estas *combinaciones métricas*, como cada

día la musa desde el movimiento romántico de la literatura, se ha considerado más desligada de las formas consagradas por los poetas antiguos, hánse inventado estrofas nuevas, tan caprichosas que son irreductibles á una clasificación. Mas á pesar de la libertad de los poetas, no se ha llegado á combinar versos aconsonantados con los asonantados sino rarísima vez; lo cual es una nueva razón para que mantengamos la división indicada arriba.

233.—Las combinaciones métricas *en consonante* más usuales son:

*a).*—PAREADOS. Son dos versos consecutivos de cualquier medida que conciertan entre sí, y aunque sean de distinto metro cada uno. Se llaman *aleluyas*, si son de arte menor.

Ejemplos (de Moratín):

"A la ninfa del Turia, hermosa y bella
mi imagen doy y el corazón con ella.„

De Martínez de la Rosa (el ya citado):

"Aqui reposa un francés:
al fin parado lo ves.„

De Zorrilla:

"—¿Quién abrirá este castillo?
—Este bolsillo.„

*b).*—TERCETOS. Constan de tres versos endecasílabos, que riman 1.° y 3.°; y el 2.°, con el 1.° y 3.° del segundo terceto, entrelazándose en esta forma. Ciertas composiciones escritas en esta combinación, terminan por un cuarteto para que no quede ningún verso suelto. El terceto es combinación de origen italiano.

Cuando los tercetos son de arte menor, se llaman *tercerillas.*

En ambos casos si la composición no consta sino de los tres versos, riman dos y el tercero va libre. Porque no se consiente en la métrica castellana tres versos consecuti-

vos rimados, sino por capricho original de algún que otro poeta, y para insistir en alguna idea, cometiendo una figura.

Ejemplos (de Rioja, final de la *Epístola moral,* página 294 del Texto):

"La codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar; la ira á las espadas,
y la ambición se ríe de la muerte:
¿Y no serán siquiera tan osadas
las opuestas acciones si las miro
de más ilustres genios ayudadas?
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
de cuanto simple amé: rompí los lazos:
ven y verás al alto fin que aspiro
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.„

De *tercerilla* (Martínez de la Rosa):

"Aquí enterraron de balde
por no hallarle una peseta...
—No sigas: era poeta.„

234.—*c)*. Cuarteto. Llámase así cuando consta de cuatro versos de más de ocho silabas. Pueden rimar los dos extremos y los dos medios ó centrales, ó alternando los impares y los pares. En este caso, el cuarteto compuesto de endecasílabos se llama *serventesio*.

Cuando el cuarteto es de versos de arte menor, recibe la denominación de *cuarteta* en general, y si riman los versos centrales y los extremos respectivamente entre sí, se nombra *redondilla*.

Ejemplos de *serventesio* (de Fr. L. de León):

"Aquí yacen de Cárlos los despojos:
la parte principal volóse al Cielo,
con ella fué el valor; quedóle al suelo
luto en el corazón, llanto en los ojos.„

De *cuarteto* (Espronceda):

Verted, juntando las dolientes manos
lágrimas ¡ay! que escalden la mejilla:
mares de eterno llanto, castellanos,
no bastan á borrar vuestra mancilla.„

De *cuarteta* (Martínez de la Rosa):

"Por la celeste venganza
quedé en mármol convertida;
pero el arte tanto alcanza,
que en el mármol me dió vida.„

De *redondilla* (*Consuelo*, última producción de Ayala, pág. 658 del Texto):

"¡Abra el alma con anchura
sus poros, y entre de lleno
el delicioso veneno
de que el mundo me satura!„

*ch).*—QUINTILLA. Es una combinación métrica de cinco versos octosílabos, rimados al arbitrio del poeta, sin más limitación que la indicada antes, de que no vayan con el mismo consonante tres seguidos.

Aunque poco usada, también hay combinaciones de cinco versos de arte mayor ó de versos endecasílabos, denominándose estas estrofas *quintetos*.

Ejemplo (de Zorrilla):

"¡Mísero pueblo de Judá! en tus ojos
tu avaricia febril puso una venda,
y Dios te ha condenado en tus enojos
á vender de tu herencia los despojos
de lugar en lugar, de tienda en tienda.„

Ejemplo de *quintilla* (de D. Nicolás Fernández Moratín, *La fiesta de Toros en Madrid*, pág. 494 del Texto):

"La arena escarba ofendido,
sobre la espalda la arroja
con el cuerno retorcido;
el suelo huele y lo moja
en ardiente resoplido.„

# Lección 42.

235.—*d.)* SEXTA RIMA á *sextina mayor*. Es la octava real (de que se habla más abajo) sin los dos primeros versos. Es decir, un serventesio seguido de un pareado. Combinación poco usada en el parnaso español.

Se llama *sextilla* ó *sextina menor* si los versos son de desigual medida y de ocho sílabas, á lo sumo, los de más. Se combinan con otros de pié quebrado. También suele hacerse esta combinación con una cuarteta y dos pareados; pero es poco usual. La primera combinación apellídase asimismo *coplas de pié quebrado.*

Ejemplos (del primer caso, *La caza*, de Moratín):

"Mas no les falta con quietud segura
de varios bienes rica y sana vida,
los anchos campos, lagos de agua pura,
la cueva, la floresta divertida,
las presas, el balar de los ganados,
los apacibles sueños no inquietados.„

Del segundo caso, (Jorge Manrique, pág. 34 del Texto):

"¡Cuán presto se fué el placer
cómo después de acordado
da dolor;
cómo á nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fué mejor!„

De siete versos *en consonante*, no hay combinación métrica usada que reciba nombre especial, por más que al-

gún poeta haya escrito en semejante clase de estrofas. *En asonante* si las hay como veremos en su lugar.

236.—*e)*. OCTAVA REAL. Ya hemos hablado de la estructura de esta hermosa combinación que parece inventada para los grandes pensamientos y los asuntos solemnes y majestuosos. La constituyen ocho versos endecasílabos rimados los pares y los impares alternando en los seis primeros, y yendo pareados con distinto consonante los dos últimos.

Ejemplo (de *La Araucana* de Ercilla, pág. 185 del Texto):

"Volved las armas y ánimo furioso
á los pechos de aquellos que os han puesto
en dura sujeción, con afrentoso
partido, á todo el mundo manifiesto:
lanzad de vos el yugo vergonzoso;
mostrad vuestro valor y fuerza en esto:
no derraméis la sangre del estado
que para redimirnos ha quedado.„

La *octava* ó *copla* de *arte mayor*, se forma de ocho versos *dodecasílabos*, concertando entre sí 1.°, 4.°, 5.°, y 8.°; 2.° y 3.°, y 6.° y 7.° En suma, equivale á dos cuartetos con tres consonantes, también, como la octava real.

Ejemplo (de Juan de Mena, pág. 33 del Texto):

"Rasga con uñas crueles su cara
hiere sus pechos con mesura poca;
besando á su fijo la su fría boca
maldice las manos de quien lo matara;
maldice la guerra do se comenzara,
busca con ira crueles querellas
niega á sí misma reparo de aquellas
y tal como muerta viviendo, se pára.„

Todavía existen otras combinaciones de ocho versos: Las *octavas italianas*. Pueden ser de arte mayor y arte de menor. En el segundo caso reciben el nombre de *octavi-*

*llas*. Muchas de ellas son muy apropiadas para el canto. Ejemplos (de Espronceda) en versos, *decasílabos*:

"Llorad, vírgenes tristes de Iberia,
nuestros héroes en fúnebre lloro;
dad al viento las trenzas de oro,
y los cantos de muerte entonad.
Y vosotros ¡oh, nobles guerreros!
de la patria sostén y esperanza,
abrasados en sed de venganza,
odio eterno al tirano jurad.„

En versos *octosílabos:*

"Reclinado sobre el suelo
con lenta amarga agonía
pensando en el triste día
que pronto amanecerá,
en silencio gime el reo,
y el fatal momento espera
en que el sol por vez postrera
en su frente lucirá.„

En versos *eptasílabos:*

"Al grito de la patria
volemos compañeros.
Blandamos los aceros
que intrépida nos da.
A par en nuestros brazos
ufanos la ensalcemos
y al mundo proclamemos:
"España es libre ya.„

En versos *exasílabos:*

"Serena la luna
alumbra en el cielo,
domina en el suelo
profunda quietud;
ni voces se escuchan,
ni ronco ladrido,
ni tierno quejido
de amante laud.„

Como se ve en estas octavas italianas y octavillas, van versos sueltos (los primeros de cada cuarteto ó cuarteta); dos rimados precisamente en agudo, que son los que cierran los dos períodos musicales; y luego de dos en dos rimados los céntricos de cada una de las estrofas componentes.

237.—*f*). Novena. Aunque poquísimo usada, suelen encontrarse tales estrofas en nuestra literatura. Se reduce á ocho versos de arte menor rimados dos á dos, y uno libre final en agudo.

Ejemplo (de Moratín):

"Ven prometido
jefe temido:
ven, y triunfante
lleva delante
paz y victoria:
llene tu gloria
de dicha el mundo:
llega, segundo
Legislador.„

*g).*—DÉCIMA ó Espinela (llamada así por el nombre de su inventor, el poeta rondeño Vicente Espinel), es una combinación métrica, de diez versos octosílabos, de dimensión tan proporcionada que con dificultad hay otra en que pueda desenvolverse un pensamiento con tanta adecuidad. Por su rotundidad, y la bella inversión de las dos quintillas que la forman, ofrece como dos caminos uno ascendente y otro descendente, apropiado para la exposición y el desenlace de la idea. La misma alternación y variedad, en fin, de los consonantes, le da gracia y galanura. Siempre ha sido muy usada en nuestra poesía.

Ejemplo (de Calderón de la Barca):

"Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba
que sólo se sustentaba
de las yerbas que cogía.
¿Habrá otro (entre sí decía)
más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó.„

## Lección 43.

238.—*h).* También hay otra combinación de diez versos que no se llama *décima,* sino OVILLEJO.

Consiste en seis versos, tres octosílabos (1.°, 3.° y 5.°) y

tres de pie quebrado (2.°, 4.° y 6.°) pareados en su orden; cierra el *ovillejo* una cuarteta, en cuyo último verso entran necesariamente las tres palabras finales de los pies quebrados.

Como se ve es forma ingeniosa, de dificultad, y muy propia del discreteo de nuestra poesía dramática del siglo XVII.

Ejemplo (de Cervantes):

—"¿Quién ablanda mi valor?
—El amor.
—¿Qué es lo que causa más ira?
—La mentira.
—¿De qué vive el corazón?
—De ilusión.
Entonces clamo en razón
que mi mayor desengaño
ha sido para mi daño
amor, mentira é ilusión.„

Las combinaciones métricas en consonante de once, doce y trece versos, no son reconocidas, ni usadas en nuestra poesía, sino por antojo, sin que hayan llegado á formar estrofas uniformes.

*i).*—De más de trece versos, está el SONETO. Llámase así á una combinación de catorce versos importada de Italia y formada de dos cuartetos y dos tercetos, con cuatro consonantes distintos. Riman los cuartetos: 1.°, 4.°, 5.° y 8.°; 2.°, 3.°, 6.° y 7.°; y los tercetos, alternando, los pares y los impares; ó formando un cuarteto, y los dos últimos pareados; ó en fin, 1.° del primer terceto con 1.° del segundo, 2.° con 2.°, y 3.° con 3.°; al arbitrio, en suma del poeta, con tal que no vayan rimados tres seguidos.

Ejemplo de soneto, Lope de Vega tiene el siguiente, que explica el mecanismo de la composición:

"Un soneto me manda hacer Violante
y en mi vida me he visto en tal aprieto;

*catorce versos dicen ser soneto*:
burla, burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy á la mitad de *otro cuarteto*;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante:
Por el *primer terceto* voy entrando,
y áun presumo que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en *el segundo*, y áun sospecho
que estoy los trece versos acabando;
contad *si son catorce*, y está hecho.

Alguna vez los poetas, estrechados por el corto espacio de catorce versos para encerrar un pensamiento completo, se han permitido la licencia de añadir al soneto algunos versos más, libremente combinados. A esta ampliación se ha denominado *cola* ó *estrambote*. Cítase como ejemplo, el de Cervantes, compuesto con motivo del túmulo levantado en Sevilla en las exequias de Felipe II. En él se burla su autor del carácter andaluz. Hélo aquí:

"Vive Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un millón por describilla,
porque ¿á quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?
Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo ¡oh, gran Sevilla,
Roma triunfante en ánima y nobleza!
Apostaré que el ánimo del muerto,
por gozar de este sitio, hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.
Esto oyó un valentón, y dijo: Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado;
y el que dijera lo contrario, miente.
*Y luego incontinente*
*caló el chapeo, requirió la espada,*
*miró al soslayo, fuese y no hubo nada.*„

239.—Hemos visto que la mayoría de las estrofas estudiadas hasta aquí guardan cierta uniformidad, aun combinándose más de una clase de versos. Ahora se presentan otras en las cuales combinándose versos de distinta naturaleza, no se observa regularidad fija, sino que depende del gusto del poeta la alternación de las rimas y los metros.

*j).*— A esta clase pertenecen, la LIRA, estrofas de 4, 5, 6 ú 8 versos unos eptasílabos, otros endecasílabos.

Ejemplos (de Espronceda):

"¡Cuan solitaria la nación que un día
poblara inmensa gente!
La nación cuyo imperio se extendía
del Ocaso al Oriente.„

De Fr. L. de León:

"Despiértenme las aves
con su cantar sabroso no aprendido:
no los cuidados graves
de que siempre es seguido
el que al ajeno arbitrio está atenido.„

*k).*—ESTANCIA. Forman también la estancia ó estanza, versos eptasílabos y endecasílabos mezclados y rimados al arbitrio del poeta.

Ejemplo (de Rioja á *A las ruínas de Itálica):*

"Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipión la vencedora
colonia fué: por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente
de su invencible gente.
Sólo quedan memorias funerales
donde erraron ya sombras de alto ejemplo:

este llano fué plaza, allí fué templo:
de todo apenas quedan las señales.
Del gimnasio y las termas regaladas
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
á su gran pesadumbre se rindieron.„

*l*).—SILVA La diferencia entre la anterior combinación métrica y ésta, estriba en que pueden intercalarse en la *silva* versos libres. De aquí que por la libertad de que goza el poeta, de donde resulta un cierto bello desorden, reciba este nombre, equivalente al de *selva*.

Ejemplo (de Rioja):

"Pura encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad, que te da el cielo,
es apenas un breve y veloz vuelo?
¡Y no valdrán las puntas de tu rama,
ni tu púrpura hermosa,
á detener un punto
la ejecución del hado presurosa!„

## Lección 44.

240.—COMBINACIONES MÉTRICAS EN ASONANTE.—Las principales que se usan en nuestra poesía, son: el *romance*, los *cantares*, las *endechas*, las *seguidillas* y las *letrillas*.

*a*).—ROMANCE, es la forma genuinamente española, en la cual se ha producido nuestra musa con mayor elegancia y galanura. Aproxímase más á la prosa que ninguna otra

forma versificada, sin dejar de ostentar las más selectas cualidades de la metrificación.

Las rimas en asonante, son una forma, por lo demás, también, exclusivas de la métrica castellana. La asonancia en otras lenguas modernas, tiene por base la aliteración; y pocos oídos extranjeros saben percibir el sonsonete de nuestra rima asonantada. En ella brilla el estro castellano con verdadero esplendor, y se puede decir que ella marca el momento de iniciación de nuestra poesía, el apogeo y la decadencia. Nuestro teatro, en fin del siglo XVII, se halla todo él escrito casi exclusivamente en asonante; y el *romancero* y el *teatro* son las dos manifestaciones más altas de nuestra literatura.

El romance puede ser *endecasílabo*, *real* ó *heróico*, y *octosílabo* ó *llano*. Además, aunque menos usados, se escriben romances en metros, de siete, seis, cinco y aun menos sílabas.

Los romances de menos de ocho sílabas, reciben el nombre de *romancillos* ó romances *cortos*.

El romance es una combinación métrica *contínua* ó una tirada de versos, que el poeta corta donde quiere, terminando en verso par. Van rimados en él siempre los pares, y los impares libres. Por su estructura, resultan en el romance estrofas de cuatro en cuatro versos.

Ejemplos (de romance heróico, Quintana):

"Vednos, pues, en los términos de España,
prófugos, solos, deplorable resto
de los pocos valientes que mostraron
á toda prueba el generoso pecho.
La guerra en su furor devoró á todos;
yo los ví perecer. ¡Oh, compañeros,
que en el seno de Dios ya descansando
de vuestro alto valor gozáis el premio!
Mis votos recibid y mi esperanza;
vengue yo vuestra muerte, y muera luego, etc.„

De romance octosílabo (del *Romancero):*

"Afuera, afuera Rodrígo,
el soberbio castellano,
acordársete debía
de aquel buen tiempo pasado,
cuando fuiste caballero
en el altar de Santiago;
cuando el rey fue tu padrino,
tú, Rodrígo, el afijado;
mi padre te dió las armas,
mi madre te dió el caballo,
yo te calcé las espuelas
porque fueras más honrado.„

De *exasílabo* (de J. de la Torre):

"El pastor más triste
que ha seguido el cielo
dos fuentes sus ojos
y un fuego su pecho;
llorando caídas
de altos pensamientos
sólo se querella
orillas del Duero.„

241.—*b)*. Llámase CANTAR cada combinación de cuatro versos asonantados, en que se encierra un pensamiento completo, destinado á ser recitado al son de la música. Nuestra musa popular es riquísima en este género y aparece cultivado en todas las regiones de España, mejor dicho, de la península. La música, el baile y la poesía se unen en esta clase de combinaciones métricas, aunque, como veremos, no es la sola que acompaña á la danza y al arte del sonido.

La mayor parte de los cantares españoles y lusitanos, son anónimos. Los crea el pueblo, erigido en vate por todas partes; y si bien los hay con escaso valor y aun faltos de sentido, se encuentran algunos dignos de los mejores poetas y que enorgullecerían con razón á los más renombrados genios. Gran número de estos *cantares* son herencia de los árabes, así como la música á cuyo son se cantan y á cuyo compás se bailan.

Ejemplos (de Ruíz Aguilera):

"Cantar que del alma sale
es pájaro que no muere
volando de boca en boca
manda Dios que viva siempre.„

"Tus ojos copian el día:
¿los entornas? amanece;
¿los abres? el sol deslumbra
¿los cierras? la noche viene.„

*c)*.—Denomínanse ENDECHAS las coplas ó estrofas del

romance *eptasílabo*, *exasílabo* ó *pentasílabo;* y se las designa con el calificativo de *reales* cuando en cada una, el cuarto ó último verso, consta de once sílabas.

Ejemplos de *endechas* (Lope de Vega):

"¡Pobre barquilla mía
entre peñascos rota
sin velas, desvelada
y entre las olas, sola!
¿A dónde vas perdida?
¿A dónde, dí, te engolfas?
que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas...„

De *endecha real* (Iriarte):

"La máxima es trillada;
mas repetirse debe:
no escriba quien no sepa
unir la utilidad con el deleite.„

De Ruíz Aguilera:

"¡Mano al sombrero!
¡Paso al que llega!
bien lo merece:
su historia es ésta.
Es un humilde
cura de aldea;
roto el manteo,
rotas las medias
roto el calzado
roto el sombrero y la sotana lleva...„

242.—*ch)*. SEGUIDILLAS. La *septina* (llamada también así), consta de siete versos; tres eptasílabos y cuatro pentasílabos. En los primeros cuatro versos, riman los pares y van libres los impares. En la *tercerilla* restante, riman (con asonante nuevo), por el contrario, los impares (1.° y 3.°) y queda libre el segundo. Es muy propia del canto y del baile. La distribución de los versos es como sigue:

"El amor que te tengo
no es de esas flores
que nacen con el alba,
mueren de noche.
El que me inspiras
durará lo que dura
la siempreviva.„

Los tres últimos versos de la seguidilla constituyen el

*estribillo*, nombre que también se aplica á los versos que se repiten al final de cada estrofa en cualquier composición, especialmente en la

*d).*—LETRILLA. En realidad, la seguidilla es un tipo dentro de la letrilla. Esta reviste variadísimas formas, sin obedecer á regla. En ocasiones se escriben las estrofas en octosílabo y los estribillos en pie quebrado; á veces unas y otras en el mismo metro, á veces, en fin, al contrario, los versos del estribillo son de mayor número de sílabas que los de las estrofas. Las hay muy bellas en nuestra poesía, figurando como modelos, Góngora y Quevedo.

Ejemplo (de Góngora, *La Fortuna):*

"Dá bienes fortuna
que no estan escritos:
*Cuando pitos, flautas,*
*cuando flautas, pitos.*
En el repartir
las honras y haciendas,
á unos da encomiendas,
á otros sambenitos.
*Cuando pitos, flautas,*
*cuando flautas, pitos...„*

243.—VERSO LIBRE. Suelen combinarse versos libres en composiciones continuas y en estrofas, no rimando en consonante ni asonante. Ya digimos que se llamaba á estos versos *blancos, sueltos* también. Son muy difíciles. Los poetas vulgares no se atreven á hacerlos, porque no consienten *ripios;* ó sean, palabras ó frases de relleno que huelgan, y colocadas de intento para buscar una rima. Les falta, precisamente, á los versos libres, la cualidad no esencial en la versificación.

Acaso por esta misma razón no han sido nunca populares en nuestra poesía, sino hijos de un parnaso erudito, como ensayos lujosos de los númenes castellanos, para demostrar su habilidad de versificadores, y como recuerdo de clasicismo. No siempre se hallan exentos de cierta afectación. Generalmente se escriben en endecasílabos.

Ejemplo de una tirada de versos sin formar estrofas (de Moratín):

"Feliz aquél que en áurea medianía
ambos extremos evitando, abraza
ignorada quietud. Ni el bien ajeno
su paz turbó, ni de insolente orgullo
las iras teme, ni el favor procura... etc.„

Ya hemos citado con otro motivo á los que forman estrofas. Son endecasílabos, mezclados con pentasílabos y acentuados de manera que imitan á los *sáficos* y *adónicos*. Intencionadamente se encuentra á veces en estas estrofas un recuerdo gracioso de la rima; aconsonantando la palabra final del segundo sáfico, con aquella con que termina el primer hemistiquio del sáfico tercero.

Ejemplo (de Jovellanos):

"Dejas ¡oh, Poncio!—la ociosa Mántua,
y de sus muros—separado *corres*
á do las *torres*—de Cipión descuellan
sobre las ondas.„ etc.

Así como los poetas del final del siglo XVIII y principios del actual inventaron estas novedades en nuestra poesía, los de este siglo se han permitido todo género de libertades, singularmente desde la última mitad en que nos hallamos. Y sería imposible reducir á clases y tipos las combinaciones que, en la lira moderna, sobre todo, se han ideado.

## Lección 45.

**244.**—Hemos estudiado la *Poesía* en general; analicémosla en su interior, variedad y contenido, ó sea en sus *géneros*, según el carácter peculiar desenvuelto en ella.

Las manifestaciones poéticas se agrupan en tres órdenes: poesía *épica*, *lírica* y *dramática*.

El género épico ú *objetivo*, es aquel en el cual el poeta hace caso omiso de su personalidad, presentando ó contando hechos exteriores, sucesos, seres, objetos, todo lo que no es él, en suma. Sus mismas apreciaciones pueden ser incluídas en su poema; pero con tal que sea un personaje de su creación el encargado de expresarlas.

La etimología de la palabra *épica* que procede del griego *epos* (narración, cuento, relato), indica la esencia de este primer género poético.

245.—En la poesía lírica ó *subjetiva*, por el contrario, el poeta se limita á prescindir del mundo exterior, y no canta ni expone sino sus impresiones propias, ó efectos que causan en él los acontecimientos externos ó los seres naturales en medio de los cuales vive; todos cuyas impresiones, ora sean íntimas, de su alma, ora despertadas por los objetos, seres ó actos exteriores, producen en él estados ó situaciones anímicas que se manifiestan en su canto.

El nombre de *lírica* procede de que en la antigüedad recitábanse ó cantábanse estas composiciones al son de la *lira*.

246.—En la poesía dramática ú *objetivo-subjetiva*, simula poner en acción hechos exteriores, sucesos, acontecimientos no ya narrándolos ni cantando sensaciones personales, sino haciendo encarnar sus propias ideas en personajes encargados de reproducir escenas de la vida, y moviéndolos como si fueran reales, con la peculiar manera de ser de cada uno, dado su carácter.

247.—Si se quisiera resumir en un concepto general la esencia de los géneros poéticos, podría decirse que la *épica* es la *poesía de unidad* en que el autor abarca de una ojeada el mundo exterior, recomponiendo en su fantasía los varios elementos constitutivos de la realidad, ó deteniéndose

en uno solo. La *lírica* es la *poesía de variedad* en que el autor se reconcentra en sí mismo, cantando sus propios afectos, ya prescindiendo del mundo exterior, ya considerándolo sólo como la causa de sus percepciones y sentimientos. La *dramática* es la *poesía de armonía*, en la cual el autor, sereno en medio de las luchas sociales y dominando las contradicciones naturales, remeda lo exterior, mediante una representación en acción de la vida, y lo interior, mediante los actos que producen los personajes, conforme con las facultades de cada uno.

248.—Marcaremos pues las diferencias de la *épica* y la *lírica* diciendo que en la primera el poeta desaparece completamente, pudiendo poner su propia historia, con tal que lo haga en boca de otro; mientras que en la segunda aparece por completo el poeta, presentando sus propias impresiones acerca de una persona, de un objeto ó de una idea.

Señalaremos las diferencias entre la *épica* y la *dramática*, diciendo que en la primera, la acción *ha pasado*, y se narra ó cuenta; mientras que en la segunda, la acción *está pasando*, ó es presente y se representa.

249.—Dado el concepto de los tres géneros poéticos y sus diferencias, pasemos á subdividir el épico.

Éste puede tratar su asunto (Dios, la Naturaleza, el Espíritu, la Humanidad), bien considerándolo en sus *principios*, leyes, esencia, individualizándolo en su fantasía y exteriorizándolo mediante las imágenes y locuciones poéticas, produciéndose entonces la poesía *épico-didáctica*.

O bien relata *hechos* de esos mismos seres fundamentales de la realidad, concretando éstos ó aquellos, en determinadas circunstancias, en cuyo caso se produce la poesía *épico-heróica*.

O bien por último el poeta reune los *principios*, esencia y leyes, aplicándolos á los *hechos*, actos ó sucesos, can-

ta el *ser* y el *suceder*, lo *filosófico* y lo *histórico*, lo eterno y lo temporal, presentando el cuadro completo de la realidad bajo el aspecto de la belleza: y entonces se produce la *epopeya*, reflejo de una época, de una civilización y de un ideal.

250.—*Poema épico-didáctico.* Los antecedentes de él se encuentran en las formas de la sabiduría popular. Los proverbios, los adagios, las parábolas, los refranes, le preceden.

Su asunto es todo lo objetivo bello, en su esencia y leyes fijas y en sus fenómenos fatales y necesarios. Algunos lo han considerado como «la expresión de la belleza que encierra la verdad.»

El poema didáctico puede ser: *teológico* si canta la esencia, atributos ú obras de Dios; *cosmológico*, si canta á la Naturaleza en sus leyes ó fenómenos; *antropológico*, si canta al hombre, su vida, las artes ó las ciencias que de él dependen. En esta clase, si se dedican á alguna rama de la enseñanza, se denominan *didascálicos*.

Modelos que deben citarse. *Poemas teológicos:* «La Teogonía» de Hesiodo; el «Paraíso perdido» de Milton.—*Poemas cosmológicos:* «De la naturaleza de las cosas» de Lucrecio; «Las Estaciones de la Naturaleza» de Thompson.—*Poemas antropológicos:* «El Eclesiastés» de Salomón (poema *moral);* «Las Geórgicas» de Virgilio (poema *didascálico).*

251.—En cuanto á preceptiva, baste consignar lo siguiente: Requiere esta clase de poesía, que el autor se plegue á las creencias generales de su pueblo y de su tiempo. Su forma de elocución apropiada, es *la narrativa, la descriptiva* y *la expositiva*. Su estilo, debe ser severo y florido á la vez para evitar la monotonía. En España se ha usado la versificación, empleando los poetas con preferencia la octava real, el verso libre endecasílabo, y la silva.

## Lección 46.

252.—Hay que considerar en los poemas *épicos* en general el fondo ó asunto, lo que pudiéramos llamar su forma interna, ó disposición del plan, y su forma externa.

Contrayéndonos ahora al subgénero *heróico* diremos que según su forma externa, se divide en *poema en prosa* y *poema en verso*, ó sea *novela* y *poema histórico*.

Según la lucha con los obstáculos se divide en *trágico* y *cómico*. En el primer caso, se vencen los obstáculos, aunque sucumban los personajes. En el segundo los obstáculos vencen á los personajes todos.

Puede también ser el poema épico-heróico, por la disposición de plan y su expresión: *narrativo* y *descriptivo;* ya se cuenten los hechos tal y como se supone sucedieron, tomando parte en ellos los personajes é interviniendo, ya se describan, como recordados.

Por la importancia, en fin, de la poesía *heróica*, divídese en *poema* propiamente dicho, *leyenda*, *narración*, *tradición*, *cuento*, etc., etc.

253.—*Argumento*, es la disposición interna en que se distribuye el asunto.—*Acción*, la manera de desarrollarse el hecho total.—*Situaciones*, el modo especial de colocarse los personajes, á fin de que se dé ó resulte mayor ó menor realce en una ú otra parte de la obra.—Constituyen las *peripecias* los cambios bruscos de situación. La más importante de ellas, cuando es desgraciada, se denomina *catástrofe*.—*Personajes* son los individuos que intervienen en la

acción épica. El principal se llama *protagonista;* el que le sigue en importancia y lucha abiertamente con el primero para impedirle la realización de su obra, recibe el nombre de *antagonista;* y los *secundarios* son los demás que contribuyen por el contraste á ensalzar á los principales.—Forman los *episodios internos* los diferentes períodos del poema; y los *externos* aquellos que no mantienen tan íntima relación con la acción principal y que podrían suprimirse sin mutilarla; aunque su intercalación en el cuerpo de la obra contribuya á avalorar la importancia del pensamiento capital.—En ciertos poemas finge el autor que intervienen poderes sobrenaturales para ayudar ó evitar la realización de la acción. Esa intervención se llama *máquina* ó *maravilloso;* y puede ser *divino*, *alegórico* ó *quimérico*, según que representen esta intervención deidades, ó principios ó entidades morales, ó fenómenos extraordinarios juzgados por la fantasía popular como causados por los Dioses ó la Providencia. Todos esos son los elementos que dan vida á la obra épica, ora sea en verso, ora en prosa ó novela.

254.—En cuanto á la elocución y estilo, como se ve, puede emplearse desde el más elevado al más llano, según que sea serio, trágico ó cómico.

Úsase en el poema histórico ó heróico en verso, los metros más sonoros y grandilocuentes, y las combinaciones más rotundas y de mayor elegancia. Así por ejemplo, el endecasílabo, es muy adecuado, tanto solo, en octavas reales, como alternando con el eptasílabo para romper la monotonía usado en silvas, y aun el verso libre ó suelto puede emplearse.

255.—El argumento del poema en verso se reparte en el plan, por medio de *libros, cantos* ó *rapsodias*.

Precede á los poemas una introducción, generalmente, que se denomina *invocación*, en la cual el poeta pide á la

divinidad ó las Musas que lo ilumine para llevar á cumplido y feliz término su obra.

A veces esta invocación se coloca á la cabeza de un canto cualquiera, ó de aquel que el poeta estima de mayor dificultad.

Llámase *proposición* á la breve exposición resumida del asunto del poema, ó de los propósitos del poeta.

*Nudo* en la acción, es el tejido de contiendas que forman la trama de los sucesos más ó menos complicados.

*Desenlace* por último, es la solución de la lucha y final de la acción principal.

256.—Así como á la poesía *épico-didáctica* preceden ciertas formas literarias como antecedentes del género que después adquiere grande importancia, de igual suerte, preparan en la historia literaria ciertas manifestaciones épicas, la aparición del poema heróico. Tales son, las *inscripciones* en los monumentos para perpetuar la memoria de un hecho notable, los cuentos populares, y las leyendas ó tradiciones cantadas en la plaza pública.

No llega ningún pueblo á la creación de un poema verdaderamente nacional, sin haberse elaborado su asunto antes. Por esto la poesía épica es *objetiva* también; puesto que no depende la formación del poema histórico de la voluntad del poeta, como sucede con la lírica que es libre é independiente. Aquí necesita el cantor esperar á que se hayan cristalizado las aspiraciones de su pueblo ó de su raza; que los sucesos históricos hayan adquirido la categoría de celebridad en el pensamiento de sus compatriotas, y que los ideales se hayan fijado, por último. Todo ello encierra grandes dificultades para la producción del poema histórico.

257.—En punto á preceptiva, poco hemos de decir. Las reglas se forman *a posteriori*, después de producidas las obras artísticas; y en este caso más que en ningún

otro. Así, pues, en cuanto á la acción debe recomendarse al par que la *unidad* la sencillez; por más que en la épica son grandes las complicaciones de la acción. Pero no debe perderse el hilo de la principal, á través de las complejas relaciones de los episodios.

Los personajes deben ser, en general *humanos*, es decir que obren por los impulsos naturales y lógicos propios del corazón; y en los *héroes* se han de sublimar todas las cualidades superiores de que se hallan dotados los séres excepcionales en el género humano, moviéndose siempre por los grandes sentimientos que en la historia han producido los actos extraordinarios.

Sólo así podrá el poema épico ser *interesante* á los ojos del pueblo cuyos hechos gloriosos se cantan, y cuyos recuerdos deben quedar como sagradas tradiciones y ejemplo digno de imitación.

258.—Modelos. Citemos algunos modelos de poemas históricos:

El «Mahabarata», del indio Veda Vyasa; las «Rapsodias», griegas; la «Eneida», de Virgilio; la «Farsalia», de Lucano; la «Canción de Roland»; el «Poema del Cid»; la «Jerusalén libertada», de Tasso; «Los Lusiadas», de Camoëns; la «Henriada, de Voltaire; el «Bernardo», de Valbuena; la «Araucana», de Ercilla.

## Lección 47.

259.—Además de los dos subgéneros principales ya analizados (el poema didáctico y el histórico), hay otros me-

nores dentro de la épica; los más importantes son: los *poemas burlescos*, los *cantos épicos*, los *cuentos*, las *leyendas*, la *fábula*, la *sátira*, el *epigrama*, la *elegía*.

Todas esas formas incluídas en la denominación de *poemas menores*, presentan, en realidad, cierto carácter ambiguo, por lo cual han sido considerados por muchos autores como géneros intermedios, ó de transición entre la poesía épica y la lírica. Verdaderamente ofrecen esta singularidad; pero si fuéramos á escrupulizar en la épica misma lo que hay de puramente objetivo, siempre hallaríamos elementos subjetivos mezclados en tal poesía, y por tanto, no podríamos formar con ella sola, un género. Esto depende de lo que tantas veces hemos indicado, á saber: que el poeta no puede desprenderse en absoluto de su personalidad al cantar lo épico, de igual modo que no puede olvidar en absoluto el mundo exterior, al cantar en la lírica. Y que sólo es dable clasificar los géneros por el *predominio* de lo *objetivo* ó lo *subjetivo* y la intención del vate. Por esta razón, separamos otros poemas menores que tienen un carácter *preponderantemente* lírico, para incluirlos en este subgénero, dejando aquí de ellos solamente los que ostentan una tendencia más épica.

260.—Los POEMAS BURLESCOS, se reducen á la poesía misma épico-heróica, convertida en *cómica*. Esta conversión se lleva á cabo, ora poniéndose en ridículo lo serio, ora poniendo lo serio en ridículo, ora combinando ambos elementos. Ejemplo del primer caso se ofrece en el *Orlando furioso* de Ariosto, donde se rebaja el carácter del héroe haciéndolo ridículo, cuando el protagonista francés (Roldán) es un personaje caballeresco. Ejemplo del segundo caso es la *Batracomiomaquia* atribuída á Homero, en que se *parodia* la *Iliada* del mismo autor, y en donde se canta la lucha de las ranas y los ratones, ridiculizando la guerra de Troya (cuyo es el asunto de la *Iliada*). Para ejemplo,

en fin, del tercer caso, puede servir el *Quijote* (maravillosa obra, donde se reune el *doble cómico)*, en la que Sancho, personaje ridículo se convierte en serio, al gobernar la Ínsula Barataria, y á D. Quijote, personaje serio, convertido siempre en ridículo por sus exageraciones.

261.—Aquí debe considerarse especialmente lo que se llama *humorismo*, con una palabra introducida en la literatura y tomada de una inglesa, *húmor*, que tiene la misma forma que la española *humor*. El *humorismo*, no equivale tampoco al vocablo *humorístico*, de la conversación usual; significa aquella cualidad especial de la belleza cómica que al propio tiempo hace reir y llorar; mezcla de ternura y de ridículo, en que se experimenta lástima de un personaje, por ejemplo, aun riéndose de él á carcajadas. Los estéticos ingleses, mantienen que no hay más que dos literaturas en el mundo que tengan como elemento esencial de su manera de ser, el *humor:* la de ellos y la española; y que no existen más que dos autores que lo hayan sabido manejar prodigiosamente, que son: Shakespeare y Cervantes. Don Quijote de la Mancha es un personaje que provoca este sentimiento de *humorismo*, ó de altísimo *doble cómico*.

262.—Cantos épicos, son los poemas de cortas dimensiones y de importancia limitada, dedicados á ensalzar un personaje ó un acto heróico. Como ejemplo del género, puede citarse en la literatura española *Las naves de Cortés destruídas*, por D. Nicolás Fernández Moratín.

263.—El Cuento consiste en la narración de un suceso real ó fingido, adornado con las galas de la fantasía. Generalmente se toma como base algún suceso verdadero, desnaturalizado después por la ficción. Por esto se opone siempre en el lenguaje usual, el *cuento* á la *historia*. Se escriben indistintamente en prosa ó verso. Como ejemplo en la literatura pátria puede señalarse *El Estudiante de Salamanca*, de Espronceda, escrito en variedad de metros.

LEYENDA, todavía más hija de la imaginación que la anterior forma épica, se funda en una tradición más ó menos auténtica; pero siempre tiene por fundamento un hecho histórico ó que por tal ha pasado; mientras que el cuento á veces arranca de un hecho real, á veces de un hecho supuesto. Como modelos del género en verso, deben designarse las de Zorrilla relativas á Toledo. También suelen escribirse en prosa, y son muy estimables las de Becquer.

## Lección 48.

264.—De otra índole son los poemas menores, denominados sátira, fábula y epigrama. Los anteriores, se relacionan más ó menos directamente con el género heróico.

SÁTIRA. Es una hija de la poesía épico-didáctica, en cuanto se funda en meditaciones reflexivas del poeta acerca del error, el vicio social, la ridiculez y extravagancia. En todos sus modos la sátira se presenta como una forma crítica del arte; y los autores críticos la han cultivado precisamente en la literatura española. Su carácter intelectual, exento de sentimentalismo, hacen de ella un tipo especial dentro de la poesía épica.

Según su asunto, se divide en política, moral, literaria etcétera, y puede recorrer todos los tonos, desde la jocosa burla hasta el duro sarcasmo. En España se ha escrito en verso principalmente, siendo modelos en la sátira, Góngora, Quevedo, Jovellanos y Hervás.

265.—FÁBULA. Es una ingeniosa alegoría que encierra

un precepto moral para norma de conducta. La discreción poética de la fábula en verso, viene á ser la expresión ampliada de una máxima ó un refrán, patentizada por medio de un ejemplo tomado como caso concreto. Su filiación, por lo tanto, como se vé, está incluída en el poema didáctico, como la sátira, é históricamente representa un precedente de aquella.

La fábula recibe los nombres de *apólogo* cuando los individuos que intervienen en su asunto son seres irracionales ú objetos inanimados; *parábola*, si son racionales, y por último, *fábulas mixtas* cuando alternan unos y otros. Y por su carácter, divídese la fábula, como la sátira, en moral, política, literaria, etc. Consta, como se advierte, de dos partes. En una va el *ejemplo* y en otra el *consejo*. Cuando éste precede se denomina *adfabulación;* cuando sigue al caso tomado para la prueba, *postfabulución*.

Todo cuanto ha de recomendarse para la composición de una fábula, puede reducirse á que el ejemplo que se elija sea claro, y adecuado á la máxima ó sentencia. Admite toda clase de metros, aunque los más ligeros sean los más propios.

Los principales autores modelos en España son: Iriarte, Samaniego y Hartzembusch.

266.—El EPIGRAMA, aunque primitivamente no significase otra cosa que inscripción, por el carácter picante que se dió á estos rótulos, vino á significar pensamiento mordaz expuesto en pocas palabras. Cuanto puede advertirse acerca de este poemita, se contiene en los siguientes versos:

"A la abeja semejante el epigrama ha de ser
para que cause placer pequeño, dulce y punzante.„

Consta, como la fábula, de dos partes: *exposición del pensamiento* y *alusión intencional*. Modelos principales: Lope de Vega, Baltasar de Alcázar é Iglesias, entre nosotros.

267.—En los poemas menores hasta aquí enumerados, entra por poco ó por nada el sentimiento, como si el poeta no hiciese uso para su obra sino de la inteligencia. En la ELEGÍA en cambio, su nervio principal se halla en la sensibilidad. Aquellos tienen un sello intelectual muy marcado, ésta un sello sentimental perfectamente definido. Aun en aquellos donde la alegría y el regocijo juegan papel importante, no pueden ser designados como nacidos de la facultad de sentir del poeta, por aquello de que siempre parecerá á la humanidad más sentimiento *el dolor* que *el placer*.

Pues bien, la elegía es la lamentación del poeta ante una desdicha cualquiera, ora sea individual, ora general, ora humana. Las desventuras de una familia, de un pueblo, de una edad entera de la historia, motivan un canto lúgubre, elegiaco. Inclúyense, sin embargo, en la elegía, ciertas manifestaciones *tiernas* del corazón, aunque nunca exentas de tristeza, de melancolía, de dulce sentimentalismo.

268.—De lo apuntado depende su clasificación. Divídese con efecto, en *elegía personal* (que canta desgracias individuales, invadiendo en cierto modo el campo de la poesía lírica); *elegía heróica* (lamento del poeta ante las desventuras públicas); *canciones elegiacas* (expresión de melancólicas tristezas).

Como se nota, caben desde los desgarradores acentos de la desdicha, hasta los suaves movimientos del alma; y así se ha escrito en la historia literaria en todos los metros, desde los menores y ligeros hasta los altisonantes y magníficos.

En España han sido autores *modelos* en la elegía, singularmente: Herrera, Rioja, Villegas, Jovellanos, Gallego, Espronceda, Ruíz Aguilera y Becquer.

# Lección 49.

269.—La Novela. Hasta los autores menos inclinados á considerar este género literario como puramente poético, no niegan sin embargo su filiación en la *Poesía;* puesto que lo señalan de transición entre ella, (especialmente la dramática), y la *Oratoria.* No obstante, cada día cuenta con mayor número de partidarios la opinión de que se le incluya entre los géneros poéticos; y así debe ser, desde el punto en que todos los elementos integrantes de la novela son precisamente comunes al poema épico en general.

270.—De aquí que en la épica deban reconocerse tres subgéneros: el didáctico, el heróico y la novela. Y considerar luego la *epopeya* como el resumen de todas las manifestaciones épicas, y aun nos atreveríamos á decir, como el resumen de *todos los géneros poéticos*, incluyendo el lírico y el dramático.

Puede definirse la novela, "un poema épico en prosa, perteneciente al modo narrativo". Su clasificación interna es exactamente la misma que la de la poesía épica; á saber: según la naturaleza de su fin, puede ser moral, científica, etc.; según la lucha de los obstáculos en la acción, trágica y cómica; según trate de asuntos individuales ó generales, histórica ó filosófica; según su importancia: novela propiamente dicha, cuento, narración, leyenda, episodio, etc.

271.—En la historia literaria, la novela se ha producido en las formas siguientes:

1.ª *Novelas históricas* (claro es que todas lo son en el fondo, pues todas narran sucesos), llamadas particularmente así porque su argumento se toma de épocas pasadas.

2.ª *Religiosas*, cuando el hecho histórico se refiere á la religión. El origen de esta clase se halla en el *Flos Sanctorum* ó sea las leyendas de los principales personajes de la cristiandad. (Fácilmente se ve cómo corresponden estas especies de novelas á los géneros épicos analizados).

3.ª *Filosóficas*. Estas responden á una dirección didáctica, procurando defender una teoría sobre cualquier materia, y en la crítica alemana se han apellidado *sentenciosas*.

4.ª *Psicológicas*, si se trata de analizar escrupulosamente los caractéres de los personajes, el móvil de sus acciones, la anatomía de las pasiones por decirlo así, la fotografía del espíritu humano. Dicho se está que así como en las dos primeras clases la acción es lo de más relieve, en éstas, la acción es escasa; y así como el diálogo animaba el movimiento de los personajes, aquí es reducido; y en cambio las descripciones se hacen minuciosamente hasta la proligidad. (Es el género que hoy domina en el gusto contemporáneo de autores y público).

272.—5.ª *Novelas de costumbres* (políticas y sociales). En el fondo, todas las novelas pintan costumbres de una época. Pero aquellas en que el novelista se preocupa más en presentar una síntesis de la vida en un período determinado de tiempo, ofreciendo un conjunto de instituciones, usos, hábitos, vicios y virtudes dominantes, que de analizar el cómo y por qué obran los personajes, son las que se nombran *de costumbres*.

6.ª *Fantásticas*. Las destinadas á recrear con invenciones más ó menos verosímiles, sin otro fin que el de entretener agradablemente la imaginación con cuadros de

grande atractivo, como por ejemplo *Las mil y una noches.*

7.ª *Picarescas.* Novelas cómicas de costumbres también, en que principalmente se pintan escenas de la vida aventurera de los siglos XVI y XVII; en cuya clase es muy rica nuestra literatura nacional.

8.ª *Novelas de aventuras*, es otra especie de la anterior, pero no limitado su asunto á una clase social. Desde el movimiento romántico en Francia se desarrolló este gusto, en el cual las complicadas tramas de la acción absorben todo el trabajo del autor y todo el interés de los lectores.

9.ª *Novela pastoril.* Representa esta clase en las diversas épocas en que se ha presentado, una vuelta hacia las ideas clásicas, haciendo una pintura, aunque falsa y artificiosa, bella, de la vida de los primitivos tiempos paganos. En el renacimiento, se cultivó esta clase (Cervantes y Montemayor entre nosotros) y en el neo-clasicismo francés, Bernardino de Saint-Pierre escribió su «Pablo y Virginia.»

273.—Además de estas clases principales, hay otras como las *marítimas* (de Cooper), las *didácticas* encaminadas á popularizar la ciencia con el interés de una acción fantástica, como las de Julio Verne y las *patrióticas*, de episodios nacionoles (Pérez Galdós), etc., etc., etc.

Hemos hablado de los cuentos, y de las leyendas, como poemas menores épicos en verso, y apuntamos que también se escribían en prosa. En la historia de la Novela, representan unos y otras papel principalísimo. Proceden los cuentos de la literatura oriental, india y persa, de donde los tomaron los árabes. Y de ellos los fueron traduciendo y tomando sucesiva ó alternativa ó simultáneamente, unos ú otros autores. En España el Infante D. Juan Manuel; en Italia Boccacio, etc., etc.

274.—Se ha discutido ampliamente y aún sigue discutiéndose acerca de la moralidad y la inmoralidad de la

novela. En este punto, nos atenemos á lo dicho anteriormente con motivo de la moralidad en el arte en general y los asuntos. La moralidad está en la intención y no en los hechos. Los actos al parecer más sencillos de la vida, pueden ser profundamente inmorales si se cometen con intención deliberadamente malévola ó dañada, y buenos y morales si se realizan en vista del bien y para producirlo. Si el novelista se propone despertar las pasiones con el incentivo de describirlas, para que causen tal efecto, la obra será inmoral; si por el contrario copia 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 esculturas.

275.—La forma prosada de la novela, según unos es un *progreso* (ya hemos hablado de esto), conforme á la opinión de otros, es una *evolución*. De todos modos, es indudable que en parte se debe su preponderancia actual á la prosa y á ser el género más en armonía con las tendencias generales. 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 en la actualidad. Ha habido quien ha calculado que por cada poema épico que hoy se escribe, se escriben 10.000 novelas.

De aquí también lo delicado que es un género que tal influjo puede ejercer en la vida moderna, y qué premio merece el novelista sano, que no inficiona la sociedad con engendros monstruosos, de los que pervienten el gusto y pueden pervertir las costumbres públicas.

## Lección 50.

276.—Epopeya. Estudiados los varios tipos ó subgéneros épicos, llegamos á la *epopeya*, resumen de todos, y superior manifestación poética. Bien pudiera entenderse que no sólo significa la epopeya la producción suprema de la épica, sino de toda la poesía, y aún más, de todos la literatura; porque en ella se contienen cuantos elementos didácticos y oratorios al par que poéticos, pertenecen á las épocas en que se presenta.

La épica didáctica canta los principios y leyes del mundo objetivo. La épica histórica, los hechos temporales y la epopeya no se limita á una ú otra esfera objetiva, sino que se extiende á todas: las creencias religiosas, los principios científicos, las tendencias artísticas, la legislación, las costumbres; es decir, que expresa á la par todos los fines de la vida: *ciencia, arte, religión, moral, derecho*, según los ideales humanos del momento histórico en que se produce, con las aspiraciones del futuro y las tradiciones del pasado.

277.—Es, pues, su *asunto*, la realidad entera, considerada de una vez en visión intuitiva del poeta, que, verdadero vate, abarca en su sublime ojeada el *ser* y el *suceder*, lo eterno y lo temporal, el mundo de las ideas y el mundo de los hechos, todo compenetrado, entretegido en maravillosa síntesis. Así se le ha llamado *poema sintético* por excelencia.

Con frecuencia se ha confundido la epopeya con el

poema histórico nacional; pero la crítica ha señalado este error. Cierto que cuando se quiere ponderar la hermosura de un poema patriótico, por ejemplo, se le ha denominado así; pero estos poemas, solamente interesan á un pueblo. El *Poema del Cid* cantando las hazañas de nuestro héroe interesará á los españoles. Los *Lusiadas*, cantando la expedición de Vasco de Gama á las Indias Orientales, interesará á los portugueses; pero fuera de tal ó cual pueblo. de tal ó cual época, no alcanza su valor á más. Pero la *epopeya* es para todos los pueblos y para todas las edades; aquél es *nacional*, esta es *humana*.

278.—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 ó de una raza; pero esto no importa para que aquel hecho sea de tal índole, que en él se refleje toda una civilización. El poeta parte de ese hecho determinado y concreto para remontarse á describir y exponer la época entera en que se realiza, y la vida toda en sus múltiples manifestaciones. Y en ocasiones, hay en la historia hechos singulares tan importantes, que aun siendo, al parecer, pequeños, envuelven hasta el porvenir de la humanidad. Así, por ejemplo, un hecho tan insignificante como la declaración de guerra del alcalde de un pueblecillo, Móstoles, contra el gran coloso del siglo, Napoleón I, determinó nuestra guerra de la Independencia, que al cabo de algunos años concluyó con el imperio napoleónico en el mundo. Pues bien, tomando el autor de la epopeya por *punto de partida* un hecho, se eleva á la consideración de todas sus consecuencias, presentando el cuadro completo de la Humanidad en aquel tiempo, como reflejo del ideal entero de una Edad histórica. Ora pinte Valmiki la lucha de Vischnú con los

espíritus malignos; ora cante Homero la guerra de Troya; ora Dante describa el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, en esas tres obras (*Ramayana, Iliada* y *Divina Comedia*), se encuentran simbolizadas las tres grandes Edades de la historia humana: el ideal de Oriente, el Clásico y el Cristiano; el Panteismo, el Paganismo y el Cristianismo. Son, en suma, el resumen de toda la vida en cada una de esas épocas desde los más insignificantes pormenores hasta las concepciones más vastas.

279.—En su forma de elocución y en la distribución interna del argumento, no se ajusta á molde determinado; caben en ella todas las formas en cuanto á la concepción del pensamiento, y en la de su lenguaje. La elocución por lo general es *mixta*, de narrativa, descriptiva y dialogada. Emplea todas las figuras y modos de expresión, é intervienen en ella personajes humanos, quiméricos y divinidades: porque *lo maravilloso* es elemento esencial en tales creaciones. Su *acción* es amplísima, y su estilo grandilocuente. Alternan lo sublime y lo bello, y siempre ha sido escrita en verso, y en metros uniformes.

280.—La diferencia esencial entre la *epopeya* y los demás subgéneros épicos, está en que ella es *sintética*, en tanto que los otros son *analíticos*.

Precisamente por su carácter *unitario comprensivo*, no se ha producido en la historia sino contadísimas veces. En realidad, no existen sino tres creaciones sorprendentes de epopeya que son las citadas antes: El *Ramayana* de Valmiki, la *Iliada* de Homero, y la *Divina Comedia* de Dante.

El *Ramayana* (India) se halla dividido en 7 libros y 24 dípticos ó estrofas, con 48.000 versos. (400 años antes de J. C.)

La *Iliada* (Grecia) está dividida en 24 cantos. (Siglo VIII ó IX antes de J. C.)

La *Divina Comedia* (Italia), distribuída en 100 cantos, correspondiendo 34 al Infierno, y 33 á cada una de las otras dos partes (Purgatorio y Paraíso). Se escribió desde 1302 á 1321, en tercetos endecasílabos.

281.—La Edad Moderna carece de una epopeya. El *Fausto* de Goethe (Alemán), es un ensayo donde se refleja el espíritu filosófico y racionalista de esta edad; pero se le considera sólo como un poema épico.

## Lección 51.

282.—La poesía lírica.—Llámase así porque los griegos la cantaban al son de la lira.

Su principal carácter estriba en servir de expresión predominante del *sentimiento* del poeta, así como la épica era más bien expresión del *pensamiento*. Por esta razón de ser las ideas más comunes entre los hombres y los sentimientos más personales é individuales, la lírica es más *subjetiva* que la épica. Además, el asunto de la lírica lo constituyen las emociones ó las impresiones ó las apreciaciones particulares *subjetivas* del poeta, mientras que el de la épica es el mundo de los hechos, ó de los seres, lo cual le dá ese carácter *objetivo*, que notamos.

283.—El poema lírico, carece de acción y la forma narrativa apenas se emplea sino es en aquellas composiciones de tipo especial, de naturaleza ambigua entre la épica y la lírica, donde no se puede marcar con precisión dónde acaba la una y dónde empieza la otra; por darse muy paralelamente en dichas obras lo objetivo y lo subjetivo. El fon-

do, por tanto, de la lírica lo constituyen la duda, el deseo, el hastío, la melancolía, el tédio, el amor, el cuadro en fin de los estados pasionales ó que se relacionan con la sensibilidad. El artista lírico busca la inspiración en el mundo interior de su conciencia, principalmente, mientras que el artista épico la busca en la belleza del mundo exterior. Y aun cuando la lírica se dedique á cantar asuntos de la esfera material sensible, lo hace siempre, no procurando presentar los objetos como son, sino antes bien, como le parecen ser al poeta, ó como le impresionan.

Pero claro está que ni la épica ni la lírica son *exclusivamente* objetivas ó subjetivas, sino que prepondera uno ú otro modo en aquélla ó ésta para determinar su esencia específica.

284.—Los grados de la lírica se determinan conforme á la expresión más ó menos individual de juicios y sentimientos del poeta, ó más ó menos originales, ó más ó menos generales y humanos.

Así pueden distinguirse como grados de lirismo: 1.° Expresión de sentimientos comunes á la humanidad, á una raza, ó á un pueblo. Grado que confina con lo épico. 2.° Expresión de sentimientos generales, pero sin que sean eco de determinada colectividad de patria, nacionalidad, etcétera. 3.° Expresión de sentimientos enteramente propios y personales, pero que no disuenan del común sentir de las gentes. 4.° Expresión de sentimientos personales contrários á los de la generalidad. Algunos quieren que se llame á este grado lírico, *humorismo*.

285.—Ya hemos indicado que el campo de la poesía lírica lo forman todos los matices del sentimiento, no entrando las ideas sino en cuanto ellas lo afectan directamente. Y á este influjo sentimental corresponde también una mayor intervención de la fantasía como libre facultad creadora. Lo cual contribuye á dar una gran variedad, inter-

na á la lírica, así como externamente, en su estilo es también de variedad riquísima. Por esto se la ha denominado la poesía de la *variedad*, como á la épica se la llama de la *unidad* y á la dramática de la *armonía*.

De la libertad de la lírica para recorrer todos los tonos, depende su valor estético y su importancia social; y en ella también radica el uso de las licencias poéticas y el empleo de todas las figuras retóricas.

286.—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 misma demuestra, por su parte, que son contadísimos los ejemplos líricos en prosa y aun éstos de escaso valor. La tradición musical, además, es una razón para que se hayan escrito en verso las obras de esta clase.

Todos los metros y todas las combinaciones se han usado en la lírica. Los poetas se han creído más autorizados aquí para emplear á su arbitrio las más extrañas y diversas agrupaciones, llegando á inventar nuevas estrofas y metros nuevos; lo cual no obsta para que sean mucho más cortas en dimensiones las composiciones líricas que las épicas. En ella no hay extensión impuesta por el asunto, que requiere determinado desarrollo, cuando se trata de narración ó descripción de sucesos; ni tampoco limitación, bajo el punto de vista de la brevedad. La lírica moderna, hace gala de concisión, en general, desenvolviendo un pensamiento, hasta complicado, en reducidísimo espacio; habiéndose producido en nuestra métrica moderna, el tipo que se llama *pequeño poema*, aunque no siempre con carácter lírico, sino á veces con carácter épico y aun dramático.

# Lección 52.

287.—Hay un *bello desorden* y ciertos extravíos en la poesía psicológica, como la llaman algunos, y esa misma falta de sistema dificulta su clasificación. Pero como los maestros en el género han cultivado unos modelos con preferencia á otros, pueden enumerarse como principales modos de ser de la lírica, los que históricamente han adquirido la notoriedad necesaria. Someter á rigorosa clasificación la lírica, equivaldría á fijar por órdenes y grupos los matices del sentimiento, los impulsos de la voluntad, los estados del alma: cuya complejidad es tan varia y tan vasta que si en lo tocante á la inteligencia cabe hacerse, en lo tocante á la sensibilidad, es punto menos que imposible. Al menos, se debe reconocer, que, como la facultad de sentir ha sido más entregada á los artistas y poetas que á los pensadores, al descuidarla los filósofos, no se ha constituído todavía una psicología de esa potencia del espíritu. Mientras los estéticos no la construyan (acaso mediante las observaciones de los novelistas), no se podrá formar con éxito y lógicamente una división y clasificación de la lírica.

288.—Es fenómeno confirmado en todas las literaturas, que la poesía lírica se produce después de la épica. Parece como que aquella supone un momento reflexivo en la humanidad en tanto que ésta significa un momento espontáneo. El hombre canta antes el mundo exterior, que el interior de la conciencia; por esto mismo se producen an-

tes que las ciencias las artes. Antes conocemos la naturaleza material, que á nosotros mismos. Es más difícil, aunque parezca paradoja, conocerse á sí mismo, que conocer á los demás. De aquí el gran precepto de la filosofía griega, *conócete á tí mismo*. De aquí también que las artes psicológicas se produzcan después de las objetivas.

El fenómeno de que históricamente se presente la lírica antes que la épica, no niega el hecho de que, por su carácter especial, haya pueblos más líricos que otros, ó con más lirismo. Mientras la raza latina tiende á lo épico como movimiento más expansivo y propio de su naturaleza (Grecia y Roma sirven de ejemplos sobresalientes) generosa, abierta, aventurera, valiente é intelectual, los pueblos del Norte tienden más á lo reflexivo, á lo íntimo, á la concentración, á la ciencia y la filosofía. La raza latina es la madre de las artes. La raza germánica, la elaboradora de las ciencias y las industrias. Esto dicho, por punto general y no en absoluto.

289.—A pesar de las dificultades que ofrece dicha clasificación, creemos que las obras líricas pueden agruparse de la manera siguiente:

Por el asunto: 1.° Lírica religiosa ó sagrada.—2.° Lírica de la Naturaleza ó naturalista, ó bucólica.—3.° Lírica humana.

Esta última puede subdividirse: *a). Lírica filosófica y moral.—b). Lírica del sentimiento de alegría.—c). Lírica del sentimiento de tristeza.—d). Lírica combinada ó de humorismo.*

Determinemos cada una de esas especies antes de pasar á la división por la forma.

290.—*a)*. La lírica *filosófica* y *moral* es aquella en que se exponen en forma bella ideas de esa índole, ó se proponen problemas de igual sentido ó alcance.

*b)*.—La lírica de la *alegría* comprende: 1.° La *heróica*

(patriótica), destinada á cantar los triunfos de la patria.—2.° La *anacreóntica,* dedicada á los sentimientos de placer, diversión, recreo.—3.° De *acontecimientos felices;* en que se celebran fechas ó sucesos memorables y agradables de la vida, como el *epinicio* para la celebración de un nacimiento, el *epitalamio* para la celebración de un matrimonio.—4.° *Erótica* en que se canta el amor, la amistad, etc.—5.° La *cómica* ó burlesca, para provocar la risa.

*c).*—La lírica de la *tristeza,* comprende: 1.° De la *ternura y delicadeza,* como el *madrigal* que expresa un pensamiento íntimo y dulce y conmovedor por su melancólica poesía.—2.° La *elegiacà* donde se manifiesta el dolor y la angustia.—3.° De *acontecimientos desgraciados,* destinada á conmemorar un suceso fúnebre, como los *epitafios.*

*d).*—La lírica *humorista,* en que se combinan bajo una forma alegre asuntos tristes, ó bajo forma triste un asunto tierno, y en que alternan la sonrisa con las lágrimas.

## Lección 53.

291.—Consagremos antes de pasar adelante algunas palabras separadamente á la poesía *bucólica* rural ó campestre. Algunos preceptistas la consideran como un género intermedio de transición de la poesía épica y la lírica á la dramática. El fundamento para esta separación de la bucólica no nos parece sobradamente razonado, ya que el Teatro realmente no siempre ha nacido de aquí sólo, como veremos más adelante. Y además su forma, si bien es cier-

to que á veces es dialogada, no basta el modo de su elocución para dar origen á un género propio.

La poesía *bucólica* (del griego, que significa *pastoral)* se ha definido como la dedicada á cantar las bellezas de la vida del campo, y más etimológicamente, de los pastores. Pero poco á poco ha ido ensanchando sus horizontes, para llegar á signicar aquellos cantos destinados á expresar la belleza de la vida del hombre, en el seno de la Naturaleza. En la bucólica se manifiesta la simpatía entre el alma y la naturaleza material. Así pueden ser bucólicos, aunque el nombre no parezca convenirles, los poemas líricos donde se cante el mar y la vida del navegante, etc.

292.—Divídese la bucólica en tres subclases: *idilio*, *égloga* y *drama pastoril*.

El *idilio* es una composición ligera y sencilla en que se pinta con inocente candor la pureza de los sentimientos plácidos producidos por la Naturaleza. Su expresión, pues, ha de ser natural y sin artificio y su estilo, ageno á todo rebuscamiento, espontáneo y fresco.

En la *égloga* la relación entre la Naturaleza, y el espíritu que percibe la poesía que encierra, aparece ya la reflexión. El poeta trata en ella de buscar contrastes ó armonías entre la vida de la Naturaleza y lo que sucede en su propia alma. Llévanse á cabo estas concordancias ó disonancias, por medio del diálogo, haciendo el poeta intervenir á más de un personaje.

293.—El *drama pastoril,* muy semejante al anterior tipo, presenta una acción rudimentaria expuesta mediante breve serie de escenas, desenvuelta sin peripecias. En esta tercera manifestación, la relación del sentimiento del poeta con el medio ambiente que le rodea, resulta más intensa, y las impresiones múltiples. Podríamos decir que el *idilio* representa la edad de la adolescencia, la *égloga* la juventud y el *drama pastoril* la edad madura de la bucólica.

Esta poesía (planta de estufa en España) ha pecado, por lo general entre nosotros, de un tanto falsa, no pintando, los que la cultivaron, la vida del campo con verdad ni naturalidad; abusando de un exagerado lirismo y atribuyendo, por último, cualidades á pastores y zagalas enteramente impropias. Lo que en Grecia podía ser verdad, dadas las costumbres, y aun en Roma, entre nosotros, dadas las nuestras, ni lo es ni lo ha sido.

Fueron modelos principales entre nosotros Garcilaso y Meléndez Valdés.

294.—Por la forma, divídese históricamente la lírica en las siguientes clases:

*a).—Oda*, palabra griega que significa *canto*, y se divide en sagrada, heróica, moral, festiva, etc., como hemos visto. En nuestra métrica se ha escrito en silvas, estancias ó liras, generalmente, para las primeras especies; y para las festivas se han usado los metros menores y ligeros.

*b).—Himnos*, composiciones menos descriptivas que la oda, y dedicadas á invocaciones de la divinidad, á alabanzas de la Naturaleza, ó á entusiasmos nacionales. Se escribe en variedad de metros, según el objeto.

*c).—Canción*, semejante á los dos anteriores tipos, pero con más carácter descriptivo. Tampoco tiene metro determinado.

*d).—Epístola*, se escribe generalmente en tercetos, y se destina á asuntos filosóficos ó morales expuestos en forma de consejos y como si en realidad fuesen dirigidos á una persona, á manera de carta abierta.

295.—Hay en nuestra poesía además otras *formas* líricas, como el *madrigal*, ya citado, la *dolora*, tipo humorista de creación reciente en España, la *balada*, poesía popular de otros pueblos, imitada entre nosotros, y en fin, las *saetas*, humoristas también, y cuyo pesimismo cuadra perfectamente con la lírica de nuestro tiempo.

Y para terminar estas clasificaciones, citaremos las combinaciones más usuales de la poesía lírica con la música.

Además de los *cantares*, *seguidillas* y *saetas* de que ya hemos hablado, se cuentan: las jácaras, coplas, polos, tiranas, playeras, rondeñas, jotas, etc., etc., todas hijas de la musa *popular* castellana; pero que no ha desdeñado cultivar asimismo la poesía erudita, siendo modelos muchos vates de primer orden.

Entre las composiciones eruditas aplicadas á la música, casi todas eróticas, se citan: las romanzas, nocturnos, serenatas, barcarolas, etc. A esta clase corresponden las antiguas *trovas*, *cántigas*, *dezires*, etc. Dicho se está que algunas de estas composiciones no se escriben con ánimo de que sirvan para el canto.

Más importancia revisten los *himnos* para la música, ora sean compuestos para una voz ó varias al unísono, ora para combinar los *solos* de voz, con la masa de varias voces en *coro*, ó himnos coreados. En nuestra lírica hay algunos patrióticos muy notables.

La *cantata* se reduce á una composición corta dialogada que consta de un recitado y duos ó tercetos.

Por último, la lírica musical ha tenido y aun tiene su mayor aplicación en las ceremonias religiosas (música litúrgica). La misa cantada se compone de una serie de oraciones que constituyen verdaderos himnos líricos, y á veces, de composiciones épicas puestas en música como la Epístola y el Evangelio. De menos importancia son los villancicos, gozos, etc., que también pertenecen á este género.

## Lección 54.

296.—Poesía dramática. La épica y la lírica, lo objetivo y lo subjetivo se combinan armónicamente en la *dramática*. La belleza del mundo exterior, la del mundo espiritual ó psicológica se aunan para constituir este género compuesto, superior, bajo este punto de vista, en la poesía representativa. El cuadro que la fantasía del poeta forma, la imagen que el autor traza, el ideal que sueña, la realidad que vé, se reproduce exteriormente, no como narrada ni descripta sino con cuerpo y vida, de carne y hueso, mediante *la escena* y *los actores*. Como la epopeya es la síntesis de toda la belleza real é ideal, la dramática es encarnación viviente de esa misma belleza. Y si la epopeya es un poema sintético, la dramática es más sintético aún en cierto modo, porque concurren á su realización no sólo el poema drámatico (la obra), sino muchas artes acuden en su auxilio como complemento.

297.—La arquitectura, la escultura, la pintura, la música á veces, el baile en ocasiones, todas las bellas artes vienen á ayudar á la poesía dramática en la ejecución de su pensamiento. Por esto hay que distinguir en la dramática dos cosas, á veces enteramente distintas, y hasta opuestas; á saber: el *poema dramático*, y la composición escénica ó *poema teatral*. El primero sólo depende de la mente del poeta y puede ser perfecto. El segundo depende de las artes auxiliares, que contribuyen á su exterioriza-
ción, ora completándolo y favoreciéndolo, ya perjudicán-

dolo y menoscabándolo. El poeta concibe su obra en su gabinete, y es bella; pero, los actores encargados de representarla; los pintores encargados de decorarla; los directores de escena encargados de presentarla; el público encargado de juzgarla, pueden dar con el poema dramático en tierra, si no interpretan, adornan, distribuyen y aprecian, armonizan en suma, aquella concepción que nació intachable de la mente del autor. Por esto, cada día se ve al dramaturgo salir airoso de su empeño *literario* fracasando sin embargo, su *obra;* ganando honra, pero no provecho: ¡tal es el concurso de circunstancias requeridas para el éxito de una producción dramática! Una cosa es el Teatro, otra la poesía dramática; una cosa es la obra, otra su ejecución é interpretación; una cosa el pensamiento, otra el humor del público á quien se le obliga á presenciar el espectáculo en un salón donde está incómodo, donde no oye bien, no vé bastante, viene excitado por ideas exteriores, etc., etcétera. De aquí nacen las equivocaciones frecuentes en los pronósticos acerca de las obras dramáticas. Los críticos en los *ensayos* la encuentran buena, los actores que la estudian la creen excelente, el autor la estima como superior; y, sin embargo, llega el estreno, y al público no le gusta, y la rechaza, de primera impresión, sin apelación posible en la noche de la representación primera. Esta condena, alguna vez es atenuada en funciones sucesivas, pero con dificultad se levanta la obra cuando en el estreno fué juzgada desfavorablemente.

298.—Esto origina la inmensa dificultad de la producción dramática. El pintor presenta su cuadro en las Exposiciones; el novelista publica su novela, y á los demás artistas ocurre lo propio: esperan el fallo del público y la crítica, descansadamente. Los críticos y el público forman su juicio con tranquilidad, y unos y otros formulan su veredicto, después de cierta meditación al cabo de algún

tiempo. En el teatro, en cambio, la suma de afanes del autor dramático, el trabajo de los comediantes, la tarea de los escenógrafos, el anhelo del músico si la pieza dramática es lírica, todos los artistas á quienes se pidió su concurso para la realización de la obra, son juzgados en conjunto en breve transcurso de tiempo, en pocas horas, en minutos si la obra es corta (en un acto, por ejemplo), sin espera, y hasta sin acabar de enterarse del alcance, valor, mérito, desarrollo, final de la pieza dramática.

299.—El público en la obra dramática, juega un papel infinitamente superior al que desempeña en las demás artes. Aquí juzga con apasionamiento, sin deliberación, por impresiones, repentinamente, no queriendo ni aun concluir de enterarse. Le desagradó la exposición, y basta para su sentencia. En cambio también, esta precipitación favorece á muchas obras, aplaudidas antes que escuchadas.

El Teatro es, pues, como antes indicamos, una cosa y el poema dramático otra. Si el autor tiene la fortuna de que caminen al unísono, el éxito se duplica; si tiene la desgracia de que discrepen, el resultado puede ser muy desfavorable.

Para completar el pensamiento del artista, allí donde el Teatro se estudia seriamente como la más alta de las manifestaciones artísticas sintéticas, hay establecida una dirección escénica tan inteligente como la del poeta mismo; y un pintor, por ejemplo, hasta estudia la combinación de las figuras (personajes) en la escena, con objeto de que el cuadro plástico ayude á la representación perfecta de la obra, después de comprendida á fuerza de lecturas y explicaciones. Hasta no hace mucho había en nuestro teatro un director, verdadero artista, que se denominaba *el poeta* de la compañía, al cual se encomendaba la tarea de combinar los elementos integrantes de la representación en el juego escénico, desde la luz al mobiliario, desde la

decoración, hasta la indumentaria y la mímica de los cómicos. En la crisis actual del teatro, por que atravesamos, el capricho del público va convirtiendo la obra artística en mero espectáculo de recreo ó diversión.

300.—El público influye poderosamente en el autor; dejándose arrastrar los dramaturgos del dicho de Lope de Vega sobre las comedias:

"Porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio, para darle gusto."

De aquí se deduce la inexactitud del lugar común, de que el teatro moraliza ó desmoraliza la sociedad, manteniendo algunos que es una *escuela de costumbres*. Debiera serlo, si no se aplaudiese ó censurase como hemos visto; pero dados los hábitos establecidos, el autor apenas si se atreve á desafiar las tempestades de los espectadores, arriesgándose á desagradar á la crítica, no siempre ejercida por personas peritas. Así es que más influyen los espectadores en los autores que estos en aquellos. La servil complacencia de los unos, la irritabilidad caprichosa é indómita de los otros, ha contribuído á la decadencia actual.

En este género, como en todos, se puede exclamar con el poeta italiano: que "la posteridad pronuncia la árdua sentencia."

## Lección 55.

301.—Los elementos de la dramática (aparte de las que hemos analizado como conjunto), son épicos de un lado,

(acción, hechos, narración), líricos de otro (expresión de afectos ó ideas personales del autor); pero su carácter distintivo está en que ambos *se verifican en el momento mismo* en que la poesía se produce al exterior, ó *se representa*. De aquí se deriva que la dramática sea el género más humano y complejo de los poéticos.

Su fondo lo constituyen los aspectos varios de la vida, en sus oposiciones, luchas, contrastes; ora tengan lugar estas contiendas entre hombres, entre el hombre y los elementos naturales, ó entre el hombre y la divinidad. Donde hay lucha del hombre consigo mismo, con sus semejantes, con la Naturaleza, con los dioses, allí se presenta lo *dramático*. Y en el lenguaje usual, siempre calificamos de drama á toda batalla de esta índole.

302.—El arte encargado de dar vida á la dramática se denomina *escénico*, y éste puede ser *declamado*, *musical* y *mímico*. En el primer caso *recitan* ó hablan los personajes; en el segundo, *cantan;* en el tercero, *bailan*. La mímica y la declamación se combinan, como la música y la mímica también pueden combinarse. Pero el lenguaje mudo de los ademanes, los gestos y las actitudes, puede ser independiente en las representaciones de la orquéstrica, ora en forma cómica de pantomima, ora en los movimientos de la danza, ora en las formas de la gimnástica.

El arte *escénico*, además, se utiliza de la pintura, escultura y arquitectura en el *decorado;* del *mueblaje*, de la *indumentaria* ó arte del traje y de otros más subalternos. La dramática, pues, en el teatro, además de ser una poesía, es un cuadro plástico, un conjunto de todas las artes, capaz de producir emociones visuales y auditivas, al propio tiempo que impresiones que deleitan la inteligencia y el sentimiento.

303.—Por la complejidad interna y por su estructura externa, se ha debatido ámpliamente sobre si la finalidad

de la dramática debe ser puramente la expresión de la belleza, ó si por el contrario debe encerrar al propio tiempo una enseñanza. En este punto nos atenemos á lo dicho anteriormente con motivo de la novela, insistiendo en que más puede el gusto del público desmoralizar el teatro que la dramática influir en la moralidad de las sociedades. Ya basta para su fin, procurar con la manifestación de la belleza, la educación estética de los espectadores.

304.—En el fondo de la obra dramática, mediante el argumento, expone el autor en el conflicto de las pasiones encontradas, intereses opuestos ó ideas contrarias, una *tesis*, un principio, un problema; no con la intención de probar ó demostrar, sino con la de que el público deduzca las consecuencias, y sea el que resuelva. La habilidad del poeta dramático está no en predicar, sino en que de la lucha de las acciones, resulte lo que intenta presentar á la consideración de los espectadores. Si el autor se propone presentar un pedazo de la realidad con el único intento de conmover, su obra será tan estimable y aún más, que si se propone convencer. En el segundo caso, se produce el drama filosófico ó de tendencia transcendental; en el primero, el drama es puramente histórico ó de costumbres. Pero siempre es preferible huir de esta segunda dirección docente ó de enseñanza, cuyo es el papel del género didáctico; y por lo mismo que el drama toma ocasión de la vida individual, y no de la colectiva, como ocurre con la épica.

305.—La principal *fuente de inspiración* de la poesía dramática se halla en los matices de las pasiones individuales humanas; en tanto que las grandes luchas de los ideales colectivos, son más propios de la epopeya. Y en lo individual radica también el interés dramático. Cuando el poeta recurre á personajes históricos, busca los conflictos operados ó que imagina han debido operarse en el espíritu de aquellos individuos, para cometer ó dejar de cometer tal

ó cual acción. Todo carácter, histórico ó del día, en que no se presente conflicto moral, carece de la cualidad dramática.

De lo dicho se deduce el precepto absoluto que debe guiar á la dramática. El poeta al copiar la realidad de la vida, no ha de retratar á la humanidad tal y como él cree que debiera ser *(falso idealismo);* ni tal como es en absoluto, copiando servilmente todo lo real, sea ó no sea bello, sea ó no sea dramático *(falso realismo);* sino tal como es, cierto, mas *buscando lo típico é ideal en lo real,* y apartando ó prescindiendo de los accidentes que no ofrecen interés ni sentimiento humano.

De faltar á este principio, se incurre en las exageraciones románticas que admiten todo en la dramática con tal que ofrezcan novedad, creando una humanidad inventada; ó 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, monstruosidades é impurezas.

306.—Por la atinada presentación de todos los elementos bellos que constituyen la verdad real, se produce en el público lo que se denomina *efecto.* Para lograr esta emoción, el poeta debe concertarlos con el interés mismo que en la vida se producen, y no buscando en fuentes extrañas ó falsas ó arbitrarias, la manera de provocar éste. El prurito de causar impresiones bruscas en el público se llama *efectismo,* y le alcanza el dramaturgo de mala ley, á fuerza de arreglar hechos y situaciones convencionales y violentos sucesos, por inverosímiles que sean; y se ha comparado á las obras de *brocha gorda:* como si se buscaran efectos, á fuerza de iluminar vivamente y producir con rapidez la obscuridad, en seguida. Ni la mentira puede ser bella, ni puede despertar la verdadera emoción estética aquella acción en que falte *el calor de humanidad.* La dramática no

es el arte de la prestidigitación que asombra á los sentidos; sino el arte de la representación viva y verdadera que conmueve al corazón y que interesa al pensamiento.

## Lección 56.

307.—En la forma del poema dramático hay que considerar en primer lugar la *acción,* constituída por la serie de sucesos que informan el pensamiento y lo desenvuelven en el conflicto de pasiones é intereses, etc., planteado por los personajes. La acción dramática reviste doble aspecto, uno *anímico* ó psicológico, resultado natural del respectivo carácter de las personas que intervienen, y otro *histórico*, resultado de la marcha lógica de los acontecimientos. Ambos han de marchar de acuerdo, y el segundo, como si fuera la práctica de la teoría que cada personaje supone, bajo el punto de vista de sus ideas y sentimientos.

Sus condiciones, son las mismas de los otros géneros (unidad, variedad y armonía), y especialmente requiere entre otras la verosimilitud. Cuando á ella se falta, con relación al tiempo, obrando los personajes en contraposición á los usos y costumbres descriptos, se produce el *anacronismo,* ó carencia de corelación entre la verdad histórica y el modo de proceder los individuos.

308.—Todo lo explicado con respecto al poema épico es enteramente aplicable al dramático, con respecto á situaciones y personajes, y sólo debemos detenernos á considerar brevemente lo que se han llamado las *unidades de lugar y tiempo.* Pretendían los antiguos que la acción no de-

bía durar más de veinticuatro horas, es decir que había de suponerse desenvuelta en este lapso de tiempo, y que tampoco había de desarrollarse suponiendo que variaba de lugar. Pero estas exigencias de los preceptistas se relacionaban con la manera especial de ser del Teatro antiguo que no consentía ni mutaciones de escena fáciles y rápidas (cambios de decoración), ni otros medios y recursos, á los cuales los adelantos de la maquinaria han ido proveyendo poco á poco. Fundábanse, además, en que se incurría en grandes inverosimilitudes haciendo caso omiso de estas unidades; porque, por ejemplo, se suponía que un personaje podía venir á la escena desde lejanos países en tiempo reducidísimo, ó en que toda la acción de un drama representado no duraría en la vida real sino el tiempo de las horas marcadas. Como se comprende, son pueriles semejantes razones, pues admitido el convencionalismo que significa la escena misma, se han de admitir las consecuencias naturales de estas inverosimilitudes, consiguientes á la naturaleza propia del Teatro. Algunos retóricos modernos quisieron mantener esas unidades, aunque concediendo mayor libertad al autor. Pero la escuela romántica rompió en la época moderna con tales trabas que nada importan, para dejar campo vastísimo á la inspiración del poeta.

309.—La acción dramática consta de tres momentos (como otros poemas y géneros); á saber: *exposición*, *nudo* y *desenlace*. En el primero se plantea el problema ó los antecedentes del asunto; en el segundo, sobreviene el conflicto; y en el tercero se termina con un *hecho decisivo*.

La exposición no ha de ser *narrada* como en la épica, sino *realizada* y desprendiéndose de los actos mismos de los personajes, y no por monólogos ni confidencias; y la claridad es la primera cualidad exigida. El nudo ha de complicarse á medida que la acción avance, resaltando el conflicto cada vez más y como sin solución posible. El des-

enlace se requiere que aparezca natural, lógico, hijo de los sucesos, sin violencias ni exageraciones. Algunos añaden que ha de ser imprevisto; pero ni es condición indispensable, ni falta el interés dramático porque lo presientan los espectadores. Ya lo teman, ya lo prevean, ya lo calculen, satisfará á la conmoción estética ó á la simple emoción, con ser lógico y humano. Si es desgraciado, se llama *catástrofe* como en otros géneros. También se pide que se suprima de la escena el espectáculo de lo repugnante.

310.—Aunque hemos hablado de los personajes con otro motivo; debemos insistir en este sitio. El personaje dramático requiere cualidades especiales que no siempre se revelan en la épica ó en la poesía lírica. Ha de ser individual, esto es, que sea aquel concreto sujeto y no otro; que no se parezca á ninguno, que sea *original*. Pero al mismo tiempo que sea *general*, que se parezca á todos; en suma: que sea una verdadera *personificación*. *Otelo*, por ejemplo, en la sorprendente obra de Shakespeare es la quinta esencia del tipo del celoso; todos los celosos se parecen á él, pero no ha habido más que *un Otelo* en la historia de la literatura. La sublimación en estos caracteres, formados con los elementos genéricos que á todos los hombres de temperamento análogo corresponden, pero levantados por el poder genial de la abstracción á la altura de *tipos característicos*, es secreto del genio; y en la dramática se pide mayor estudio en ellos que en otras artes; porque mientras el novelista se limita á *describirlos*, y á narrar sus hechos, el autor necesita presentarlos como de carne y hueso, y con sus menores detalles y pormenores; vestidos tal como deben vestir, accionando como deben accionar, hablando como deben hablar. Y cuando el poeta encuentra un actor que se penetra del papel, lleva asegurada la mitad del éxito. En cambio ¡qué tristeza si entrega su creación á un torpe intérprete! Y si difícil es la creación ¡cuán difícil no es

también la interpretación! Si difícil es ser *autor* dramático, ¡cuán difícil no es ser *actor* dramático, y qué aplauso no merece el comediante que sabe encarnar en las tablas al Segismundo de *La Vida es sueño* de Calderón ó al *Hamlet* de Shakespeare ó al *Guillermo Tell* de Schiller!

Pero sale de nuestro propósito extendernos en consideraciones sobre el actor, y debemos volver á nuestro asunto.

## Lección 57.

311.—Así como el poema épico se divide en *cantos*, *libros* ó *rapsodias*, el drama se divide en *actos* ó *jornadas*. Cada acto, viene á ser como un drama menor, como una parte íntegra de la obra, que constituye un todo perfecto. Y cuando lo reclama el asunto, los actos á su vez se subdividen en *cuadros*, que suponen otra entidad completa. Los actos y los cuadros se distribuyen en *escenas*, determinadas por la entrada ó salida de un personaje. Antes se aplicaba el nombre de *escena* al tiempo que duraba una decoración en el *escenario* ó tablado. Ahora esto se llama *cuadro*.

Cada acto, cada cuadro, encierra un instante esencial y propio dentro de la acción general. Usualmente, coinciden las jornadas con las tres partes esenciales de la acción; destinándose una (la primera) á la *exposición*, otra al *nudo* y otra al desenlace. En ocasiones, no coinciden, y se dedica el primer acto á presentar (por vía de *prólogo*) los antecedentes de la *exposición* y los otros á las tres partes antedichas. A veces, en fin, la obra requiere un *epílogo* y en-

tonces se distribuye la obra en cinco jornadas. Pero en la dramática moderna oscilan entre tres y cinco actos las de cierta importancia.

312.—Siguiendo con la *forma externa* de la obra dramática, diremos que su elocución es *dialogada*. Hasta el día no se ha suprimido el *monólogo*, *soliloquio* ó *parlamento*, por más que la tendencia modernista se dirige á hacerlo desaparecer. El monólogo significa la expresión del estado individual de ánimo de un personaje, que piensa en alta voz, con objeto de comunicar al público la campaña empeñada en el fondo de su conciencia, entre tendencias opuestas; una colisión de deberes por ejemplo, ó una duda, ó las solicitaciones de distintos puntos que lo atraen y lo arrastran. Como el monólogo tiene un carácter psicológico capital, y la fiel expresión de dicha situación de espíritu envuelve grandes dificultades para el actor, los autores no se deciden á suprimirlos, para que luzcan, por más que sean muy líricos. Equivalen á una poesía lírica en medio del drama. También, por otra parte, un parlamento á veces sirve al autor, para explicar al público un pormenor de la acción, ó revelar un secreto de que conviene imponer á los espectadores. Cuando el soliloquio es brevísimo y se intercala en el *diálogo* se denomina *aparte*. Estos vienen á representar las reflexiones personales que en la conversación hacemos, mientras escuchamos á nuestros interlocutores, pero cuyas observaciones nos guardamos de exponer.

313.—Según sea el género dramático así debe ser el estilo. Lo determinaremos pues en números sucesivos al ocuparnos de la trajedia, la comedia, etc.

En cuanto á si debe escribirse la obra dramática en prosa ó verso, nos remitimos á lo dicho anteriormente. Y sólo añadiremos, que lo mismo una que otro pueden responder al pensamiento del poeta, por más que el modernismo, siempre ansioso de verdad y naturalidad, pretende supri-

mir el verso en la escena, dejando sólo la prosa estética.

314.—Los orígenes históricos de la dramática, de fijo que se encuentran en la tendencia natural á imitar las acciones humanas ó los sucesos importantes. Los *juegos* de los niños revisten siempre un carácter de representación, y en los pueblos primitivos, los juegos públicos sirven también de materia primera para el Teatro; como se ve confirmado en las fiestas *dionisiacas* entre los griegos, por ejemplo. El interés que despierta en los niños los juegos representativos, y el de las fiestas públicas en los primeros pueblos, puede ser al propio tiempo el origen del goce estético que produce la dramática.

Esta poesía aparece después de la épica y la lírica, y cuando la sociedad se halla en situación bastante civilizada, para que sea dable la producción de los choques y colisiones del orden psicológico, necesarios para los poemas que nos ocupan. En los comienzos, viene á ser como una épica en donde los hechos culminantes de la poesía toman la forma representada; generalmente, de poemas heróico-religiosos. Pasada la época clásica de Grecia y Roma, prosigue en la Edad Media el Teatro también con ese carácter religioso, patrocinándolo la Iglesia. Los *autos*, los *misterios*, los *milagros* y las *moralidades* son gérmenes de representaciones dramáticas encaminadas á popularizar dogmáticas enseñanzas; verificándose á veces en las Iglesias mismas estas acciones teatrales, y aun por los mismos sacerdotes.

315.—El drama, por tanto no nace de la musa popular, sino de la musa reflexiva ó de la poesía erudita y culta. Nace sí unido á la música (sirva de ejemplo el mismo teatro griego), como la lírica, y aun como algún género épico, emancipándose paulatinamente; aunque luego se combine otra vez con ella en determinadas obras, constituyendo á su vez otro subgénero independiente.

316.—La división de la dramática, responde á las distintas clases de belleza y á los diferentes modos de emocionarnos y conmovernos; ó si se quiere á los diversos aspectos de la vida humana, en donde alternan lo serio y lo jocoso, el llanto y la risa, lo sublime y lo ridículo, ó en que se combinan alternadamente ambos polos del dolor y del placer. Y como la lucha es su esencia, aparecen en la dramática el conflicto serio, real y verdadero, y el conflicto aparente.

La primera clase, da vida á la *tragedia*, la segunda á la *comedia*, y la combinación de ambas á la *tragi-comedia* ó *drama* propiamente dicho. En la antigüedad clásica no aparece éste; el drama es de creación moderna, en consonancia con la mayor complejidad de nuestra vida y nuestros tiempos y de los elementos reflexivos de nuestra época. La tragedia pura no se cultiva ahora, por más que se suelen llamar comedias á muchos dramas y dramas á muchas tragedias.

## Lección 58.

317.—La *Tragedia* (de *tragos*, macho cabrío y *ode*, canto) comenzó en Grecia siendo una narración épica de las aventuras de Baco. Al principio la constituían *ditirambos* ó 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.

La naturaleza y asunto de la tragedia es el conflicto

de las grandes pasiones humanas, terminado en catástrofe violenta y casi siempre con el sacrificio del protagonista. Puede definirse por tanto, diciendo: «la representación de un conflicto grandioso y extraordinario terminado por una horrible catástrofe.»

318.—La tragedia aspira á expresar lo sublime mediante la grandiosidad de los conflictos y la elevación de los caracteres y las pasiones; manifestando la ruptura de la armonía de la vida, por el choque rudo de la voluntad humana contra otras voluntades, ó contra fuerzas de la realidad, ó contra fuerzas supremas ó divinas. Así, pues, aunque los preceptistas han tratado de empequeñecer la tragedia con algunas reglas pueriles, se ha de reconocer, dicho lo antecedente, que no se requiere que los personajes, por ejemplo, sean siempre de condición social elevada ni tampoco es indispensable la intervención de lo maravilloso. Basta que la lucha sea grandiosa, solemne la acción, heróicas las pasiones; y, por consiguiente, mientras más sublimes sean, dentro de lo humano, más tragedia habrá dentro de la poesía dramática.

Concéntrase el interés de la acción en un protagonista, el cual no es necesario que represente el bien, la justicia, la razón, antes por el contrario, muchas veces representa el mal, como en el *Macbeth* de Shakespeare. Lo que sí necesita este personaje es moverse por los más exaltados sentimientos, concentrando en sí el interés y recayendo sobre él la catástrofe.

El estilo y elocución de la tragedia, piden cierta altura y magnificencia, propia de lo extraordinario de los asuntos y pasiones.

319.—La tragedia puede ser de tres clases: 1.ª *psicológica* en que domina un conflicto de orden espiritual como en el *Hamlet* del dramático inglés antes citado; 2.ª *de acción*, en que lo principal es el desenvolvimiento del

asunto en peripecias y situaciones patéticas. Esta puede subdividirse en histórica y novelesca, bien sean sus personajes reales ó legendarios al menos, ó ficticios. En la primera categoría pueden incluirse las más de las tragedias clásicas como por ejemplo el *Edipo* de Sófocles. En la segunda categoría entran casi todas las imaginadas en la época moderna y romántica, como por ejemplo: *A secreto agravio secreta venganza* de Calderón. *Los Bandidos* del dramático alemán Schiller, y el *Don Álvaro ó la fuerza del sino* del Duque de Rivas. 3.ª, en fin, tragedia de tipo compuesto *psicológico y de acción*, á que pertenecen la generalidad de las modernas.

320.—La tragedia *clásica*, sustituída por la *romántica* ó moderna, tuvo un renacimiento en el siglo pasado y principios del presente. Contra las libertades introducidas en el teatro moderno (inglés, alemán, español), vino la reacción *neo-clásica*, puramente artificiosa, cultivada en Francia y aun en España. Pero el nuevo romanticismo iniciado en el Teatro por Víctor Hugo y sus discípulos, acabó con aquella forma híbrida que no respondía ni á la verdad histórica del mundo pagano, ni á las tendencias cristianas del mundo moderno.

321.—En el teatro moderno se puede considerar el *melodrama* como una derivación, ó mejor, degeneración de la tragedia romántica. Aunque el nombre indica *(melo drama)* la intervención de la música en esta clase de composiciones, no es lo esencial y característico tal combinación. En un principio, ejecutábase alguna sencilla pieza musical en el cuerpo de la obra, y aun se indicaba la entrada ó salida en escena de tales ó cuales personajes por una simple melodía, ó se mezclaban por último bailables á la representación. Después se suprimieron estas partes musicales, quedando el nombre de melodrama, para significar las tragedias románticas donde el sentimentalismo se lleva

á la exageración; donde la acción de palpitante interés se enreda con intrincadas complicaciones; y en donde la catástrofe violenta recae sobre el personaje odioso (cuya presencia es esencial): saliendo triunfante el bien, la virtud ó la inocencia: con lo que se ve su tendencia moralista. En esta clase se consiente la existencia de ciertos personajes cómicos; por lo cual algunos han considerado al *melodrama*, más bien como una degeneración del *drama* que de la tragedia.

De todos modos, el melodrama es un género tan falso como violento, que va cayendo rápidamente, merced á la regeneración del drama en el género *modernista*.

## Lección 59.

322.—La *comedia*, cuyo nombre significa según unos *canto de la aldea* (de *come*, aldea, en griego, y *ode*, canto), y según otros, *canto de banquete* (de *comos*, banquete, y *ode)*, es aquel género de la poesía dramática en que se desarrolla una acción donde el conflicto entablado no es *real*, sino *aparente*. Y precisamente en esa lucha aparente estriba lo *cómico*. En la antigüedad, denominábase también *trigedia* (de *trige*, vendimia, y *ode)* á ciertos cantos alegres con que se celebraba aquella operación agrícola. Su origen está en las fiestas populares, como el de la tragedia.

323.—De todas suertes, el predominio de la *belleza cómica* determina esta clase de composiciones dramáticas. Además, tiende la comedia á censurar en forma de sátira ó de mera crítica seria, los vicios sociales ó las ridiculeces

individuales. El asunto propio de la comedia se basa en general en los pequeños conflictos ó contrariedades ó contratiempos que acaecen en la realidad, y que no provocan grandes consecuencias, aunque la lucha *aparezca* hasta encarnizada por el contraste de elementos opuestos y de intereses encontrados. Lo serio y hasta grave puede asimismo alternar en la comedia, y aun producir un subgénero. De aquí que medie sólo un paso entre la comedia y el drama; de igual manera que en la vida real, acciones sencillas y ligeras producen desenlaces fatales inesperados, y sucesos serios resultan altamente risibles.

324.—Lo cómico se presenta en la escena, lo mismo que en la realidad, ora por el juego y contraposición de los caracteres, ora por la marcha de los acontecimientos, ya en fin por ambas cosas juntamente. Y el desenlace de la acción cómica es por naturaleza favorable á los personajes serios de la obra: con lo que se restablece el equilibrio de la normalidad en la acción, perturbada por los aparentes conflictos que en la exposición y nudo se presentaron y desarrollaron, respectivamente. Cuando la comedia se inclina á una tendencia moral, debe resultar ridiculizado no el personaje contra el que se encamina la censura, sino el vicio mismo que representa ó la preocupación social que lo ha engendrado. Esto depende de la habilidad y talento del autor cómico.

325.—El campo propio de la comedia es la vida particular ó privada; pues aunque trate asuntos que se relacionan con la vida general y pública, siempre toma ocasión, pretexto ó motivo con ejemplos, casos ó tipos, de la intimidad de la familia.

La acción de la comedia debe ofrecer el mismo interés, aunque de distinta índole, que el de la tragedia, y suele ser más complicada, llegando á veces á lo laberíntico. Los personajes pertenecen á todas las clases sociales indistinta-

mente y han de retratar verdaderos caracteres que demuestran el tipo ó tipos sociales que se intenta zaherir. El estilo de la comedia es familiar y sencillo, en prosa ó verso; y en éste, usando metros llanos y exentos de lirismo, huyendo de las imágenes.

326.—La subdivisión de la comedia puede verificarse atendiendo á los diversos modos como lo cómico se produce. Si lo cómico está en los caracteres, la comedia se denomina *de carácter;* si está en la acción, *de costumbres;* y si en ambas cosas, *de intriga ó enredo*. Cuando las figuras son grotescas, la comedia se llama *de figurón*.

En las primeras, la acción no sirve sino de pretexto para patentizar el temperamento peculiar de los tipos creados por el autor; en las segundas, todo tiende á describir usos, modas, gustos sociales, y el autor no se preocupa grandemente de dar relieve ni estudiar á conciencia los personajes, que sirven como de figuras decorativas; en la tercera clase, todo se subordina á los accidentes y encuentros de los personajes mismos que causan un sin número de situaciones y lances extraños, los cuales producen tanta sorpresa y estupefacción en el público, que parece increíble pueda aquel enredo tener solución y desatarse la madeja.

La comedia de costumbres recibe la calificación de *urbana*, si pinta clases sociales elevadas ó cultas; llamándose también *alta comedia*, sobre todo si sus vuelos son superiores á los del género mismo, tendiendo á cierta seriedad rayana en el drama. Y también se apellida *política, literaria*, etc., según su asunto; y cuando trata de alguno de palpitante interés de actualidad, se llama *de circunstancias*.

327.—Hay multitud de géneros menores en la comedia, que se conocen con el apelativo de *piezas*. Sólo se distinguen de los anteriores, en realidad, por su extensión. La

comedia, oscila entre dos y cuatro actos, mientras que la pieza consta siempre de uno solo, dividido á veces en dos ó más cuadros. Recibe los nombres de *entremés*, *juguete*, *pasillo*, *proverbio*, *apropósito*, *diálogo*, *escena* y otros muchos, á capricho de los autores.

Entre las piezas merece especial mención en nuestra literatura el *sainete*, ó sea el cuadro de costumbres populares, esencialmente *realista* ó *naturalista*, y en que han brillado ingenios de primer orden. Alguna rara vez también se ha tratado en el sainete, de las costumbres aristocráticas. Pero estos ensayos han sido pocos; porque no siendo ni más ni menos ridícula, ni más ni menos seria, que cualquiera otra esta clase, no interesa á la generalidad del público, sin embargo.

## Lección 60.

328.—El *drama* propiamente dicho, es el género armónico y comprensivo de los anteriores. Su nombre (del verbo griego *drao*, yo hago) lo da á todo el género, y su esencia y fondo es la representación de la vida misma en sus momentos serios y jocosos; en sus escenas naturales ó violentas como en los actos solemnes; tranquilas, como en las situaciones normales; risibles, como en sus instantes alegres ó burlescos. Ni lo trágico ni lo cómico son tan frecuentes en la realidad, como el sosiego y calma de los trances ordinarios de la vida. Por esto el drama que reune en sí tanto lo sublime cuanto lo ridículo, predominando la normalidad ordinaria de la existencia humana, es, al par que el

subgénero más verdadero, el más comprensivo, y el que mejor satisface en general á toda clase de público.

Debe advertirse, sin embargo, que á menudo se entiende por drama, la acción escénica ó de la vida, que contiene más bien elementos tristes, dolorosos, vehementes, desdichados, que felices ó alegres. Es decir, que se acerca mejor á la tragedia que á la comedia; y en el teatro contemporáneo español, decir drama, equivale á drama trágico. En cambio en el drama moderno francés se combinan proporcionadamente lo placentero y lo terrible, alternando anbos sentimientos equilibrados, por punto general.

329.—En realidad, el drama propiamente dicho, que supone un conflicto serio entre actos ó principios de la vida humana, no debiera inclinarse al desastre, al desenlace funesto; porque de ordinario, tras múltiples contratiempos, lo usual en la sociedad, son las soluciones razonables en que triunfa la justicia y la equidad, ora por transacciones entre los individuos, ora porque la equidad impone un criterio medio que pueda por igual satisfacer las más opuestas direcciones.

La solución del drama es *armónica*, aunque sucumba algún personaje, incluso el protagonista. No importa; lo esencial es que se restablezca la normalidad, desapareciendo el conflicto moral, la colisión, aun á costa del sacrificio de uno de los personajes. Por ejemplo: en *El mejor alcalde el rey*, de Lope de Vega, la muerte final de uno de los personajes sirve para reparar un crimen *restableciendo la armonía* perturbada. Ahora, donde muere el inocente; es castigado el infortunado; y la armonía no se restablece, sino que quedan como consecuencia los horrores de una desdicha, y el conflicto *cortado*, pero no *resuelto*, allí se presenta la tragedia.

Y según se acerque el drama á desenlaces felices ó sangrientos, se aproxima á la comedia ó á la tragedia. La com-

plejidad del carácter del drama, dificulta el cultivo del género, así como el éxito; pues cada espectador cree que pudo desenlazarse la acción de distinta manera; y es muy difícil que la generalidad vea la solución de modo igual que convenza á todos. Y eso que el drama en la escena siempre es más sencillo que en la realidad; y no obstante, parecen exageraciones inverosímiles en las tablas, lo que cada día vemos en la vida como cosas naturales y corrientes.

330.—Para dividir el drama, puede atenderse al predominio del elemento trágico, según hemos visto *(drama trágico)* ó del elemento cómico *(tragi-comedia* de los antiguos, ó *alta comedia* de los modernos). Ó puede atenderse á la clase de asunto; conforme al cual se divide en *psicológico, de acción* y *filosófico*. El primero se refiere á la comedia *de carácter*, encaminado á presentar caracteres ó tipos estudiados minuciosa y delicadamente. Los dramas religiosos, políticos, etc., donde todo se subordina al interés de los sucesos, forman la segunda categoría del drama *de acción*. El trascendental, ó *filosófico* se propone presentar en forma estética en la escena un problema social humano, mediante una ficción individual. Ejemplo de esta clase es *La Vida es sueño* del inmortal Calderón de la Barca. Y en el día, el gusto más en boga, lo constituye el drama psicológico y social á la vez. Los dos grandes autores creadores del género y que figuran como modelos eternos, son Lope de Vega entre nosotros, y el dramaturgo inglés varias veces citado, Shakespeare.

# Lección 61.

331.—Para terminar el estudio de este subgénero, el de la poesía dramática, y el de la poesía misma, y entrar en la didáctica, enumeraremos brevemente otros géneros menores dramáticos y otras combinaciones del drama.

Son *poemas menores dramáticos* los dramas en un acto donde en reducida acción se presenta un hecho aislado de la realidad, un momento importante, una lucha honda del corazón. Suelen llamarse *prólogos* ó *epílogos* de dramas, como si pudiesen desprenderse de ellos otros dramas mayores, ó si fueran simples desenlaces de otras obras.

El drama *teológico* en donde mediante una acción humana (cuyo es el objeto propio de la dramática, se representa una acción sobrenatural, con intervención de los dioses, espíritus, etc., envuelve un fin moral ó religioso, y á veces se reduce á cuadros plásticos acerca de hechos religiosos, para piadoso recreo ó incentivo á la fe. Así, por ejemplo, pertenecen á esta especie, las representaciones del nacimiento pasión ó muerte de Jesús. También sel laman *bíblicos*. Ya antes hemos hablado asimismo de los *milagros*, *misterios*, *autos*, etc., cultivados en la Edad Media (como la representación del poema castellano del siglo XIV *La danza de la muerte)*. En España Calderón cultivó el género con grande acierto, en sus célebres *autos* en que los personajes tienen forma alegórica (la fe, la gracia, el pecado, etc.). Tiende, como se ve, el género á la épica y en su forma externa, á la lírica.

332.—Además existe también el drama *simbólico-fantástico*, de que puede servir de modelo el *Manfredo* de Lord Byron. Su carácter es preferentemente épico, y sólo por su forma dialogada, por ejemplo, podría entrar en el género representado.

El drama *mitológico* puede incluirse en la clase de la dramática teológica ó religiosa; sólo que su asunto se relaciona con los dioses paganos y las costumbres gentílicas. Hoy apenas se cultiva como no sea con carácter cómico ó burlesco y en obras de espectáculo, de que tratamos más adelante. Calderón escribió obras de esta índole.

El drama ó comedia *de espectáculo* ó *magia*, viene á ser un poema escénico, á que sirve de motivo un trabajo poético. Consiste en una composición donde intervienen personajes de toda especie, y en que lo maravilloso, quimérico ó alegórico, juega gran papel. Lo principal en tales obras son las decoraciones, los trajes, los contrastes y efectos de luz, las figuras y cuadros plásticos ó pictóricos. Todo en ello está dispuesto á recrear la fantasía y animar la imaginación. Siempre hay un elemento cómico, aun en las obras que ostentan un carácter extremadamente serio.

333.—La *loa*, dedicada á enaltecer un personaje ó un suceso, también es alegórica, pero con recursos escénicos. La música interviene en mayor ó menor escala, con himnos y coros. Generalmente termina con una *apoteosis* ó glorificación del personaje ó suceso, elevado á la categoría de genio ó de heróico.

Del *drama pastoril*, ya hemos hablado en la poesía bucólica. La *Aminta* del Tasso, es un modelo, en Italia, donde se cultiva después del Renacimiento, y en las tendencias neo-clásicas en que se quieren resucitar los asuntos de la antigua Grecia.

El *monólogo* ó *monodrama* se reduce á un soliloquio en que un personaje desenvuelve una pequeña acción, con

los matices é impresiones personales. Es un tipo psicológico, que puede ser cómico, trágico ó dramático, dedicado á hacer resaltar las cualidades geniales de un actor.

334.—La combinación de la música con la poesía dramática, ha producido varios subgéneros teatrales en todas las literaturas.

El más importante, es la *ópera (obra* por excelencia), en la cual se despliega una acción *acompañada siempre* de la música. Alternan el *recitado* musical y el *canto*, y además de estos dos modos *melódicos*, está el modo *armónico* de la instrumentación en la orquesta, que viene á ser como la contestación musical de los cantos. En estas obras la orquesta y los personajes, parece como que conversan, y completa ésta la poesía de la acción y de las melodías cantadas ó recitadas por los actores *(cantantes)*. En tales obras sintéticas, se reunen tres poemas: el *dramático*, el *musical*, y el *escénico*.

Sigue después, en importancia, en España, á la ópera, la *zarzuela;* género llamado así por el palacio en que se sayaron estas obras cerca de Madrid, durante Fernando VI, y que en Francia se llama *opereta*. La diferencia de esta dramática lírica con la ópera, estriba en que aquí hay una parte *declamada*, y otra *recitada y cantada*. Es un tipo teatral que ha tenido (y aun conserva) cierta importancia entre nosotros, y que, según algunos, esta llamado á ser el origen de la *ópera nacional*. La música tiene en este género tanta importancia como la letra (denominada *libro* ó *libreto)*. En la ópera el poema musical absorbe al poema dramático, no siendo éste sino un pretexto para aquél.

335.—El autor del libro, en todas las combinaciones de la poesía dramática con la música, procura buscar *situaciones extraordinarias*, propias para pintar *estados totales* del espíritu, que se presten á tener una interpretación en el canto ó en la orquesta. Entra pues esta poesía en una

categoría nueva de vaguedad suma: no pinta ni revela nada *concreto*, sino *generalidades*, vagos sentimientos y aspiraciones vagas. Así, muchas obras dramáticas al servir para asuntos ó libros de óperas, son mutiladas, no dejando de ellas sino las *situaciones culminantes* que pueden ser expresadas en *arias* (monólogos, como si dijéramos), *duos* ó *tercetos*, etc. (diálogos), ó *concertantes*, esto es, conversaciones generales en que intervienen muchas voces, mediante el *coro* que contesta á los *interlocutores* ó cantantes de las partes principales.

Los caracteres de los personajes, lo mismo que las situaciones, deben tener mucho relieve.

La ópera puede ser trágica, cómica, ó dramática simplemente. La zarzuela también reviste las dos últimas formas, pero rara vez la primera. Una y otra, cuando emplean lo cómico grotesco reciben la calificación de *bufas*.

336.—Por último: existen el *vaudeville* francés, una pieza ligera, á veces del corte de sainete, en donde los principales personajes cantan breves composiciones musicales; y la *tonadilla* y la *jácara*, españolas, que equivalen á una serie de canciones burlescas enlazadas por sencilla acción.

Todos los géneros dramático-musicales, son de creación moderna. Coinciden con el desarrollo de la música, naciendo en el siglo XVII.

## Lección 62.

337.—DIDÁCTICA. La ciencia misma constituye un género literario, según vimos en la Introducción. Recordando lo notado entonces, vendremos á concluir que hay un

arte de la ciencia, y que ella misma se vale del arte literario para la manifestación de sus principios. Lo que es puramente de *investigación de la verdad*, no depende de la literatura; lo que es *expresión de la verdad*, sí cae por completo dentro de ella. La ciencia es un conjunto de leyes, de ideas, de observaciones, de conocimientos, *expresados* por medio de la palabra hablada ó escrita; y toda expresión de pensamiento, toda manifestación de lo interior del hombre, de lo exterior, pertenece al campo literario. En cuanto estudia la ciencia ó averigua, no entra en el orden literario; en cuanto somete lo averiguado á método tampoco; en cuanto exterioriza el resultado de su trabajo intelectual, viene á formar parte de la literatura en un género capital, en uno de los miembros más importantes de la división del arte de la palabra: la *didáctica*.

338.—No necesitaremos esforzarnos demasiado para recordar lo expuesto acerca del arte *bello*, del *útil* y del *bello-útil*, pues repetidas veces hemos insistido en estas divisiones y subdivisiones del arte por la finalidad. Pues bien: la literatura *útil*, aquella en que predominantemente el escritor lo que se propone es exponer la verdad, sin tener en cuenta la belleza, sino en cuanto ésta constituye la manera más eficaz para demostrar aquélla, se produce el género didáctico ó científico. —

Hay un arte *(lógico)* para la indagación de la verdad; pero éste no se incluye tampoco en el literario. La ciencia posee su arte propio interno. Sólo cuando la ciencia se expone en forma oral ó en forma escrita, es cuando compete su consideración en este género que analizamos. De las dos partes que forman la ciencia: la *indagación* y la *exposición*, sólo la segunda nos interesa en nuestra asignatura.

339.—El fondo de la *didáctica* ó de las obras literarias de esta clase, lo formará la serie de conocimientos sistematizados y sometidos á un método.

De aquí que, en las facultades del científico, como expositor de pensamientos, dominen ciertas potencias. Por ejemplo: el modo de la fantasía creadora que en el poeta es todo, en el científico es nada; en cambio el modo *reproductivo* y *esquemático* ó sea aquel dedicado en la mente á reproducir internamente objetos y á abstraer en forma simbólica ideas y conocimientos, representa papel importantísimo. Y de idéntica manera, así como *la imaginación* era para el poeta la principal facultad, para el científico ó didáctico es *la razón* la primera potencia del espíritu para la formación de su obra.

340.—Esto en cuanto al fondo. En cuanto á la forma, la más propia para la didáctica, es la narración, la descripción, la exposición misma; y en su estilo ó elocución, emplea la ciencia formas *objetivas* y *subjetivas;* rara vez, formas *dialogadas*, ni imágenes, figuras, ni lenguaje indirecto de símbolos, alegorías, ficciones, etc. Y así como se exigieron para el lenguaje general: claridad, precisión y naturalidad de un lado, y de otro pureza, propiedad y armonía, todas esas condiciones de la elocución, serán requeridas muy particularmente en la didáctica.

341.—Un elemento particular existe en este género; el *tecnicismo*, así como en la poesía pretenden algunos que existe ó debe existir un *vocabulario* especial. Pero lo mismo dicho anteriormente, debe reiterarse aquí; á saber: que el tecnicismo debe tan sólo ser el indispensable, allí donde no alcance nuestro idioma para la expresión de los conceptos, ó donde nuestro diccionario no llegue para el empleo de las voces. Un abuso de *tecnicismo* puede hacer confusa una ciencia, y la primera condición de ella como de todo arte, es exactitud y belleza en la manifestación de lo significado. El abuso además del tecnicismo (ó uso de palabras *técnicas* ó *prácticas* singulares, propias de las ciencias), corrompe á la larga el lenguaje.

# Lección 63.

342.—Dado el concepto general de la *Didáctica*, pasemos á su división. Las bases principales para clasificarla interiormente, son: por el *objeto del conocimiento;* por *la forma del mismo;* por *la extensión* ó grado.

Divídese la ciencia (ó sea para el caso la didáctica), en ciencias cuyo objeto es el mundo material (ciencias de conocimientos sensibles, ó naturales); ó el mundo inmaterial (ciencias del espíritu ó racionales); ó el mundo corporal y anímico á la vez (ciencias humanas ó antropológicas); ó en fin, ciencias cuyo objeto es el Sér Supremo (ciencias teológicas). O en otros términos; divídese la *didáctica*, en ciencias *teológicas* (cuyo objeto es Dios), y ciencias *cosmológicas*, cuyo objeto es alguno de los seres que constituyen la realidad: la Naturaleza y la Humanidad, como un compuesto ésta de espíritu y cuerpo.

Además de estas ciencias cuyo objeto son *seres*, hay otras cuyo objeto son *cualidades*. Por ejemplo: la *lógica* que estudia el conocimiento mismo; las *matemáticas* que estudian la relación de espacio ó de número de los seres; la *literatura* ó la *filología* que estudian la cualidad del lenguaje y sus modos; la *geografía*, determinaciones del espacio en la tierra, en sí, ó en relación con otros planetas; la *filosofía moral*, que estudia el bien, en su relación con las acciones humanas; la ciencia del *derecho*, que estudia la relación social de los individuos, basada en el principio de la justicia; como la *física*, que estudia propiedades de

los cuerpos naturales; la *química*, que analiza sus componentes y cualidades combinadas; la *agricultura*, que investiga cualidades asimismo, beneficiosas ó perjudiciales para el desarrollo de las fuerzas de la tierra con el fin de hacerla productora, etc., etc.

Existen, pues, para la clasificación de las ciencias por su objeto, dos grandes bases, correspondientes á dos grandes grupos: ciencias de seres, y ciencias de cualidades de los seres.

343.—Por la forma del conocimiento, divídense las ciencias como ya digimos en la Introducción: en ciencias *filosóficas*, ciencias *históricas* y ciencias *filosófico-históricas*; según se conozcan ó estudien los objetos en su esencia permanente, en sus estados mudables, ó en uno y otro respecto á la vez.

344.—Divídese, por último, la ciencia por la extensión con que se estudia y con arreglo por consiguiente al grado en que se enseña: en conocimientos *fundamentales, elementales* y *populares*. Construye la ciencia en el primer caso, *tratados* sabios, facultativos, donde se contiene la verdad, expuesta en toda la extensión posible, con respecto al objeto; en el segundo caso, *tratados* destinados á suministrar los principales rudimentos del saber, para formar una cultura general humana, y en el tercer caso, *tratados* dirigidos á exponer la ciencia al alcance de las personas no iniciadas en el estudio, y que carecen de la cultura general humana propia de la Segunda Enseñanza.

345.—El desarrollo histórico de la didáctica sigue iguales vicisitudes, como es natural, que las de la ciencia misma.

Aparece en sus albores confundida con la religión y con la poesía, de las cuales se va separando después poco á poco, hasta hacerse independiente. Y con sus apogeos y decadencias, siempre se muestra más alta, donde la cultura

general es mayor, y superior la manifestación literaria. Así Grecia, ha sido el punto culminante donde aparece la *didáctica*, precisamente porque se cultiva la ciencia con un sentido literario, artístico ó bello, como un verdadero arte del saber y arte de enseñar. Y aun los primeros sabios, son poetas á la vez.

346.—El estudio del *punto de partida* de la ciencia, de sus *métodos*, de la distribución de su interior contenido, queda fuera de nuestro campo. No se trata en la didáctica de la ciencia en sí, sino de la obra científica como manifestación literaria.

Por igual razón, no puede hacerse en este sitio ni un resumen de Enciclopedia de las ciencias, ni dar mayor extensión á estas generalidades.

Así, pues, lo que más nos atañe es insistir en las formas de la ciencia, por la manera de considerar su propio objeto, pues de eso precisamente depende su división en géneros científicos ó didácticos que dan lugar á algunos, la *historia* por ejemplo, que ha sido considerada como un género de transición entre la literatura didáctica misma y la literatura bello-útil ú *Oratoria*.

## Lección 64.

347.—La filosofía. No hemos de insistir en lo que queda dicho con respecto á la división de las ciencias en *filosóficas*, *históricas* y *filosófico-históricas* ó *críticas* en más de una ocasión.

Conocer los objetos, los seres ó las cualidades en lo que tienen de permanentes ó esenciales es el objeto de la Filosofía, aplicable á todas las esferas del pensamiento humano. Pero la manifestación ó expresión oral ó escrita de estos conocimientos es lo que concierne á nuestro punto de vista literario. O lo que es lo mismo: la producción de la belleza por medio de la palabra, puesto el lenguaje al servicio de los conocimientos filosóficos, es el aspecto en que la Filosofía entra en el orden literario.

Sus elementos serán los de toda obra literária; á saber: el fondo, la forma en la elocución, el estilo. El fondo (que como hemos dicho puede ser todo lo real y lo ideal), no importa al literato bajo el respecto de la verdad misma, sino bajo el respecto de su bella expresión. La belleza de la concepción de las ideas, es lo considerado por el literato en el fondo de la Filosofía. Ejemplo los *Diálogos* de Platón, y otras obras de filósofos que encantan y recrean por la hermosura del pensamiento mismo, sean ó no exactos los conocimientos.

348.—La forma más propia de la didáctica filosófica, es la *expositiva*, aunque en determinados asuntos utilice la *narrativa* y aun la *descriptiva*. Y las cualidades preferentes, la claridad y la precisión en los conceptos, sacrificándose todo ante esta imperiosa necesidad. Suele aparecer la filosofía en su lenguaje científico poco clara, mejor que por faltas en la dicción, porque en algunas lenguas no se halla todavía bastante trabajada la palabra, para ser fiel expresión de las ideas filosóficas. Por ejemplo, en castellano. Para la poesía española ha sido el idioma labrado, pulimentado, afiligranado por los autores principales, casi desde el nacimiento de la lengua. La Filosofía no se ha cultivado ni con igual generalidad, ni con tal intensidad. Nuestros pensadores han escrito la filosofía en latín hasta muy entrados los tiempos modernos, unida esta ciencia (por lo que toca

á la ciencia del sér, ó *Metafísica*), con la rama de la ciencia de Dios ó *Teología*. De aquí que, aun en nuestros días, no se encuentre tan dócil y moldeable el castellano como se requiere para la expresión clara y bella de los conceptos.

El estilo ha de ser llano, sencillo, sin excluir en los ejemplos singularmente, que sirvan de comprobación á las teorías, cierta libertad para el empleo de imágenes y figuras.

Por lo tocante á los géneros didácticos filosóficos son tantos cuantas son las ciencias de esta especie, y ya se las ha señalado someramente.

349.—La Historia. La maestra de la vida como la llamó Cicerón, aunque comparte su magisterio con la anterior, ya queda definida en más de un lugar. Pero hay ciencias que toman este nombre sin ser propiamente históricas. Por ejemplo la *Historia Natural*. En ella se estudia la constitución misma de los seres del mundo material, y por tanto pertenece bajo este aspecto á la rama de las filosóficas; pero en cuanto estudia también la *vida* de dichos seres y los *estados* por los cuales pasan, tiene un aspecto histórico, que justifica su nombre. En realidad, es, por tanto, una ciencia de carácter compuesto; pero nunca histórica pura, puesto que no estudia la vida de tales ó cuales individuos, sino de todos, las leyes que presiden al desarrollo de las especies, comprobadas en los individuos, no como tales, sino como *tipos*.

La *historia*, propiamente dicha (aunque pueda aplicarse á la Tierra y otros astros, y á otros órdenes de objetos), se refiere á la vida humana. La ciencia que se ocupa de las leyes que rigen á la vida misma, se denomina *biología* humana, y la que conoce los estados por que la humanidad ha pasado á través del tiempo y del espacio, se denomina *historia de la humanidad*.

350.—La exposición ordenada y metódica de los hechos,

actos, acciones del hombre, bellamente manifestada, constituye la historia considerada como género literario.

351.—Sus elementos son: los hechos mismos como objeto de la historia; la humanidad, como subjeto de la historia; la forma interna de verificarse y sucederse los acontecimientos; y la forma externa con la cual se cuentan y exponen.

Lo dicho es suficiente, para comprender la íntima relación que mantiene este género didáctico con algunos géneros poéticos: el épico y el dramático especialmente, tanto por el fondo cuanto por la forma del lenguaje con que se expresan.

Distínguese sin embargo de la poesía, en la ausencia de ficciones, ya que aquí debe ser todo real y positivo. No siempre lo fué, pues por la unión de la *historia*, en sus comienzos, con aquella, se fabricaron tradiciones novelescas, que más tenían de leyenda que de realidad.

La facultad imaginativa del artista en este género (historiador), interviene grandemente, bajo la forma de la *memoria*, y bajo la forma de fantasía reproductiva; en cambio la *creadora* ó sea la de la libre producción, apenas tiene valor en este caso.

La primera condición de la historia bajo el punto de vista científico, es la verdad. La *verosimilitud*, sin embargo, aparece casi con más frecuencia en la historia, en sus comienzos, cuando se cultivaba con sentido poético mejor que científico. La forma adecuada de su elocución es la *narrativa*, la *descriptiva*, y aun la *expositiva*. La primera se emplea para el relato de los sucesos; la segunda, para la determinación de los tiempos y lugares en que acaecieron; la tercera para historiar las ideas é instituciones de las épocas en cada paraje.

El estilo puede recorrer todos los tonos, desde el sencillo al sublime, desde el severo al florido, desde el vulgar

al poético, y siempre debe revestir viveza, animación, energía, pudiendo lucir además todas las galas de las figuras retóricas.

## Lección 65.

352.—La historia puede dividirse por razón del objeto, conforme á los distintos órdenes de sucesos que en ella se consideran; y por razón del sujeto, según la forma en que se realizan los mismos hechos; y bajo el punto de vista, en fin, artístico ó literario (que es el que á nosotros nos interesa), ó sea, bajo la manera de considerarlos, en las siguientes clases principales: historia *narrativa*, *descriptiva*, *pragmática* y *filosófica*.

La *narrativa* expone los hechos por su orden cronológico sin buscar las causas ni tener en cuenta las consecuencias. La *memoria* es su principal fuente. La *descriptiva* se ocupa de los hechos presentándolos en forma pintoresca, hablando á la *imaginación* más que á otra facultad, y prescindiendo en ella de todo aquello que no presenta carácter artístico. Domina en ella por consiguiente todo lo anecdótico y recrea mejor que instruye. La *pragmática* deduce de los hechos enseñanzas de sentido moral y carácter práctico, considerando las causas de los acontecimientos. La *filosófica*, por último, no se contenta con las causas que producen los efectos históricos, sino que se eleva á la formación de las leyes que rigen la vida humana, induciendo de los hechos las leyes mediante la generalización. Los historiadores que así han tratado este género literario

bajo este aspecto, han constituído una *escuela* que se llama la *escuela histórica* por antonomasia. Por el contrario, aquellos que trazan *a priori* la ley histórica y deducen de ella los hechos, forman la *escuela filosófica*. Otros, en fin, quieren armonizar ambas tendencias, y fundan lo que se llama una *escuela filosófico-histórica* ó armónica.

352.—Estas escuelas son las que preferentemente han contribuído á formar una historia más científica que literaria; y por la diversa manera de conocer y exponer los hechos, se determina el lenguaje y estilo de cada una, de distinta manera.

La historia puede ser *civil*, *sagrada*, *literaria*, *artística*, *jurídica*, *moral*, *política*, etc., conforme al asunto cuyas vicisitudes examine.

Por su extensión, divídese en *universal*, *particular* ó *individual*, según considere la vida toda de la humanidad, la de una nación en una época determinada, ó la de un individuo. Dentro de estas clases, hay otras, como *nacional*, *provincial*, *local*, cuyos nombres indican su carácter. Será *externa* (de relación entre las naciones y de los conflictos ó alianzas) ó *interna* (de la vida interior de un pueblo ó de sus ideas é instituciones que á la civilización se refieren).

Hoy la historia que se pretende formar y ha empezado á crearse, es precisamente la que se denomina *Historia de la Civilización*, esto es aquella que considera cíclicamente, la vida de la humanidad en todos sus órdenes, esferas, relaciones y fines. Así, estudia los hechos políticos de cada época, las instituciones, el desarrollo de la ciencia, de las artes, de la industria, de las costumbres, de la literatura, de la religión, etc., etc., y por su manera de ser, reune y combina todos los estilos, todas las formas y todos los procedimientos.

354.—Comienza la historia unida á la poesía y conservando ó reuniendo los hechos por tradición oral; después

se emancipa de la poesía y constituye las *efemérides* (ó historia de sucesos célebres), los *anales* (ó historia de años), las *crónicas* (ó historia de un período encerrado en un reinado ó en un gobierno), las *memorias* (ó historia de varios asuntos concretos), las *monografías* (ó historia de uno sólo ó un solo hecho), las *biografías* (historia de un individuo), etc., etc.

Algunos atribuyen, y no sin motivo, la decadencia de la *historia* como género literario, al influjo científico que la ha transformado, arrancándola del campo del arte y de la poesía.

355.—*Filosofía de la historia.* Este género didáctico compuesto, tiene un carácter eminentemente *crítico*. Si su fin no fuera otro que ver los hechos á la luz de los principios, se confundiría con la *historia filosófica* que hemos analizado. Es algo más: la *comparación* y contrastación del conocimiento histórico con el filosófico; de *lo que es* con *lo que debe ser*, para formular un juicio definitivo. La ciencia crítica que ostenta este sentido superior armónico, es hija de nuestro tiempo. La filosofía de la historia nace en realidad con los otros géneros didácticos, pero como estudio propio é independiente, no se ha podido producir sino cuando el pensamiento reflexivo ha llegado al estado de madurez actual, con los descubrimientos recientes de monumentos, etc., que han cambiado la faz de los estudios históricos, los cuales hoy se rehacen por completo.

Como género sintético, sus elementos no son nuevos, puesto que son exactamente los de los miembros que la componen. Y en cuanto á su división, cabe establecer tantos grupos cuantos sean los asuntos de las ciencias mismas filosóficas é históricas. Así existe una *crítica* (ó filosofía de la historia) del Arte, una crítica literaria, jurídica, etcétera, etc.

356.—Citar los autores que han sobresalido en los gé-

neros didácticos, equivaldría á exponer una larga lista de los sabios, aun ciñéndonos á nuestra patria. Enumeraremos tan sólo los más eminentes como filósofos, como historiadores, y como escritores de otras ramas científicas.

Como escritores en prosa que cultivaron la hermosa lengua castellana sobresaliendo en calidad de filósofos, moralistas, políticos, ascéticos, figuran en primera línea entre muchísimos que deberían nombrarse: D. Alonso el Sabio (siglo XIII); el Infante D. Juan Manuel (siglo XIV); el Marqués de Villena (siglo XV); Villalobos, Guevara, Antonio Pérez, Juan de Avila, Fray Luis de Granada, Santa Teresa (siglo XVI); Quevedo, Saavedra Fajardo, Nieremberg (siglo XVII); Feijóo, Isla, Jovellanos (siglo XVIII); Donoso Cortés, Balmes, Sanz del Río (siglo XIX).

Como historiadores, citaremos también poquísimos: Gutierre Díaz de Gámez, Gómez de Cibdad Real, Fernando del Pulgar (siglo XV); Hurtado de Mendoza, Mariana, Sigüenza (siglo XVI); Moncada, Melo, Solís (siglo XVII); Toreno, Lafuente, Fernando de Castro (siglo XIX).

## Lección 66.

357.—ORATORIA. Recordemos lo sentado en la teoría de la *publicación* de la obra literaria. El modo de publicarla, da lugar á una división esencial: obras *improvisadas* y *redactadas*. La primera, alcanza á todos los géneros y es la manera primitiva y espontánea de la formación de los primeros monumentos literarios. Se improvisa la poesía mediante la narración cantada en forma versificada en la

plaza pública por los poetas de *gesta* ó *trovadores*. La historia se improvisa; y más ó menos todos los géneros nacen con la improvisación, hasta la misma filosofía socrática en Grecia. Es, pues, la primera que ha aparecido en todas las civilizaciones. El período *redactado* sobreviene cuando la reflexión se opera en las artes. Todavía subsiste la improvisación en las formas populares y folk-lóricas.

Pues bien, la *oratoria* ó el *discurso* es el género más importante de la improvisación. Y como la oratoria responde á una manera de publicarse la obra literaria, hay quien pretende que mejor que un género es *una forma* ó *una manera* de la literatura. Pero como por su fin reviste un carácter armónico ó compuesto *útil-bello*, nosotros la consideramos como tal *género literario*, aunque reconozcamos el fundamento que tienen los defensores de la opinión citada.

358.—La oratoria es, pues, el género literario bello-útil, y sus obras (oraciones ó discursos), son improvisaciones en prosa sobre un asunto ideal ó real, pasado, actual ó futuro.

Diferénciase de la dramática; pues aunque aparentemente son lo mismo, en el fondo son distintas. La oratoria es discurso directo, y la dramática, conversación indirecta. El *orador* habla al público, pero sin intermediario; el *autor* dramático habla al público por medio del *actor*, La acción de la oratoria es real é inmediata, la de la poesía dramática ficticia y mediata. El discurso es en fin una *obra improvisada*, y el poema teatral, una *obra redactada*. Así, pues, aunque á primera vista cabe confundir ambas ramas, y considerar al orador como un actor, en cuanto siempre en él hay algo del artista que declama ó representa, en el fondo son dos cosas absolutamente diversas. Hasta por la relación del público con el artista, difieren el discurso y el drama; puesto que mientras en un caso el

orador habla con el auditorio como en una conversación en que calla y escucha uno de los interlocutores; ocurriendo lo propio con el público en el teatro, no es el autor quien conversa directamente con los espectadores, sino el actor dramático. Solamente existe á veces una forma oratoria en el teatro, cuando al final de la obra un artista, desprendiéndose de su papel, se convierte en orador para pedir á los espectadores, por ejemplo, un aplauso para el autor.

Hay por último otra diferencia esencial entre la dramática y la oratoria: que la una, no admite *corrección instantánea*, por ser obra redactada, en tanto que el orador puede á cada paso *corregir* su obra á medida que avanza en la improvisación; ora modificando los conceptos, ora aclarándolos, ya destruyendo el efecto producido por medio de atenuaciones, ya suavizando la expresión en el tono, en las ideas, en la elocución misma.

359.—Denomínase *elocuencia* el arte mismo de la palabra: es decir, la cualidad estética de la oratoria. Constituyen la elocuencia (ó sea la forma artística de la elocución propia del género oratorio), la *facundia*, ó abundancia de palabras; la *afluencia*, ó facilidad para manejarlas; la *pronunciación*, ó sea la correcta enunciación fonética de los vocablos; la *modulación*, ó sea la proporcionada alternación del tono de las frases, según su intención; y la *gesticulación* en fin, ó sea la manera de accionar, y de componer el semblante con arreglo á los sentimientos de que se halla poseído el orador.

360.—Los elementos de la oratoria son, como en todos los géneros, el fondo, la forma, y la existencia del discurso. Pero en cada uno de ellos hay que notar sus condiciones particulares.

El fondo, consta de dos elementos á su vez: uno *lógico* ó que se dirige á la inteligencia de los oyentes; otro *patético* que se encamina al sentimiento del auditorio; el pri-

mero tiende á convencer ó persuadir; el segundo á emocionar ó conmover.

De aquí nacen dos clases de medios ó recursos en la oratoria. Unos lo constituyen los *argumentos* para probar otros las *pasiones* para entusiasmar ó enternecer; disponiendo con unos y otros el ánimo del público hacia la adhesión de lo que se propone el orador. En los argumentos busca el artista de la palabra la convicción del público hacía lo que se expone; en las pasiones, los movimientos del corazón para que el convencimiento arraigue en el ánimo, mediante la emoción estética.

## Lección 67.

361.—En el segundo elemento de la oratoria, ó sea en la forma, hemos de estudiar el *plan* del discurso.

Además de las cualidades generales que deben brillar en toda obra literaria, en las oraciones deben marcarse las siguientes partes constitutivas.

1.ª *Exordio*, ó comunicación directa y personal del orador con los oyentes, para preparar los ánimos á escuchar con atención lo que ha de exponerse. Esta introducción ó prólogo del discurso, puede ser: *natural*, que consiste en el modo usual de hablar, disponiendo favorablemente al auditorio para la teoría que va á desenvolverse; de *insinuación*, que se funda en presentar con cierta precaución la tesis á fin de no levantar previamente protestas contra ella, en aquellos que seguramente no sean partidarios de las ideas que el orador se propone defender; y

*ex abrupto* ó vehemente, que se reduce á apoderarse de los ánimos por un rasgo de energía que pueda ser simpática á todos, y que aun no siéndolo, arrebata por sorpresa al auditorio sin darle tiempo para sobreponerse á la impresión del momento. Esta clase de exordio es la de más difícil empleo, pues no siempre se sorprende á los que ya van con prevención á escuchar al orador.

Puede haber otras clases de *exordio*, pero esas son las principales. Y aun esta parte puede suprimirse sin alterar el discurso. En la oratoria moderna, no se consienten los exordios largos.

362.—2.ª *Proposición.* Es aquella parte del discurso en la cual se entra en materia, pasado el preámbulo, exponiendo á la consideración del público el asunto que va á tratarse. Puede llamarse la *tesis*. Suele calificarse de *simple* y *compuesta*, ya se exprese la idea, con sencillez y sin pormenores, ya se la divida interiormente, ó se la *ilustre* con ejemplos.

3.ª *Narración.* En realidad es una ampliación de la anterior, en que el orador hace la historia del asunto que trata, presentándolo bajo distintos y opuestos aspectos.

4.ª *Confirmación.* Consiste en presentar todos los argumentos para probar la teoría expuesta ó el problema planteado. Cuando la confirmación sólo argumenta demostrando el principio, sin discutir las ideas contrarias, se llama *positiva*. Y recibe el calificativo de *negativa* en el caso de combatir las opiniones contrarias de otros. La confirmación negativa también se nombra *refutación*. La narración, confirmación y refutación pueden constituir la *antítesis* en el discurso.

5.ª *Epílogo.* No es otra cosa que el final de la oración. Llámase *recapitulación (síntesis)* cuando se verifica el resumen de lo expuesto, y *peroración* ó moción de afectos, cuando se procura terminar conmoviendo el ánimo de los

oyentes á fin de que se decidan á admitir lo propuesto, y aun á realizar prácticamente lo recomendado por el orador.

363.—La oratoria tiene una elocución propia, y aun un estilo característico. Tanto que cuando en una obra escrita se exponen los pensamientos como si se fuesen improvisando ante un público, se dice que está escrita en *estilo oratorio*. Distínguese esta elocución: 1.°, por el empleo de imágenes y figuras, como si se tratase del género poético; 2.°, por el uso del lenguaje vehemente y apasionado; 3.°, por la amplificación que se da á los conceptos.

Los preceptistas señalaron determinadas reglas para el *discurso*, referentes ora á los argumentos, ora á la moción del sentimiento; y todas se relacionan con la *tópica* oratoria. Establécese que las pruebas han de ser sólidas é inteligibles; que deben acomodarse á la cultura del auditorio; apoderarse de los oyentes para predisponerlos benévolamente en favor de lo que el orador desea. Añaden además, que el orador debe procurar desautorizar á sus contrarios; saber emocionar al público en instantes oportunos; despertar la excitación con tacto, á fin de no exaltarlo, sino en límite suficiente para conseguir calmarlo después; valerse de la ironía suavemente y aun de elementos cómicos, para no cansar á los oyentes manteniéndolos en igual tensión de espíritu durante largo tiempo; respetar, en fin, con precaución y tacto las opiniones y creencias de los demás, para no mortificar á los que escuchan, y para lograr que, aunque no se convenzan, no se resistan tampoco á admitir ó discutir las ideas del orador.

364.—Por la relación del público y el orador en este género, se exigen en el *artista de la palabra* cualidades que no se piden al *científico* ni al *poeta*. Los preceptistas clásicos llamaron al orador *vir bonus dicendi peritus*. Es decir, que no basta al orador *hablar bien*, sino que para

que cause efecto ha de ser *hombre honrado*. Claro está que muchas veces tenemos que olvidarnos de quien habla para ver si le asiste ó no la razón. Además de las cualidades morales, se reclaman en el orador, otras físicas personales, como figura que prevenga favorablemente; voz sonora é insinuante, acento conmovedor, imaginación rica, modales distinguidos, gestos gratos, y actitudes elegantes. Un concurso, en fin, de circunstancias, difícil de reunir por completo; por lo cual con ser frecuente encontrar *habladores*, escasean los oradores buenos y verdaderos. Los pueblos meridionales siempre han sido modelos en la oratoria, por la facilidad con que se habla en público y aun en la conversación familiar; pero aun así, son contadísimos los oradores que han pasado á la posteridad, de Grecia y Roma antiguamente, y de Francia, Italia, Portugal y España en épocas posteriores á la clásica.

365.—El orador, en fin, lo mismo que el poeta ó el científico, todos los que cultivan un género literario, deben hallarse adornados de una ilustración general, y de una instrucción especial, según hemos visto anteriormente. Pero el artista de la palabra necesita dedicarse á un estudio más: *el del corazón humano*. El dramático lo requiere asimismo, en grande escala; pero en el orador es, si cabe, más indispensable, puesto que su obra ha de ser personalmente realizada delante del auditorio. Y sólo, sabiendo como son sus oyentes, podrá triunfar en su empresa y persuadir y emocionar.

# Lección 68.

366.—Subdividíase la oratoria antiguamente en tres clases: *demostrativa*, *deliberativa* y *judicial*. Constituían la primera los discursos encaminados á la alabanza ó el vituperio; la segunda las oraciones dirigidas á convencer ó persuadir; y la tercera, los informes pronunciados para acusar ó defender. Un retórico griego dijo que la oratoria *judicial* se ocupaba del *pasado*, la *deliberativa* del *porvenir* y la *demostrativa* del *presente*.

Con el cristianismo apareció un nuevo miembro en esta clasificación: la oratoria *sagrada*. Actualmente la oratoria, se distribuye en las siguientes principales clases: *sagrada*, *forense*, *política* y *académica*. Realmente pudieran añadirse nuevos términos á esta división, puesto que en todos ellos se presentan dos modos capitales: el *expositivo* y el de *polémica* ó de discusión; y el primero á su vez puede ser puramente tal ó *investigativo* si se propone el que habla indagar al propio tiempo que exponer. También puede dividirse, en fin, la oratoria, en otros modos; á saber: el personal ó de *monólogo* (discurso propiamente dicho) y el impersonal ó de *diálogo* (conversación ó polémica).

367.—La oratoria *sagrada*, como su nombre lo indica, es aquella cuyo asunto se refiere á la religión, y aun á la moral á veces. Subdivídese, según el sitio desde donde actúa el orador y el tono que da á su discurso, en *pláticas* y *sermones;* pronunciando las primeras desde el altar

y en estilo llano, y pronunciando las segundas desde el púlpito y en estilo levantado. Por su carácter dogmático, ni cabe polémica, ni diálogo. Sólamente como ejercicios dialécticos se discute sobre tales materias fuera del templo, por ejemplo en los seminarios. Los sermones divídense en *dogmáticos*, si tratan un punto de fe; *panegíricos*, si se elogia la vida de un santo; *homilias*, si se desarrolla un punto de moral; *fúnebres*, si se encarece la vida de una persona, por ejemplo, para que sirva de modelo su conducta. Por último, se divide la oratoria sagrada por el público, según se dirija el predicador á un auditorio creyente ó á uno incrédulo. En el segundo caso el discurso toma el nombre de *misión*, y el orador el de *misionero*. Aparece una parte más: en la oratoria sagrada la *invocación*, colocada después del exordio y que concluye con una oración religiosa. La *invocación* y *salutación* suele suprimirse en sermones de honras fúnebres, ó en los dedicados á conmemorar un acontecimiento civil en funciones religiosas.

Todas las cualidades particulares del orador sagrado como artista de la palabra, pueden compendiarse en la denominada *unción;* que consiste en la feliz manera de decir, afectuosa é insinuante, nacida de una sensibilidad delicada y una convicción profunda. El estilo de este género debe ser correcto pero sencillo, animado pero grave; digno aunque modesto.

368.—La oratoria del *foro* ó de los Tribunales, se relaciona con otro fin humano. El anterior era la Religión, este es el Derecho. Allí se trataba de la Piedad, aquí de la Justicia. Comprende la oratoria *forense* todos los informes presentados ante las autoridades competentes para la acusación ó defensa de un individuo, ó el restablecimiento de la ley hollada. Aunque se abusa de las galas retóricas, muy á menudo, debe resplandecer en este género una gran sobriedad y extremada claridad y lógica, de confor-

midad con la importancia y carácter del hecho que ha de defenderse por el derecho.

El orador forense se llama *abogado*, y la obra literaria encomendada á su pericia, consta: 1.° de una exposición del asunto ó cuestión de hecho; 2.°, de una interpretación de la ley ó cuestión de derecho.

Los discursos forenses son de dos clases: 1.ª la que se refiere á una infracción de la ley, ó sea caso *criminal:* y 2.ª la que se refiere á una duda ó interpretación dudosa de la ley, caso *civil.* La *acusación* está encomendada al representante de la ley, ó Fiscal, ó á un abogado (acusación privada) y la *defensa* á otro. Los asuntos criminales se llaman *causas;* los civiles *pleitos;* los discursos, *informes;* y el acto en el cual se pronuncian y en que se verifican estos debates, *vista*. En la mayor parte de los casos, se subordina la razón y la seriedad filosófica por parte de unos y otros oradores, á los lujos retóricos. Por esto conserva este género un carácter más literario que científico.

Intervienen en la oratoria forense además de los oradores, los *testigos* cuyo examen ofrece grandísimo interés psicológico, y cuyas declaraciones revisten rara vez interés literario. En cambio el resumen del presidente del Tribunal, en la forma de juzgar por Jurados, debe ser una obra acabada de oratoria dentro del género, así como los informes de los encargados de la *acción popular*, cuando se ejercita, y que son representantes del derecho de todo ciudadano á mostrarse en pro ó en contra de lo que se averigua ó discute, según la legislación vigente.

369.—*Oratoria política.* Comprende los discursos relativos á cuestiones de aplicación del derecho natural al derecho positivo ó la legislación, y las sociales; cuanto se refiere, en fin, á la mejora de la vida pública en cualquiera de sus organismos: la nación, la provincia, el municipio. Pronúncianse estos discursos en los Parlamentos, en las cá-

maras de las Diputaciones provinciales, y en los Ayuntamientos, como *corporaciones oficiales;* y en las conferencias, reuniones públicas ó *meetings*, *clubs*, manifestaciones al aire libre, *comités*, y en general en toda asamblea donde se ventilan intereses generales del país, como *organizaciones particulares* de partidos políticos, ligas patrióticas, etc., etc. Reviste esta oratoria los dos aspectos: el de discursos sueltos y el de debates y polémicas; y su asunto, que es variadísimo, ofrece dos tendencias: la una impersonal ó en pro ó en contra de ideas ó intereses; la otra personal ó en defensa ó ataque de la conducta de los funcionarios públicos ó los personajes de los partidos.

Este género recorre todos los tonos, todos los estilos y formas, si bien la vehemencia y la pasión son su nervio principal, singularmente en los pueblos meridionales. El sentimiento es mayor fuente de inspiración de los oradores, que el pensamiento; ó lo que es lo mismo: oradores y público emplean y prefieren respectivamente, más la moción de afectos, que el uso de los argumentos lógicos y las pruebas. En esta oratoria se brilla con más facilidad que en otras, aunque son contadísimos los oradores verdaderamente modelos.

También pertenecen á este género las *arengas militares*, tipo oratorio importantísimo y de cierta dificultad.

370.—*Oratoria académica.* Se incluyen en este grupo multitud de trabajos de carácter vario que no caben dentro de las clasificaciones anteriores. Divídese en dos órdenes principales. Uno el *docente* ó relativo á la enseñanza, otro el de *disertación* libre ó discusión de principios científicos, artísticos, etc. El primero tiene por lugar apropiado la cátedra de los establecimientos de *instrucción y educación*; el segundo, las Academias ó centros de *ilustración.*

Las formas propias del género se aproximan más á las

de la didáctica, encaminadas á la inteligencia, que á las que se proponen emocionar el sentimiento.

371.—Pueden citarse como principales modelos de oradores en España entre los innumerables distinguidos á Fray Juan de la Cruz, Fray Pedro Malón de Cháide, Fray Juan Márquez, en el género sagrado; López, Aparisi Guijarro, Olózaga entre los modernos políticos; Pacheco, Cortina, Alvarez en el forense, también contemporáneo, y en el académico de nuestros días, á Alcalá Galiano, Moreno Nieto, Revilla.

## Lección 69.

372.—*Géneros menores* de la oratoria. Hay una serie de trabajos que se derivan de la oratoria misma, sin constituir discursos propiamente dichos. Entre estas obras literarias se cuentan: 1.°, los discursos escritos; 2.°, las cartas; 3.°, los diálogos, y 4.°, los diarios personales. Analicemos brevemente cada uno de estos subgéneros.

1.° *Discursos escritos*. Los discursos mismos, pueden escribirse; pero hay una diferencia entre la transcripción de la palabra oral por medio de la *taquigrafía*, y la palabra pensada para ser escrita y leída más tarde. En el primer caso, el discurso conserva absolutamente toda la vida y animación de la oración improvisada, y sólo pierde los accidentes de la voz, la entonación, el gesto del orador, la actitud, la parte musical y plástica. El día que el *fonógrafo* se generalice y perfeccione, hasta algunos de estos ac-

cidentes exteriores se perpetuarán. Los discursos escritos, son una derivación de la oratoria misma, se piensan y escriben para ser recitados, mas carecen del vigor de las *improvisaciones*, penetrando en el campo reflexivo de las obras *redactadas*.

Pertenecen á esta clase de literatura, los discursos académicos de inauguración de tareas en los centros de enseñanza; apertura de Tribunales; clausura de cursos en establecimientos científicos; tesis doctorales; recepción de miembros nuevos en las corporaciones sabias; sentencias de los tribunales de justicia; manifiestos políticos; programas de los partidos ó de las escuelas ó de las asociaciones; preámbulos de las leyes y decretos emanados de poderes ejecutivos ó deliberativos; bandos y alocuciones de las autoridades; alegatos de los abogados: todos cuyos trabajos presentan un carácter enteramente oratorio, como dirigidos que son al público, á la manera de un discurso, con todas sus partes ó la mayoría de ellas: exordio, narración, etc., epílogo. Imitan, pues, en ellos la elocución característica del género y sus estilos.

373.—2.° *Cartas*. El género epistolar, supone una *conversación:* ó sea un público, y un orador; uno que habla y otro que oye para contestar, como interlocutor, ó para informarse sin necesidad de responder. Corresponden, por consiguiente las cartas á la oratoria, en calidad de género *derivado*. Son una conversación por escrito, y una forma de publicación de la obra literaria, más ó menos estética.

La *carta* (conversación muda entre personas ausentes, como la define Cicerón), consta, por lo general, de tres partes (análogas á las más salientes del discurso); una especie de exordio, una á manera de narración, y un epílogo ó despedida. La llamada *correspondencia normal* (en cualquier clase, comercial, política, etc.), posee un formulario usual para la cabeza y pie, quedando reducida la obra re-

dactada más ó menos literaria al centro ó cuerpo del trabajo.

En la forma epistolar caben todos los asuntos, y en verso y prosa es rica nuestra literatura. Se ha empleado en las novelas y en la lírica especialmente. Llámanse *suasorias* las dirigidas á persuadir, *eucarísticas* á encomiar, y *de pésame*, *felicitación*, etc., cuyo fin indica el nombre. También se clasifican en familiares y públicas, según se dediquen á asuntos de la vida ordinaria de interés particular ó de la vida pública y de interés general. Las segundas se dan á luz en cualquier tiempo; las primeras, después de fallecidos los interesados y son documentos importantísimos para la historia.

374.—3.° *Diálogos*. Toda forma de conversación, viene á ser como una manera de la polémica, ó de la investigación. El diálogo representa una improvisación más ó menos literaria, á veces con una vigorosa indagación de la verdad en hechos, ó en principios. La conversación usual no contiene por punto general elementos literarios; pero la mantenida entre interlocutores cultos, suele ser modelo acabado de oratoria, con el elemento nuevo de las *interrupciones*. No bien expuesto un pensamiento, apenas indicado, es contestado, rebatido. *Saber hablar* en la conversación ordinaria es un don sumamente apreciado en sociedad. En Francia, hasta ha dado nombre esta cualidad á un género oratorio las *causeries (parlerías)*.

375.—4.° *Diarios personales*. Constituye igualmente una derivación oratoria. El *diario* es como la *agenda* íntima, donde se anotan las impresiones subjetivas, causadas por los hechos del mundo exterior verificados en el transcurso del tiempo. Equivale á una forma de la crónica histórica. Los sucesos registrados pueden ser reales ó ficticios, produciendo obras literarias como *novelas*, por ejemplo, ó *memorias, viajes, autobiografías*, etc. Tiene además del valor literario y del histórico, el psicológico ó personal.

## Lección 70.

376.—El periodismo. Aunque ningún autor considera este género como propio y característico de la literatura moderna, creemos que debe figurar entre los *derivados de la oratoria*.

Con efecto, por su finalidad, el periódico es un género *bello-útil;* por su fondo, una producción literaria de carácter complejo; por su forma, propende á la elocución oratoria, en los modos narrativo, descriptivo y expositivo; por su estilo, puede incluirse en el poético.

El estilo mismo del periódico y su extructura, da motivo á dos escuelas actualmente. Los que entienden que el diario debe hablar en el corte de la conversación familiar y llana, y los que mantienen que debe escribirse en el tono culto y artístico propio de toda tarea literaria. Las dos escuelas mismas que hemos encontrado en otros géneros, las hallamos aquí: los realistas y los idealistas; el *naturalismo* y el *romanticismo*, sin que hasta el día se haya llegado á un acuerdo.

377.—*Periódico* es una publicación continua, de tiempo indefinido, donde se insertan trabajos de índole diversa, pero siempre de interés general, y casi siempre de actualidad. La naturaleza peculiar del periódico, consagrado en primer término á satisfacer las noticias relativas á todos los órdenes de la vida, viene á determinar su inclusión entre las obras *improvisadas* como la oratoria misma; por más que no sea su forma externa la palabra oral sino la

redactada. La periodicidad con que se sucede esta elaboración literaria consecutiva, equivale á una conversación mantenida indefinidamente entre los escritores *(redactores* ó *colaboradores)* y el público *(lectores)*. Su obra no concluye nunca, puesto que sigue todas las vicisitudes de la vida. Pero dentro de cada lapso de tiempo, va terminando capítulos, y aun obras enteras. Tal sucede por ejemplo con la serie de trabajos sobre una materia dada, ó con la publicación de una novela, etc.

378.—El cuerpo de esta clase de obras, se distribuye actualmente en los siguientes miembros, en cada uno de los cuales se repiten más ó menos las partes principales del discurso: 1.° *Artículos*, ó sean estudios acerca de materias varias, en que se analizan puntos, se defienden ó atacan teorías, ó se exponen simplemente principios, hechos ó casos.—2.° *Sueltos*, ó noticias comentadas ó comentarios.—3.° *Noticias* sin comentar.—4.° *Revistas y crónicas*, ó lo que es lo mismo, trabajos de crítica sobre objetos, obras, ó sucesos, con carácter sintético; cuyo carácter distingue precisamente esta clase de trabajos, de los artículos propiamente dichos.—5.° *Comunicados*, rectificaciones ó aclaraciones del público, agenas á la redacción.—6.° *Gacetilla*, ó notas cómicas, jocosas, burlescas, ó noticias menudas de localidad.—7.° *Folletín*, donde se inserta una novela por lo general.

Dicho se está que estas secciones ni son las únicas ni siempre las mismas. El periódico modifica á cada paso su organización interior y externa, ora plegándose á los gustos y exigencias del día, bien tratando de influir en los lectores, dirigiendo la opinión y la atención, hacia tales ó cuales tendencias.

379.—Divídense los periódicos por el asunto que predominantemente tratan, en *políticos*, *literarios*, *científicos*, *industriales*, *de enseñanza*, etc., etc. Atendiendo á la pu-

blicación misma, en *diarios*, *bisemanales*, *semanales*, *quincenales*, *mensuales*, *anuales*, etc. Y por esta misma base de clasificación, pueden ser *revistas*, *boletines*, *hojas extraordinarias*, etc., etc. Los políticos se llaman: *de partido*, ó *independientes*, según defiendan las aspiraciones y soluciones de una agrupación política, ó que dentro de una tendencia fija, aboguen por lo que les parece beneficioso al país, aunque resulte perjudicial á los intereses de los correligionarios. Los segundos responden mejor á los gustos del día. En cuanto á las *revistas*, siempre se aproximan al género didáctico, quedando las otras formas en la esfera que hemos marcado.

380.—El periodismo no es tampoco un género tan nuevo en España que por su reciente creación deba dejar de ser estudiado entre otras manifestaciones literarias. Nace en las *Relaciones parciales de sucesos*, escritas é impresas en forma de cartas en la época de los Reyes Católicos, á veces anónimas, á veces firmadas. A esta especie pertenecen una de Cristobal Colón sobre el descubrimiento de un Nuevo Mundo, otra que se cree impresa en Santafé sobre la toma de Granada, y otra, en fin, sobre el atentado cometido en Barcelona en la persona del Rey D. Fernando (1493).

Aunque en el siglo XVI y en varias provincias, se publicaron cartas *de información general* sobre los asuntos de interés común; y en el XVII bajo el reinado de los Felipes se dan á luz asimismo descripciones de fiestas y acontecimientos por escritores tan distinguidos como Hurtado de Mendoza; el periódico, si bien data rudimentariamente del siglo XV en España, crece poco en el XVI; adquiere alguna mayor importancia en el XVII, y sólo á fines de ese siglo es cuando se puede decir que toma el tipo propio del género. Durante este transcurso de tiempo, Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Cádiz, Co-

ruña y otras ciudades tienen hojas periódicas; y en el siglo XVIII, se regulariza la publicación de los *Avisos*, *Relaciones* y *Gacetas*, que son los tres nombres usuales.

Como *diarios*, se cuentan entre los periódicos españoles, el *Diario de Madrid* (1758), y la *Gaceta de Madrid* (primero semanal y de tres veces en semana luego), cuotidiana desde 1809.

381.—Señalar las cualidades que deben adornar al *periodista* como hemos hecho con otros literatos, extendería demasiado este resumen. De igual manera, tampoco entra en nuestro propósito hablar de la prensa como institución moderna, puesto que sólo nos toca considerar el periódico como género literario.

Y para concluir citaremos algunos de los principales cultivadores del género en nuestros días. Han descollado entre otros, los ya fallecidos: Fermín Caballero, Patricio de la Escosura, Cándido Nocedal, Severo Catalina, Lorenzana, Gonzalo Morón, Nicolás María Rivero, Roberto Robert, Carlos Rubio, etc., etc.

FIN.



# ÍNDICE


Páginas.

DEDICATORIA..... VII
PREFACIO..... IX


## INTRODUCCIÓN

### Teoría general del Arte


Lección 1.ª—El Arte y la Ciencia... ..... 1
„ 2.ª—División del Arte y las artes..... ..... 4
„ 3.ª—El lenguaje y la palabra..... 7


## PARTE PRIMERA

### I

### Teoría especial del Arte literario


Lección 4.ª—La Literatura y sus ramas..... 13
„ 5.ª—Relaciones de la Literatura. Retórica y Poética..... 18
„ 6.ª—Géneros literarios..... 21

## II

## Elementos del Arte literario.—Composición


| | | Páginas. |
|---|---|---|
| Lección 7.ª | —Lo expresado, lo expresante y la expresión. | 25 |
| " 8.ª | —El fondo expresado, inmediato, mediato y absoluto. El asunto..... | 28 |
| " 9.ª | —Condiciones de los asuntos..... | 32 |
| " 10. | —Desarrollo del asunto. Tópica..... | 35 |
| " 11. | —Distribución del asunto. Plan..... | 38 |
| " 12. | —El poder artístico. Sus grados y estados..... | 42 |
| " 13. | —Cualidades del artista literario..... | 46 |
| " 14. | —La forma. Lenguaje y sus clases..... | 49 |
| " 15. | —Letras, sonido, voz, lenguas. ..... | 51 |
| " 16. | —La palabra en relación al pensamiento. Sus clases. Expresión del pensamiento y del sentimiento ..... | 55 |
| " 17. | —La expresión, su división. Elocución, sus clases..... | 59 |
| " 18. | —Cualidades y vicios del lenguaje..... | 62 |
| " 19. | —Cualidades de la expresión..... | 67 |
| " 20. | —Lenguaje figurado. División de las figuras. Figuras de pensamiento. Pintorescas..... | 70 |
| " 21. | —Lógicas. Patéticas..... | 75 |
| " 22. | —Figuras de palabra..... | 79 |
| " 23. | —Tropos de sentencia..... | 83 |
| " 24. | —Tropos de dicción..... ..... | 86 |
| " 25. | —Individualidad de la obra. Escuelas y estilos. | 89 |
| " 26. | —Divisiones del estilo y preceptos..... | 93 |


## III

## Publicación de la obra literaria


| | | |
|---|---|---|
| Lección 27. | —Extremos que abraza esta parte. El ideal.... | 97 |
| " 28. | —La belleza..... | 100 |
| " 29. | —División y grados de la belleza..... | 103 |
| " 30. | —El público y sus clases..... | 106 |
| " 31. | —La crítica y el gusto..... | 109 |

# PARTE SEGUNDA

## Géneros literarios


| | | Páginas. |
|---|---|---|
| Lección | 32.—Géneros, división de las lenguas y de los géneros | 115 |
| „ | 33.—Poesía | 118 |
| „ | 34.—Elementos de la Poesía | 121 |
| „ | 35.—Escuelas poéticas. Ritmo y versificación | 124 |
| „ | 36.—Versificación | 127 |
| „ | 37.—Acentuación | 131 |
| „ | 38.—Lenguas de la península ibérica y métrica castellana | 134 |
| „ | 39.—Clases de versos enteros | 137 |
| „ | 40.—Clases de versos quebrados | 141 |
| „ | 41.—Combinaciones métricas en consonante | 144 |
| „ | 42.—Continuación de la anterior | 148 |
| „ | 43.—Continuación de la anterior | 151 |
| „ | 44.—Combinaciones en asonante y verso libre | 155 |
| „ | 45.—Géneros poéticos. Épico-didáctico | 160 |
| „ | 46.—Épico-heróico | 164 |
| „ | 47.—Poemas menores | 167 |
| „ | 48.—Otros poemas menores | 170 |
| „ | 49.—La novela y sus clases | 173 |
| „ | 50.—Epopeya | 177 |
| „ | 51.—Poesía lírica | 180 |
| „ | 52.—División y clasificación | 183 |
| „ | 53.—La poesía bucólica y otras divisiones de la lírica y poemas menores | 185 |
| „ | 54.—La poesía dramática y el Teatro | 189 |
| „ | 55.—Elementos de la dramática | 192 |
| „ | 56.—Continuación de la anterior | 196 |
| „ | 57.—División interna é histórica de la dramática | 199 |
| „ | 58.—La Tragedia | 202 |
| „ | 59.—La Comedia | 205 |
| „ | 60.—El Drama | 208 |

Páginas.

Lección 61.—Géneros menores y combinaciones del drama. 211
" 62.—Didáctica..... 214
" 63.—División de la didáctica..... 217
" 64.—La Filosofía y la Historia..... 219
" 65.—División de la historia. Escuelas. Filosofía de la historia.. ..... 223
" 66.—Oratoria..... 226
" 67.—El discurso..... 229
" 68.—Oratoria sagrada, forense, política y académica..... 233
" 69.—Géneros menores..... 237
" 70.—El periodismo..... 240