

PRINCIPIOS DE LITERATURA.

PARTE TEÓRICA.

PRINCIPIOS

DE

TEORÍA ESTÉTICA Y LITERARIA,

POR EL

Dr. D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS,

CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA
DE BUENAS LETRAS,
SÓCIO DE LAS DE BELLAS ARTES Y DE MONUMENTOS HISTÓRICOS Y COR-
RESPONDIENTE DE LA ESPAÑOLA Y DE LA DE HISTORIA.

NUEVA EDICION DE LA ESTÉTICA.

BARCELONA.

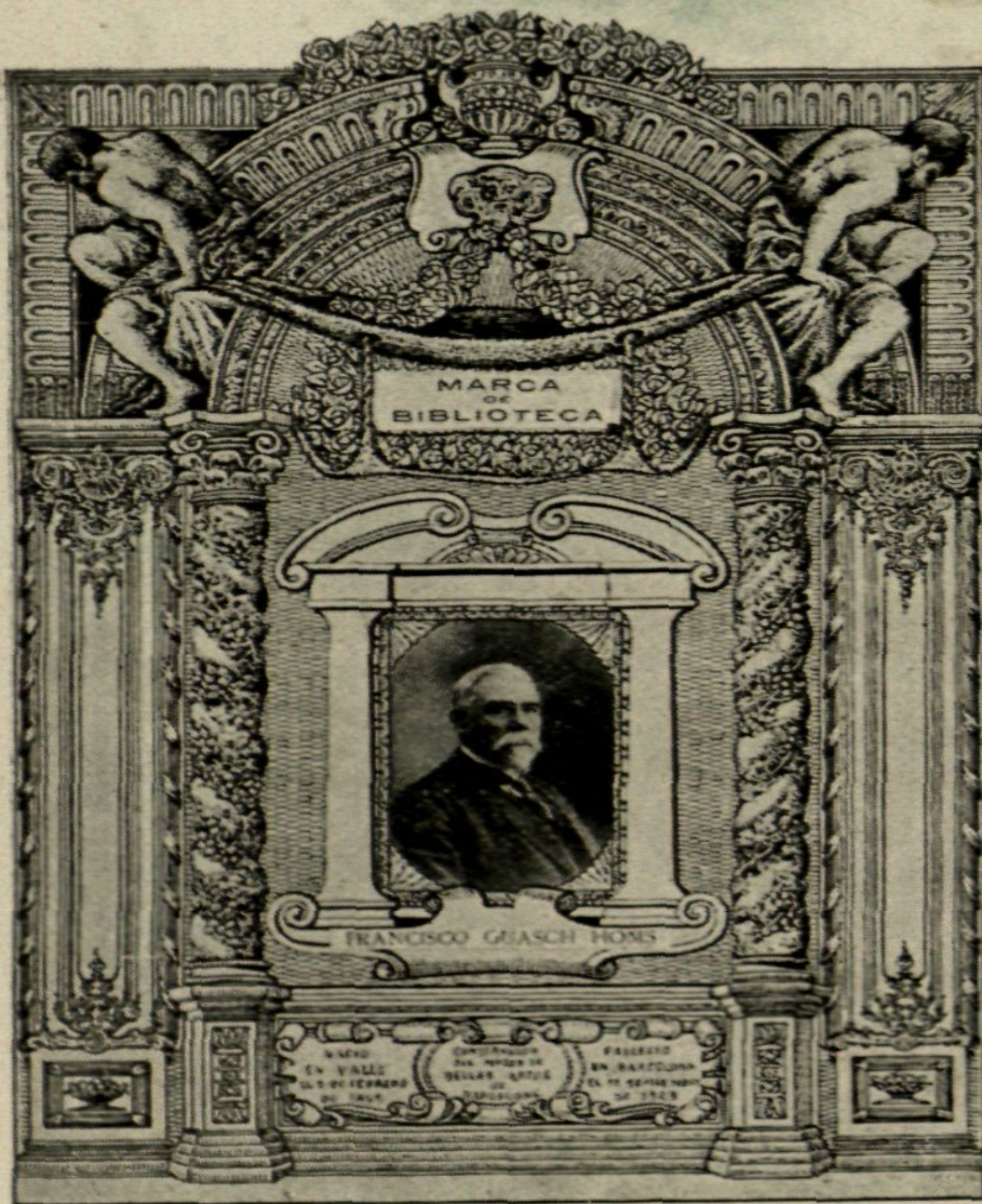
IMPRENTA DEL DIARIO DE BARCELONA,
calle Nueva de san Francisco, 17.

1869.

A D. P. M. y F.

A D. F. J. Ll. y B.

DEBIDO Y GRATO RECUERDO.



INTRODUCCION.

DEFINICION. La literatura es el estudio de la belleza en general y el de las composiciones verbales en que la belleza se halla esencial ó accidentalmente.

La literatura (en la acepcion que nosotros debemos dar á esta palabra) no comprende cuanto indica su etimología (*littera*), es decir, todas las obras escritas ó que pueden escribirse; sino que se ciñe á aquellas que teniendo por medio el lenguaje oral, ofrecen como carácter esencial ó accidental la belleza. De aquí el nombre de bellas letras ó bella literatura que algunos han adoptado, como limitacion del sentido más general por el cual no sólo se dice literatura poética ó histórica, sino tambien literatura médica ó matemática.

Tampoco debe confundirse nuestro estudio con el de la bibliografía que trata de la parte material y ex-

INTRODUCCION.

terior de los libros , si bien esta ciencia presta algunas veces señalados servicios á la literatura , especialmente en la parte histórica.

De la retórica , en la cual suele comprenderse tambien el tratado de los diferentes géneros literarios, se distingue la literatura en cuanto la primera estudia particularmente la elocucion y examina las partes de las obras, mientras la última atiende con preferencia al conjunto de las mismas.

OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO. Lo consideramos

I. Como ciencia , es decir, como consignacion de principios teóricos y de hechos históricos , unos y otros del orden literario , que forman parte de los humanos conocimientos.

II. Como educacion estética , ó sea , como cultivo del juicio y del sentimiento de lo bello.

III. Como arte, es decir, como consignacion de los principios prácticos que pueden servir de guia en la composicion de obras literarias.

Estos tres fines no se presentan separados en el curso de nuestra enseñanza : el juicio de lo bello se fija y rectifica , y se acrisola el sentimiento, á medida que se adquieren los principios teóricos, unidos al exámen de los modelos ; al paso que las ideas aplicables se van deduciendo de los mismos principios que , dándonos á conocer la índole de los diversos géneros, enseñan hasta cierto punto la senda que ha de seguirse para cultivarlos con provecho.

UTILIDAD DEL ESTUDIO DE LA LITERATURA. Suele reco-

INTRODUCCION.

nocerse de buen grado, y aún con excesiva confianza, la utilidad directa de los estudios literarios para la composicion de obras de tal ó cual género, como, por ejemplo, la de los relativos á la oratoria para el ejercicio de este arte; y aún cuando algunos objeten que sin el auxilio de semejantes estudios han existido ingenios eminentes, no pueden negar que, á igualdad de circunstancias, estos mismos ingenios hubieran reportado el mayor fruto de la enseñanza de entendidos y experimentados maestros y que, con ménos facilidad y más lentitud, han debido formarse tambien una doctrina, siquiera incompleta, la cual indirectamente y por diversos caminos y sin que de ello se diesen cuenta, han recibido á menudo de los tratados ya existentes, teóricos y críticos.

Prescindiendo de esta utilidad directa y de lo que importa al exámen del pensamiento el de su expresion (objeto propio de los estudios gramaticales y retóricos), debe observarse cuánto influye el cultivo del buen gusto en la acertada apreciacion y composicion de obras, no sólo literarias, sino de las exclusivamente científicas. El buen gusto y el recto juicio, con ser cosas distintas, tienen no obstante puntos de contacto, como es de ver en ciertos períodos ó escuelas (v. gr. en muchas obras culteranas y barrocas) donde se nota la carencia de uno y otro.

La literatura, por otra parte, se refiere á la facultad más brillante (no la más encumbrada) del hombre, cual es la imaginacion, y estudia las operacio-

INTRODUCCION.

nès de las demás potencias nuestras (entendimiento, sensibilidad, etc.) que con ella se enlazan en las obras de ingenio de una manera tan interesante como instructiva. Tal es la utilidad más trascendental, aunque ménos inmediata, de los estudios literarios y así debieron entenderlo los antiguos cuando los llamaron *humanidades* (*humaniores litteræ*). Y aquí puede observarse que la buena educacion nace del cultivo armónico de las facultades y cómo de la propia suerte que es sumamente nociva la preponderancia dada á lo que excita la imaginacion, no está exento de peligros el dominio de un entendimiento rígido y seco que tiende á aplicar á los objetos morales y al conjunto de las cosas los métodos que sólo convienen á determinadas indagaciones científicas.

Finalmente se han de considerar estos estudios como complemento de los históricos, ya que nos muestran una historia moral interior y como invisible, mientras los anales civiles nos dan cuenta de los hechos materiales y externos. Segun oportunamente se ha observado, la posteridad recuerda á los grandes escritores con preferencia á los legisladores y guerreros y agradece más el legado que ha recibido de un Homero ó de un Platon que el de un Solon ó de un Alejandro.

Mas no sin motivo hay quien recele del sesgo que puede tomar la afición á las letras, ni han calificado de peligrosos algunos de los géneros literarios (nó por su índole esencial, sino por sus comunes propen-

INTRODUCCION.

siones) moralistas de todas épocas y de diversos principios; pues la experiencia demuestra que el cultivo literario, aislado y mal dirigido, puede dar origen ora á un falso ideal que infunde tedio por las realidades de la vida y engendra hábitos de ociosidad melancólica, ora á la sed de muelles fruiciones ó de emociones tumultuosas. Por esto en el estudio de las letras y en general de las bellas artes deben recordarse las siguientes observaciones:

I. Se ha de subordinar el cultivo del sentimiento estético á los deberes religiosos y sociales, y atendiendo, no ménos que á la índole de las obras que lo producen, á las disposiciones personales del que lo cultivá, buscar lo que promueva ó conserve la armonía del alma, nó lo que la destruya ó la perturbe.

II. No se han de dejar nuestros principios y convicciones á merced de las impresiones causadas por las obras de índole estética, pues muchas de las que mayormente se distinguen por su valor literario ó artístico, no son igualmente recomendables bajo el aspecto moral, á lo ménos en todas las partes de que constan ni en todas las ideas que contienen.

PRINCIPIOS DE ESTÉTICA.

DEFINICION. Estética es la ciencia ó teoría de lo bello.

Como la palabra estética, segun su etimología, se refiere á la sensacion, más propio hubiera sido adoptar la denominacion de cali-estética ó mejor calología; mas ha prevalecido ya el uso de aquella palabra para designar no sólo la ciencia de lo bello, sino tambien cuanto es relativo ó análogo á la belleza.

En diversas épocas filósofos y literatos han tratado de examinar la belleza, ya considerada como idea general, ya como cualidad de los objetos donde reside, hasta que á mediados del pasado siglo se procuró formar de su estudio una nueva ciencia. Considerada esta en todo su rigor, más corresponde al filósofo que al literato y debe ser consecuencia y complemento de un sistema filosófico. Mas por otro lado, desde el punto en que se han podido fijar algunos principios fundamentales acerca de la belleza, estos deben servir de base á los estudios artísticos y literarios, aún cuando como nosotros nos proponemos, se trate de exponerlos con la mayor sencillez posible y de comunicar el espíritu literario (científico y estético) y nó el metafísico.

DIVISION DE ESTE TRATADO. I. Parte objetiva real. Exami-

namos en primer lugar la belleza en los objetos reales, entendiendo esta palabra como exclusiva de las concepciones y producciones estéticas del hombre. Los objetos que particularmente estudiamos son los naturales expuestos á nuestras miradas y á nuestra observacion (un árbol, un acto moral del hombre, etc.).

II. *Parte subjetiva.* Examinamos luego los efectos que en el hombre, considerado como espectador de la belleza, produce esta cualidad de los objetos (juicio y sentimiento de lo bello) y la facultad (imaginacion) por la cual el hombre concibe nuevas bellezas.

III. *Parte objetiva artística.* Reconocemos finalmente la realizacion de estas mismas concepciones en obras del arte (una estatua, un palacio, etc.).

PARTE OBJETIVA REAL.

Esta parte comprende el estudio de la belleza en los objetos naturales (físicos, morales é intelectuales), el de algunas cualidades estéticas secundarias que los mismos ofrecen y el de las relaciones entre la verdad y la belleza. Tratamos con más detencion de los objetos físicos, por ser más susceptibles de exámen y porque á ellos, ántes que á los demás y con mayor frecuencia, aplicamos la calificacion estética.

I. — OBJETOS FÍSICOS Ó SENSIBLES.

1. — DE SUS EXCELENCIAS Y ESPECIALMENTE DE LA BELLEZA.

EXCELENCIAS DE LOS OBJETOS. Nacemos en medio de los objetos sensibles, con los cuales nos hallamos durante el

curso de la vida en comunicacion continua. Después de haberlos conocido como propios para satisfacer nuestras necesidades físicas, fijamos la atencion en los objetos mismos.

Por poco que los observemos y que entre sí los comparemos, llegaremos á notar en ellos dos excelencias: 1.^a la excelencia interior ó perfeccion que consiste en el enlace de las partes del mismo objeto (como, por ejemplo, de las partes del cuerpo humano para su auxilio recíproco y para la conservacion de todo el cuerpo) (1) y 2.^a la excelencia relativa ó utilidad que consiste en la relacion entre diferentes objetos (como la aptitud de los manjares para alimentar el cuerpo humano).

Semejantes descubrimientos que hace cada dia el observador rústico, llevados más adelante, constituyen la ciencia del naturalista: este y aquel reconocen igualmente, aunque en grados diversos, la excelencia interior de las varias cosas criadas, y sus excelencias relativas, ó sea, sus provechosas correspondencias.

Independientemente de estas observaciones, y con anterioridad muchas veces, saltan á nuestra vista las excelencias propias de la forma exterior del objeto. Dos son tambien estas excelencias: 1.^a la que ofrece la forma como manifestativa del ser y del estado del objeto, es decir, del género á que pertenece (como la figura del hombre que le distingue de los demás animales) ó de las mudanzas de su interior (como los cambios de la misma figura que manifiestan el estado de tristeza, de alegría, de terror, de esperanza, etc.); 2.^a la excelencia de la forma considerada en sí misma ó sea la belleza (belleza propiamente dicha y sublimidad).

(1) Llámase interior esta excelencia porque en su conjunto no se manifiesta en lo exterior, como quiera que nace del enlace y concordancia de todas las partes internas y externas, y además para distinguirla de la utilidad que es relativa de un objeto á otro. La perfeccion es la utilidad de una parte de un objeto con respecto á otra y con respecto al conjunto del mismo.

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

DE LA BELLEZA. La belleza reside en la construcción exterior del objeto, en su aspecto ó apariencia, en su forma total (colores, líneas y movimientos en los objetos ópticos; sonidos, diferencia de tonos y tiempos en los acústicos).

La belleza es una cualidad real y objetiva, es decir, que reside en el mismo objeto, no nace de nuestro modo de ver. Aún cuando nosotros no considerásemos el objeto, nada perdería este de su configuración, y con respecto á los colores, se hallan en el mismo objeto las causas determinantes de ellos, por más que el resultado se verifique en nuestros órganos. Lo mismo diríamos de los sonidos que reconocen también una causa exterior (como, por ejemplo, las vibraciones de una cuerda), dependiendo su belleza de las circunstancias del objeto que los produce (que estas vibraciones sean isocrónicas).

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

I. (Relativa á nuestro modo de ver.) Las limitadas facultades del hombre que no alcanza á contemplar todo el conjunto de los seres, no llegan á comprender su definitivo enlace y armonía. Aún en los objetos aisladamente considerados los hay (v. gr. ciertas formas humanas) que tendríamos por bellos si no hubiésemos visto otros que lo son en mayor grado, y algunos que repugnan por el terror ó asco que nos causan (ciertas fieras ó ciertos insectos) pueden hallarse bellos si se prescinde de esta consideración.

II. (Relativa á los mismos objetos.) Es un principio de riqueza y de variedad en el universo que los objetos naturales incapaces, como limitados, de una excelencia abso-

luta, se distingan por diferentes grados de belleza, como tambien por excelencias diferentes (1).

III. (Relativa á los efectos de los actos humanos.) Algunos objetos se presentan alterados por los actos del hombre, como la figura humana degradada por el vicio ó los malos hábitos (embriaguez, molicie, etc.).

CONJUNTOS DE OBJETOS. Si aparece la belleza en los objetos aislados, sube de punto en los conjuntos de objetos bellos; cada flor contribuye con su belleza á la del ramillete que ofrece además la que resulta de la combinacion de las bellezas parciales. Por otra parte si se considera la naturaleza en grandes masas, desaparece lo que en los pormenores pudiera ser calificado de ménos bello. En una amena campiña, en la mañana de un dia sereno, el azul del cielo, los suaves y variados matices de las plantas, el rumor de las aguas, la voz de las aves componen una belleza suma que *dispone el alma á pensamientos divinos* (2). Otros espectáculos naturales, como una cordillera, una tempestad, ofrecen una excelencia estética, no inferior, aunque de índole diversa.

PREEMINENCIA DE LAS BELLEZAS NATURALES. Los objetos de la naturaleza ofrecen, además de la realidad, una vida y una frescura que no alcanzan las obras del hombre; estas tienen siempre algo relativo y perecedero y deben acudir á la naturaleza en busca de tipos permanentes de ex-

(1) ¿Qué serán luego todas las criaturas de este mundo tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas é iluminadas que declaran bien el primor y sabiduría de su autor?... Y porque vuestras perfecciones, Señor, eran infinitas y no podia haber una sola criatura que las representase todas, fué necesario criarse muchas, para que, así á pedazos, cada una por su parte nos declarase algo de ellas. De esta manera las criaturas hermosas predicán vuestra hermosura, las fuertes vuestra fortaleza, las grandes vuestra grandeza, las artificiosas vuestra sabiduría, las resplandecientes vuestra claridad, las dulces vuestra suavidad; y las bien ordenadas y proveidas vuestra maravillosa providencia..... (L. de Granada: Introduccion del símbolo de la fe.)

(2) Fr. L. de Leon.

celencia estética. Cuando los efectos de la belleza natural no se vician por indignas asociaciones producen en nuestra alma impresiones graves, sanas y duraderas. Las fruiciones que de ellas manan son no sólo delicadas sino altamente nobles, pues se confunden con la admiracion y agradecimiento al Autor de todas las cosas.

2. — EXÁMEN DE LA BELLEZA FÍSICA.

Aunque sea tal vez inasequible una verdadera definicion de la belleza, nos es dado á lo ménos observar los elementos del objeto bello y obtener una fórmula que esclarezca lo que intentamos decir cuando empleamos la calificacion estética. Examinemos primeramente y con mayor detencion los objetos ópticos ó visibles, por ser ménos trabajosa su análisis y por hallarse en ellos la belleza con más frecuencia y de un modo más completo que en los acústicos.

BELLEZA EN LOS OBJETOS ÓPTICOS. Los objetos que calificamos de bellos presentan un conjunto cuyas partes se combinan entre sí, hacen juego.

Objetos hay, en verdad, que ofrecen poca ó ninguna combinacion, como si sus apariencias fuesen enteramente simples ó elementales. La belleza de que estos objetos son susceptibles se cifrará en la excelencia, que no podrá ser otra que la pureza é intensidad, del elemento de que constan: así sucede en la llama, uno de los objetos que más excitan la atencion por su forma y en que con mayor decision se presenta el grado de belleza de que son capaces dichos objetos. Mas aún en estos, si los contemplamos más despacio, se verá que apreciamos varios elementos: así en la misma llama no sólo se atiende al color sino tambien á la figura y al movimiento, y así tambien cuando decimos bello al cielo azul, no sólo atendemos á una zona colorada, sino á la combinacion del color con la transparencia del aire, con el espacio en que se extiende y con la aparente superficie abovedada del objeto.

ELEMENTOS DEL OBJETO BELLO. Analizando los objetos bellos, estudiando separadamente sus elementos, observaremos que estos deben ya estar dispuestos del mejor modo posible, tener una excelencia, un principio de belleza para contribuir á la del conjunto.

En los objetos visibles hallamos lo que se puede llamar cualidad ó materia de su apariencia, cual es el color, y lo que se refiere á la cantidad ó sea á la configuración.

Color. Si se considera un color aislado (simple ó compuesto) puede haber un principio de belleza:

I. En el vigor, ó sea en la vivacidad de tono que nace de la intensidad del elemento ó de los elementos que componen el color: hallamos un ejemplo en ciertas frutas (v. gr. la cereza) que adquieren el mayor grado de esta cualidad, sólo cuando han llegado á madurez completa.

Esta cualidad es la que únicamente llama la atención cuando no se saben apreciar otras más delicadas, según se observa en los niños y en los salvajes.

II. En la pureza, es decir, en la ausencia de elementos extraños al que ó á los que constituyen el color simple ó compuesto: la pureza es, pues, ausencia de desacuerdo, ó, si así vale decirlo, acuerdo negativo.

Al concepto de pureza pertenece el de igualdad, es decir, la ausencia de irregularidad en la distribución de la intensidad del color por los varios puntos de su superficie.

En los colores aislados compuestos hay que considerar además:

I. La riqueza de elementos componentes.

II. Su acuerdo ó concordancia.

Así, por ejemplo, es un compuesto rico y acorde aquel blanco de manteca que distingue del blanco comun el color de ciertas rosas.

A los mismos principios debe reducirse la delicadeza de colores ocasionada por las circunstancias favorables de la superficie, como la trasparencia de la del mármol, de la de los vegetales, de la tez humana, etc.

Si se consideran los colores diferentes y comparados entre sí, son grandes principios de belleza:

I. La suma variedad de los colores y de sus tonos que nos ofrecen los objetos naturales.

II. El acuerdo que á esta variedad acompaña, ya derive de la concordancia de colores inmediatamente juxtapuestos, ya de las suaves gradaciones con que se pasa de un color á otro.

Fácil es percibir la suma variedad de los colores en los objetos naturales no ménos que su concordancia, áun cuando no sepamos reducir la última á leyes determinadas.

En los mismos objetos naturales se acrecienta la variedad de los colores y de sus tonos por los efectos de la luz exterior que hiere con mayor ó menor fuerza sus partes, y su igualdad y concordancia por la de la perspectiva aérea que templá y suaviza sus diferencias.

Configuracion. I. Tamaño. Con respecto á los elementos cuantitativos ó de configuracion, observamos desde luego que es requisito indispensable para la belleza que el objeto tenga un tamaño regular, es decir, las dimensiones más propias del género á que el objeto pertenece, no extraordinarias ó excesivas, pero tampoco mezquinas, ántes bien suficientes y holgadas.

II. Líneas. Supuesta la dimension, hallamos en primer lugar las líneas que forman el perimetro del objeto ó que limitan sus partes. Ofrece un principio de belleza toda línea que supone una ley, un designio, un plan sostenido: tal es la ventaja que una simple recta bien trazada, á pesar de su rigidez y sequedad, lleva á una línea irregular y tortuosa. Crece aquel principio en las líneas donde semejante designio se combina con la variedad, como por ejemplo en los polígonos regulares, mayormente en las curvas que varían con suavidad, v. gr. la circunferencia, y aún más especialmente en aquellas cuya ley (suponiendo la ignorancia de la definicion matemática) es ménos fácil de conocer, se adivina ó se presiente mas bien que se fija, conforme acontece en la elipse, en la espiral y en

la ondulante. Por otra parte en los objetos bellos de la naturaleza suelen hallarse semejantes líneas enlazadas entre sí y modificadas de mil maneras, sin que se pierda enteramente de vista el principio de su formacion; de todo lo cual es el mejor y más evidente ejemplo la figura humana.

III. Proporción. La configuración total del objeto suele componerse de varias líneas de diferentes dimensiones; de la comparación de las últimas nace lo que se llama proporción, es decir, relación de dimensiones, razón proporcional. Esta razón puede ser principio de belleza, como se observa á menudo en la que guardan la altura y la latitud de una superficie. De que dos líneas tengan una relación, es decir, una comun medida exacta ó aproximativa, de que la una conste dos veces, por ejemplo, de una unidad lineal, mientras que la otra la contenga tres veces, puede ya nacer un efecto estético. Mas en la idea de proporción entra la preferencia dada á ciertas relaciones, y como estas no están sujetas á una razón constante (como la de 2: 3 ó la de 4: 7) no es fácil señalar el origen de semejante preferencia. No obstante observaremos 1.º que la buena proporción se halla dentro de ciertos límites, es decir, que evita las razones poco marcadas por demasiado cercanas á la igualdad, como sería la de 99 á 100, y razones desmesuradas, como la de 1 á 100. Así los objetos más bellos de la naturaleza, v. gr. una paloma, un cisne, ofrecen proporciones regulares que no se aproximan tanto á la igualdad como las de la figura más rechoncha y maciza del pato, ni pasan á ser extremadamente desiguales como las más estiradas de la cigüeña; 2.º además de la ventaja que podemos hallar en una relación separada, de la contemplación total del objeto resulta un juego general de relaciones y de ello se origina un valor estético, aún en los objetos que ofrecen las relaciones menos preferibles: por ejemplo, dada la razón de una parte de la cigüeña con otra, conviene que todas las demás partes guarden análogas relaciones.

IV. Orden, ó sea, conveniente colocación de las partes. El orden se determina por la colocación análoga de partes

de una misma clase, como los dedos reunidos en la mano; la dependencia de las partes ménos importantes con respecto á las más importantes, como la de los brazos con respecto al cuerpo; la superposicion de la parte sostenida á la que está destinada á sostener, como la del cáliz de la flor al tallo, la de la cabeza al cuello.

Especie muy determinada de orden es la comunmente llamada simetría, es decir, la igualdad de dos ó más partes colocadas en exacta correspondencia. La simetría distingue las figuras geométricas llamadas regulares, y tambien sin incurrir en la desnuda uniformidad de estas, los animales (simetría bilateral ó paralela), las flores (simetría radiante ó circular). Simetría en sentido lato es tambien la correspondencia de partes, nó iguales, sino equivalentes, como la de dos brazos de un árbol, uno más corpulento y más desnudo, otro más delgado, pero más cargado de ramas.

Obsérvese 1.º que aunque la palabra simetría se refiere sólo á la repeticion de dos ó más partes, prescindiendo de las relaciones interiores de las partes reproducidas, al repetirse estas se repiten tambien sus proporciones internas (al repetirse la mitad de la figura humana, se repite la proporcion de la cabeza, del brazo, etc., á la altura del cuerpo): la idea de simetría comprensiva de la repeticion de proporciones constituye el ritmo (1); 2.º que la simetría óptica perfecta repite no sólo la configuracion, sino tambien los colores.

Movimiento. A los elementos coexistentes ó simultáneos del objeto óptico se añade á veces un elemento sucesivo (2) cual es el movimiento. Este elemento puede ser un

(1) Esto explica la poca fijeza de denominaciones en esta materia. *Symmetria* entre los antiguos significaba proporcion; los arquitectos llaman *euritmia* (de *ritmo*) á la simetría.

(2) Hay otro principio sucesivo en la trasformacion de un mismo objeto, como en los diversos aspectos que presenta el cielo á la salida del sol, y entónces nace una nueva belleza de las relaciones entre estos diferentes aspectos. — Esta sucesion de aspectos junto con el ritmo se halla en la danza.

principio de belleza si el movimiento es fácil y exento de pesadez al par que de violencia. Así pertenece á la categoría de la belleza el suave balanceo de las flores que describe líneas análogas á las que embellecen las figuras, y el vivo pero fácil vuelo de una avecilla; nó el pesado movimiento del pato, ni el asombroso vuelo del águila.

El movimiento de los objetos visibles no sólo presenta un principio de belleza en las líneas que describe, sino que puede ofrecer divisiones proporcionadas (una rama que se mueve al principio con lentitud y luego con rapidez) y simétricas (una rama que á igualdad de tiempo haga iguales movimientos): reunidas ambas constituyen el ritmo en el movimiento.

CONJUNTO BELLO. La belleza sólo puede existir en un verdadero objeto, es decir, en un objeto en que nada falte ni sobre para ser tal, uno y completo. Este objeto además no sólo consta de partes dotadas de principios de excelencia, sino que ofrece una concordancia general entre estas partes. En esta concordancia del conjunto, en este acuerdo general y definitivo, en este concierto, en esta armonía, hallarémos, cuanto es posible descubrirlo, el principio de la belleza.

Mas junto con las cualidades que secundan la concordancia (pureza y acuerdo en los colores, regularidad, proporcion y orden en las figuras y movimientos) hemos notado circunstancias que suponen vida y riqueza (vigor y variedad en los colores, variedad en las figuras y en las dimensiones). La belleza es una armonía viviente.

Así el acuerdo de elementos de ninguna manera equivale á la pobreza del objeto: la regularidad y el orden que lo constituyen no son un orden mezquino, ni una regularidad yerta; con esta regularidad y este orden la belleza presenta unidas la vivacidad y la lozanía. De suerte que si por un lado es un concepto incompleto de la belleza reducirla á la variedad, al calor, al espíritu de vida, á lo que obra en nuestra parte afectiva, no lo es ménos ceñirla á la unidad, á la regularidad, á la ley, ó sea á las cualidades que aprecia nuestro entendimiento.

La armonía que nos sirve para explicar la belleza, no es á su vez susceptible de explicacion; no está sujeta á una ley vulgar, ni es reductible á una forma árida, y como oculta su secreto, no nos da el de la belleza. Así es que esta excelencia conserva siempre algo indecible y misterioso. Describimos sus elementos, estudiamos sus requisitos, damos con la palabra armonía una idea de su naturaleza, pero no es dado descifrar completamente el enigma que contiene (1).

Tan léjos está la armonía de confundirse con la uniformidad, que en la belleza, junto con la parte de concordancia hay siempre algo que, sin discordar, es diverso. Aún en casos excepcionales, no se opone á ciertos contrastes y aún discordancias parciales de forma, con tal que estas sean vencidas por el acuerdo total, como por ejemplo á una línea ó algunos puntos negros en un objeto de colores suaves.

OBJETOS ACÚSTICOS. Las cualidades ópticas de los objetos son permanentes, residen en ellos de continuo, así como las acústicas son ménos frecuentes y en cierto sentido extraordinarias. Acaso por esto los últimos objetos ofrecen más bien principios de belleza que verdaderas composiciones estéticas, y por esto y por ser igualmente acústico el principal medio que el hombre posee para expresar sus sentimientos, se distinguen, segun más adelante notaremos, por una más viva y eficaz expresion.

Los elementos (2) de belleza que ofrecen los objetos acústicos son:

(1) Para mayor sencillez empleamos únicamente la palabra *belleza* y nó la *hermosura*, quizás de uso más frecuente en castellano. La última palabra segun su etimología se refiere más bien á la configuracion (forma en sentido estricto) mientras la primera indica una apreciacion completa de la excelencia estética.

(2) Los elementos acústicos son tambien cualitativos (materia): sonido considerado en sí (simple ó acordado) que corresponde al color; y cuantitativos (relaciones): enlace de diversos tonos ó notas que puede compararse con la configuracion. Hay además el movimiento que conviene á los objetos ópticos y á los acústicos.

I. Pureza, como una voz exenta de toda irregularidad, y vigor como una voz sonora, una sílaba acentuada.

II. Sucesion agradable de sonidos, como el canto de las aves (1).

III. Ritmo (repetición simétrica de un sonido ó de varios sonidos con determinada proporción) como la sucesiva y regular caída de una gota de agua, la de la lluvia, el paso de un caballo, las palpitaciones del corazón, el canto de la codorniz (tres sonidos, uno más fuerte y más separado, dos más débiles y unidos).

IV. Acuerdo de sonidos simultáneos. El acuerdo que la música llama armonía, dando á esta palabra un sentido especial, se halla si no de igual, de semejante manera en la relación simultánea de algunos sonidos naturales, como en la del murmullo del arroyo con el de una brisa suave.

Hay también acuerdo entre sonidos y objetos ópticos, como el de la misma brisa y del arroyo con el aspecto apacible de una campiña.

3. — COMPARACION DE LA BELLEZA CON LA PERFECCION (2).

ENLACE. En el orden de la naturaleza se hallan íntimamente ligadas la excelencia exterior y la interior, y es de admirar la operación que en un simple acto produce lo perfecto y lo bello, á diferencia de las obras humanas que

(1) Consideramos el canto de las aves más bien agradable (en el sentido, nó de placer físico, sino estético, como más adelante explicaremos) que bello propiamente, pues le falta la unidad de pensamiento, el motivo que constituye la verdadera melodía. El canto de las aves unido á los esplendores de la mañana ó al misterio de la noche ó bien á otros elementos contribuye á formar bellezas completas.

(2) Véase pág. 15. Algunos se hallan inclinados á considerar como belleza cuanto presenta una correspondencia, es decir, todas las excelencias á que hemos dado diferentes nombres. Por belleza entendemos nosotros nó una correspondencia cualquiera, sino una armonía viviente *plenamente perceptible*.

suelen atender tan sólo á un fin determinado. En un sentido general puede afirmarse que la belleza descansa en la perfeccion y es muestra sensible de la vida, del arreglo, del estado sano del objeto. Observamos efectivamente que las bellezas más sencillas, como la de la atmósfera, de las aguas de un lago, etc., dependen de la pureza de las mismas, es decir, de la ausencia de cuerpos extraños que las enturbien. La belleza de que los minerales son susceptibles deja de existir, si media algun estorbo que se oponga á su completa formacion. Entre los vegetales de una misma especie son más bellos los que logrando mejores condiciones de tierra, aire, luz y calor, han podido llegar á su completo desarrollo. Perfecto desarrollo, salud y juventud son tambien necesarios requisitos para la mayor belleza en los animales. En los dos últimos reinos son más bellas las especies cuyas formas se despliegan con mayor soltura y están exentas de pesadez y aletargamiento. El hombre, finalmente, como monarca de la creacion, reúne, aún en el orden físico, mayores y más delicadas bellezas que los seres que le rodean y que están sujetos á su dominio.

DISTINCION. Sin embargo la perfeccion y la belleza deben considerarse como dos excelencias distintas, conforme demuestran las siguientes razones:

I. Lógicamente las distinguimos, puesto que les damos diferentes nombres y á uno de ellos atribuimos el valor de una buena construccion intrínseca y al otro el de una excelencia en la forma.

II. Reconocemos de distinto modo y en diferentes tiempos las dos excelencias. Por mucho que una y otra se comuniquen y se penetren, no aparece la belleza sino en cuanto se manifiesta en lo exterior, y ántes de haber examinado y descompuesto el objeto, las reconocemos atendiendo á su conjunto, por la simple inspeccion, inmediatamente. Los estudios botánicos no acrecientan el entusiasmo del poeta por la belleza de la planta. No fueron necesarios los descubrimientos astronómicos para reconocer la majestad de la bóveda estrellada. Los matices de las flores, el brillante colorido del plumaje de ciertas aves, ig-

noro si tienen otro motivo que el ser bellezas, **mas no me** importa saberlo para afirmar que son bellezas. Podemos afirmar la excelencia exterior de un objeto cuya naturaleza no conocemos, que no sabemos nombrar siquiera.

III. ¿Y acaso en la misma realidad no existen divergencias? ¿no habrá acaso bellezas liberalmente derramadas por la mano suprema que son como un lujo de excelencia en los objetos? Así podemos á lo ménos suponerlo, cuando reconocemos bellezas, cuya ausencia no dañaria á la excelencia interna.

Además, siquiera sea, como realmente es, por excepcion, á igualdad de buena estructura interior cabe desigualdad de belleza en lo que aparece: no siempre, por ejemplo, á mayor salud y robustez en objetos de un mismo género, corresponde mayor grado de excelencia estética.

No siempre tampoco los seres que pertenecen á un género más perfecto superan en exterior excelencia á los de naturaleza inferior. Animales hay que como tales son de más elevada jerarquía que las plantas y sin embargo no son ciertamente más bellos que el lirio. Entre los mismos animales ciertas aves (paloma, cisne) y ciertos cuadrúpedos (perro, caballo) superan á otros (elefante, mono) en belleza, sin que las primeras igualen, ni los segundos aventajen á los últimos en otra cualidad: en aquel grado de conocimiento que alcanzan los irracionales.

4. — COMPARACION DE LA BELLEZA CON LA UTILIDAD.

DISTINCION. Más fácil se nos hace todavía distinguir la belleza de la utilidad en los objetos en que esta depende de la forma (como por ejemplo la de los pechos de un animal para amamantar su prole, la figura exágona de las celdillas del panal para contener las larvas y la miel, á diferencia de la virtud curativa de un medicamento que es una cualidad oculta). Reconocemos la belleza inmediatamente

por las simples apariencias del objeto; para descubrir su utilidad debemos hacer una comparacion, á veces laboriosa (como en el citado ejemplo de las celdillas de cera) (1) entre la forma del objeto y el uso á que está destinado. La belleza de un objeto como simplemente bello es una forma con uso, la utilidad consiste en una forma sin uso. La belleza termina en sí misma, nace de la armonía de los elementos que contemplamos, á diferencia de la utilidad que consiste en la relacion de un objeto á otro, como tambien de la perfeccion que consiste en un enlace, oculto en parte, de los miembros entre sí y de los miembros con el conjunto.

PUNTOS DE CONTACTO. Los objetos naturales presentan cualidades á la vez adecuadas á la utilidad y á la belleza, como la movilidad de los piés y la flexibilidad de las manos en el hombre, que sirven para empleos provechosos y al mismo tiempo producen actos visibles que pueden contemplarse sin atender á su empleo; pero no cabe confundir los dos resultados y distinguimos, por ejemplo, sin reparo la índole estética de los movimientos del danzarin y la útil de los del operario.

Mas todo lo que ofrece una correspondencia, en cuanto es visible en el objeto y forma parte de su vida, contribuye á la belleza, como la aptitud de la mano para coger un cayado, una fruta; y por otra parte toda falta de congruencia sería un defecto que amenguaria la belleza, áun cuando resultase una ventaja parcial en la forma (2).

(1) Debemos en efecto conocer las ventajas del exágono que puede repetirse sin intervalos y que, como más próximo á la circunferencia, á igualdad de perímetro contiene más superficie que el triángulo ó el cuadrado.

(2) Este principio constantemente observado por la naturaleza es de grande aplicacion á aquellas obras humanas que deben ser á la vez útiles y bellas, como una copa, un edificio, etc. — Puede decirse que el entendimiento, al intervenir en la apreciacion de la belleza, opone un *veto* siempre que hay una falta de correspondencia, sea la que fuere.

5. — FORMAS NATURALES MANIFESTATIVAS.

Debemos fijar especialmente nuestra atención en las formas naturales manifestativas por la semejanza que, como formas exteriores, ofrecen con la belleza y además por el enlace real que con ella tienen.

Hallamos en las formas (1) algo permanente que corresponde á la naturaleza (ser) de los objetos y algo variable y transitorio que corresponde á los cambios de su vida interior (estado). Llamamos á lo primero carácter y á lo segundo expresión.

CARÁCTER. El Criador ha estampado en cada objeto el sello propio del género á que pertenece. Este sello constituye el carácter que es una excelencia de forma.

El carácter nos descubre la naturaleza del objeto en cuanto esta se manifiesta en lo exterior (damos el nombre de naturaleza á lo que algunos filósofos llaman la esencia del mismo y otros la idea que ha presidido á su formación).

La excelencia que nace del carácter se halla en mayor grado en los objetos donde se ve más marcado el sello del género, sin que circunstancias desfavorables lo hayan alterado. Estos objetos son modelos, tipos de su género. En estos objetos nada falta, v. gr. en una figura humana que consta de todas sus partes, cada una completa y rica; nada sobra, v. gr. en la misma figura sin desarrollo excesivo en parte alguna, sin protuberancias ni excrecencias excepcionales.

Además de los caracteres genéricos (hombre, caballo, rosa), hallamos caracteres específicos (varón, mujer, niño, mancebo, anciano; temperamento atlético ó sanguíneo; negro, blanco; árabe, persa) y otros todavía más específicos é independientes de la naturaleza (hombre culto, salvaje; guerrero, labrador); sin contar los caracteres individuales (Cicerón, César).

(1) V. pág. 15.

Los caracteres específicos é individuales marcados en demasía se oponen al carácter genérico del tipo: una figura humana, tipo del hombre en general, no es la de un hombre decididamente atlético ni sanguíneo, ni ofrece las singularidades que pudieron distinguir la fisonomía de un Ciceron ó de un César.

Los caracteres específicos que son particulares con respecto á los genéricos, son generales con respecto á los más específicos y estos con respecto á los individuales.

EXPRESION. Los objetos descubren, además de su naturaleza, su estado. Hay en primer lugar los diferentes estados físicos de toda clase de objetos: la salud, la robustez, la frescura, ó los estados opuestos en los que tienen vida, y ciertas cualidades secundarias en los que carecen de ella, como la humedad ó sequedad de un terreno. La manifestacion de estos estados puede llamarse expresion de la vida ó de las cualidades físicas.

Hay además y principalmente la expresion de la vida moral. Esta tan sólo conviene al hombre, pero por translacion se atribuye á los demás objetos, considerando como cualidades de estos los efectos morales que sus formas producen en nosotros.

Si el hombre se distingue de los séres que le rodean por razon de la figura que le caracteriza y que indica su elevada jerarquía, ostenta especialmente su preeminencia en la expresion, la cual por medio de las actitudes de su cuerpo, de las mudanzas del rostro, del fuego de los ojos y de los tonos de su voz transporta al espectador á un mundo superior á los sentidos, manifestando el poder de su entendimiento, los ricos y variados afectos de su alma y las decisiones de su voluntad.

No puede confundirse el carácter con la expresion. Es verdad que no existe el primero sin cierto grado de la última, pues sólo por abstraccion podemos figurarnos al hombre sin un estado: un hombre completo será el que se halle en un estado bien determinado y que la expresion manifiesta, así como aquel en que la expresion no es nula sino la menor posible, es el que se acerca más á un hom-

bre sin vida. Mas la expresion exagerada, en cuanto presenta un estado excesivamente decidido, altera lo permanente, lo que constituye el carácter (así la expresion del dolor llevada al extremo altera la figura humana).

Expresion de la vida sensitiva, que sólo por translacion se considera como expresion moral, presentan los animales que dan en su exterior señales de sus apetitos é instintos.

Los objetos inanimados que carecen necesariamente de expresion, producen en nosotros por su aspecto efectos análogos á los de la fisonomía humana y que por translacion atribuimos al objeto como si estuviese dotado de cualidades morales. Así, por ejemplo, ciertas flores ofrecen un aspecto apacible y tranquilo, ciertos árboles un tálante majestuoso y severo; llamamos modesta á la violeta, puro al lirio, lloron al sauce. Los varios y complicados espectáculos de la naturaleza tienen tambien su particular fisonomía, á que atribuimos un valor moral; así, todas las lenguas llaman tristes á la noche y al invierno y alegres á la mañana y á la primavera.

Aun considerando separadamente los rasgos elementales que componen la faz de los objetos visibles, notarémos en ellos un valor manifestativo (tomando siempre esta palabra en la acepcion translaticia con que se concede expresion á tales objetos). Entre las líneas la recta, el cuadrado y el círculo son más severas, la elipse y la ondulante más delicadas y suaves. Iguales diferencias de robustez y majestad y de dulzura y delicadeza, hallamos en las proporciones. Los colores tienen tambien un valor de expresion reconocido por todos (el azul es alegre, el verde suave, el rojo enérgico, el negro triste), si bien se fija convencionalmente cuando de ellos, así como de las flores, se trata de formar un lenguaje preciso. Tambien tiene su valor el movimiento de los cuerpos segun sea blando, vivo, ó precipitado. Mas dónde, como una voz de la creacion, nos parece reconocer una expresion más eficaz y determinada es en los sonidos y rumores naturales, en las relaciones de sus tonos y en la mayor ó menor rapidez con que se suceden.

6. — COMPARACION DE LA BELLEZA CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS.

A diferencia de la perfeccion que corresponde en gran parte al interior del objeto y de la utilidad que se refiere á un objeto extraño, las formas naturales manifestativas son cualidades exteriores y en un sentido lato se llaman tambien estéticas. Se diferencian de la belleza en cuanto son respectivas á la naturaleza ó al estado del objeto y la belleza consiste en la forma considerada en sí misma. Se asemejan á la belleza como cualidades de forma y en la realidad se presentan con ella íntimamente enlazadas. Así es que nos debemos proponer las siguientes cuestiones: 1.^a ¿puede existir belleza sin carácter? 2.^a ¿puede existir carácter sin belleza? 3.^a ¿puede existir belleza sin expresion? 4.^a ¿puede existir expresion sin belleza?

I. Si viésemos un objeto cuya naturaleza nos fuese desconocida y que presentase formas bellas, afirmariamos la belleza de estas formas, aún cuando no correspondiesen á la naturaleza del objeto. Mas como todos los seres naturales tienen formas determinadas que suponemos conocidas y cuya ausencia sería un defecto, el carácter es requisito necesario para la belleza. Una parte del objeto que se opusiese á su carácter destruiria la belleza definitiva del mismo. Si á un pato se le diese alguna de las formas más agraciadas de la paloma, sería un pato monstruoso. Las facciones en sí más bellas de la mujer no sientan bien al varon. El azul del cielo, la transparencia del diamante, el brillante colorido de los plumajes no convienen á la mejilla ni á la frente del hombre, ni el suave verdor de los vegetales á su cabellera. Cada género tiene sus bellezas propias: no buscamos una belleza indeterminada, sino la belleza especial de que tal ó cual clase de objetos es susceptible.

II. De suerte que en la idea del tipo completo entra la del mayor carácter y la de la mayor belleza que puede con-

cebirse unidas. De esto se deduce, no sólo lo que acabamos de establecer, que la belleza no puede existir sin el carácter, sino tambien que el carácter lleva embebida cierta clase de bellezas. Así los tipos primarios de la naturaleza, el del hombre, el del caballo, etc., suponen las formas características de esta clase de objetos y el mayor grado de belleza que pueden ofrecer las mismas formas.

La separacion del carácter y de la belleza se notan en primer lugar comparando objetos de diferentes clases. La excelencia manifestativa se halla igualmente en dos objetos que se distinguen por el mayor ó menor grado de belleza: tanto, por ejemplo, en el camello, como en el hombre. Además [aún] en una misma clase, á medida que vamos descendiendo á caracteres específicos, se ve que no siempre corresponde mayor belleza á mayor carácter. La belleza senil es físicamente inferior á la de la edad florida; la de la fisonomía del chino á la característica del persa ó del árabe. El tipo de un atleta significa, nó el hombre más bello, sino el más atlético (1). En el tipo de un salvaje ó de un enfermo entran ya elementos opuestos á la belleza y hay además tipos de defectos y aún de fealdad (2). Estos tipos, que no lo son de belleza, tienen un valor manifestativo (estético en sentido lato), por cuanto manifiestan bien la especie á que pertenecen, es decir, por cuanto son un *maximum* de tal ó cual defecto (presentan todo lo que caracteriza á un ciego, á un lisiado, etc.).

III. Si ahora comparamos la belleza con la expresion observaremos que, á ménos de considerar la primera como una simple concordancia de formas, no puede existir sin cierto grado de la segunda (efectiva ó traslaticia), pues no

(1) De ejemplo práctico (sin entrar en el terreno de las bellas artes) de la distincion entre el tipo específico y la belleza, puede servir una exposicion etnográfica, para la cual si hubiese dos lapones, no se escogeria el que se asemejase más á los otros hombres, aunque más bello, sino el que mayormente se distinguiese por su carácter de lapon.

(2) Entiéndase esto en el sentido expuesto al tratar de los grados de belleza en los objetos naturales, pág. 16.

hay belleza sin vida , y la vida (física y principalmente moral) manifestada al exterior constituye lo que llamamos expresion; y en este punto debe notarse, como consecuencia de la índole expresiva de los objetos bellos, que hasta la belleza de los objetos físicos, al mismo tiempo que es excelencia de formas, es tambien belleza moral, puesto que no hay belleza sin estado moral, real ó traslaticiamen-
te (1) manifestado.

IV. Mas no por esto se ha de confundir la belleza con la expresion. Una fisonomía irregular puede exceder en expresion á otra más armónica, si sus músculos tienen mayor flexibilidad y soltura. Puede haber expresion sin belleza: 1.º porque la cosa expresada es fea, v. gr. la envidia, la ira innoble, la embriaguez; 2.º porque la cosa que expresa es fea, v. gr. una fisonomía irregular; 3.º porque la expresion exagerada altera la armonía de formas, como sucede en la de un dolor físico muy vivo, en la de una atencion muy marcada y en los extremos de la risa.

De suerte que si bien tiene un valor manifestativo (estético en sentido lato) toda expresion, por la correspondencia que supone entre la forma que manifiesta y la cosa manifestada, como por ejemplo, en una figura que expresa la embriaguez, para que exista verdadera belleza es necesario: 1.º que la cosa manifestada sea bella, ó cuando ménos indiferente, como los sentimientos apacibles, benévolos, expansivos; 2.º que la cosa que exprese presente concordancia de formas, y 3.º que la expresion sea comedida y proporcionada. En este caso no sólo hay el valor estético propiamente dicho de la belleza definitiva del objeto y el otro valor estético en sentido lato de la correspondencia de la cosa que manifiesta con la cosa manifestada, sino que suelen acrecentarse los mismos principios físicos de la belleza, como por ejemplo, adquiriendo mayor brillo los ojos y mayor suavidad la voz ó los rasgos de la fisonomía.

(1) V. pág. 30.

El carácter y la expresion entran pues en la belleza como elementos. Terminando tales formas fuera de sí, puesto que se refieren al ser ó al estado del objeto, ¿cómo conciliar esta proposicion con la de que la belleza termina en sí misma? En la apreciacion de la belleza pueden entrar diversos elementos y condiciones, pero esta apreciacion es más comprensiva, supone ya poseidos los elementos (1), y sólo existe cuando se reconoce la armonía definitiva entre todos ellos.

7. — OBJETOS SUBLIMES.

Si llamamos belleza en un sentido genérico á toda excelencia de forma considerada en sí misma, tenemos dos especies de belleza: la belleza propiamente dicha (la que hasta el presente hemos examinado) y la sublimidad. Bellos pueden ser una flor, un arroyo, un pequeño y florido collado, el cielo sereno, un corderillo, un niño; sublimes un árbol corpulento, un torrente impetuoso, una montaña, el cielo tempestuoso, un leon, un héroe.

DEFINICION. La alteracion de la armonía destruye la excelencia estética, excepto en los casos en que esta alteracion nace de que la grandeza del objeto no cabe dentro de formas armónicas. Todo lo que entónces contribuye á la grandeza, es un principio de excelencia, áun cuando mirado en sí mismo se oponga á la armonía de formas.

Lo sublime (se usa esta palabra con preferencia á *máximo*, superlativo de grande, porque la dimension que más suele notarse es la altura) no se halla en una grandeza cualquiera. Es lo más grande, lo incomparablemente grande, lo que se presenta como irreductible á una medida.

COMPARACION DE LO BELLO Y LO SUBLIME. Cotejando los ob-

(1) Aunque las formas manifestativas se refieren á algo diverso de las formas, este algo no se mantiene oculto, sino que se manifiesta por las mismas formas.

jetos sublimes con los bellos, observamos que las circunstancias que acompañan á los primeros se hallan á menudo en oposicion directa con las que distinguen á los últimos.

Los colores acordes y graduados no son propios de lo sublime. La belleza exige tamaños no desmedidos, adecuados á la clase á que el objeto pertenece: lo sublime suele hallarse en objetos de dimensiones extraordinarias. Lo bello demanda líneas regulares y que suavemente varien; lo sublime busca, cuando nó rectas violentamente cortadas ó bien indefinidas, curvas no sujetas á una ley regular. Las razones proporcionales de lo sublime pueden ser desmesuradas (una cresta aguda en una gran montaña), y desordenada la colocacion de sus partes (rocas amontonadas). Atendiendo al objeto en su conjunto, así como la unidad completa es necesaria á la belleza del objeto de suerte que si algo falta en él fácilmente se adivine y se complete, puede ser ventajoso para lo sublime el dejar de percibir una parte del objeto, como cuando las nubes nos roban alguno de los contornos de una montaña. Finalmente si el acuerdo, la armonía son el principio de la belleza, lo sublime nos presenta á menudo el aspecto de la lucha, de los más decididos contrastes (1).

La belleza, además, lo requiere todo graduado, todo en su punto; la sublimidad se acompaña con los extremos, es decir, con la mayor grandeza ó con la negacion más ó ménos completa: con una luz deslumbradora ó con la oscuridad, con un ruido vehemente ó con el silencio, con el movimiento extraordinario ó con la inercia. Así es sublime la inmovilidad de una gran montaña y lo es la caída del rayo, del cual se diría que se halla á la vez en el punto de partida y en el término del movimiento.

No siempre se reúnen todas estas circunstancias opuestas á las de la belleza propiamente dicha; ni siempre lo

(1) Entiéndase que el aspecto desordenado que presentan muchos objetos sublimes naturales es sólo relativo y está subordinado al orden universal de la naturaleza, como fácilmente podemos reconocer en algunos fenómenos meteorológicos.

sublime ofrece el aspecto de la lucha. La suma grandeza por sí sola puede dar una sublimidad reposada y serena: tal sucede en el aspecto del sol, del océano tranquilo, del firmamento estrellado. Entónces la sublimidad se nos presenta como una belleza grande y preeminente. Tambien por semejante modo se aplica la calificacion de sublime á una belleza propiamente dicha, pero de sumo valor y de todo punto incomparable.

DIVISION DE LO SUBLIME. Lo sublime se divide en sublime matemático ó de extension y en sublime dinámico ó de poder ó fuerza.

Sublime de extension. Lo sublime de extension corresponde á los objetos ópticos de extraordinarias dimensiones. A él pertenecen los ejemplos de sublime que presenta la naturaleza muda é inmóvil. Asi desde la cima de una montaña se descubren las diversas ramas de una cordillera que se extiende indefinidamente por el espacio, presentando grandes alturas, profundas simas, distancias inapreciables. Puede tambien admitirse lo sublime de extension en el tiempo representado por sus efectos, como en una selva secular ó en unas ruinas carcomidas por las sucesivas intemperies: sublime de que nace en parte el prestigio de lo antiguo, de lo histórico.

Sublime de poder. La fuerza extraordinaria de donde nace esta especie de sublime se manifiesta por medio de formas ya ópticas, ya acústicas, puestas las primeras en movimiento. A la grandeza del poder corresponden generalmente grandes formas, mas hay casos en que lo pequeño, lo imperceptible del medio contribuye por razon del contraste al carácter estético del objeto, y puede aparecer más grande un poder que se manifiesta por medios ténues y diminutos, como sucede en el terremoto anunciado por un ruido lejano, en una avenida que todo lo avasalla silenciosamente, que se adelanta pausada y tranquila como segura de no hallar resistencia.

Obsérvese que la division que acabamos de establecer no se aplica á la belleza. El elemento de extension y el de vida que corresponde al de fuerza se hallan armonizados

en los objetos bellos, sin que uno ni otro prepondere, como en lo sublime, hasta el punto de diversificar la índole estética del objeto.

Bien es verdad que van muchas veces unidos, que en ciertos ejemplos á que principalmente conviene el concepto de extension se une el de poder (como en una cordillera que guarda vestigios de la fuerza asoladora de los elementos) y que la apreciacion de toda grandeza nos lleva al reconocimiento del Poder que la hizo. Mas lo que inmediatamente distingue á algunos objetos sublimes, es sin duda el único concepto de extension (por ejemplo, la ilimitada anchura y prolongacion de un desierto). Así subsiste la indicada distincion y sólo cabe reducir todo sublime al concepto de una grandeza (ya de extension, ya de poder) extraordinaria, incomparable, cuyos límites no se divisan.

8. — COMPARACION DE LO SUBLIME CON LAS FORMAS MANIFESTATIVAS.

No cabe equivocar lo sublime con la perfeccion ni con la utilidad, ya que aquella excelencia, opuesta á la idea de límite, tiene en la mayor parte de objetos una índole contraria á la exacta correspondencia de una cosa con otra. Aunque exista esta correspondencia se pierde en el concepto de lo ilimitado. En caso de que un objeto se reconozca á la vez sublime y útil (como el sol que fecundiza la tierra, la tempestad que serena la atmósfera) tanto ó más fácil es distinguir los dos conceptos que en la union de lo útil y de lo bello. Más particular objeto de estudio ofrece la relacion de lo sublime con las formas manifestativas.

RELACION DE LO SUBLIME CON EL CARÁCTER. Comparándolo en primer lugar con el carácter observaremos que este determina desde luego las diferencias de grandeza material que se exige del objeto para aplicarle la calificacion de sublime. Así un árbol menor que una reducida montaña puede ser sublime, cuando traspasa las dimen-

siones de su especie ó de los árboles en general. Se observará además que no existe lo sublime sino lo deforme, si el carácter del objeto no se aviene con una grandeza extraordinaria, como sucede, por ejemplo, en una mujer ó un niño agigantados.

En general lo sublime que suele alterar la armonía de formas, no las destruye hasta el punto de que el objeto deje de ser lo que su naturaleza exige, y de ahí el que no siempre se note la oposicion que ántes hemos indicado entre las circunstancias que acompañan á lo bello y á lo sublime. Un leon, un hombre (y lo propio diríase de un edificio), que perdiese toda su regularidad ó lo que constituye su forma propia, dejarían de ser tales y se convertirían en un objeto monstruoso; por esto conservan formas armónicas, aún cuando se elevan á la sublimidad, la cual rebosa, por decirlo así, por entre las apariencias permanentes del género á que el objeto pertenece. Un árbol cuyas formas son ménos fijas que las de los animales, tiende ya á lo sublime cuando se hace grande y fuerte, sin perder su belleza, si bien para alcanzarlo es necesario que alguna de sus ramas quebrantadas, sus hendiduras, su áspera corteza arrancada á trechos, atestigüen que ha luchado con los huracanes y con el tiempo. En una roca que carece de forma determinada, pueden reinar con entera libertad los efectos del desórden y de la lucha.

RELACION DE LO SUBLIME CON LA EXPRESION. Todo lo sublime, como todo lo bello, es expresivo, aún cuando lo sea por expresion traslaticia que consiste en el efecto moral que producen en nuestro ánimo las formas del objeto; pero puede haber expresion propia, es decir, verdadera manifestacion del estado interior y lo habrá cuando sea sublime este estado, es decir, la cosa expresada. A la grandeza de esta pueden corresponder los medios de expresion (como la actitud enérgica del que toma una resolucion importante); mas hay tambien casos, en que, á semejanza de lo que hemos observado en las manifestaciones del poder físico, se nota una oposicion entre la pequeñez ó tenuidad de la cosa que expresa y la grandeza de

la cosa expresada: por ejemplo, en una simple inclinacion de cabeza que indique que una persona, llevada por un noble principio, ha resuelto caminar á una muerte segura (1).

II. — OBJETOS MORALES.

BELLO Y SUBLIME EN EL ÓRDEN MORAL. El orden moral es la esfera de los sentimientos y de las decisiones de la voluntad: es la region de lo bueno y lo malo. En este sentido son objetos del orden moral la compasion, un acto de beneficencia, como tambien un sentimiento ó un acto opuesto. La calificacion propia de estos actos es la de bueno (en el sentido de justo, lícito, honesto) y de malo (en el sentido de injusto, ilícito, inhonesto), es decir, la calificacion ética, la que deriva de acomodarse ó nó aquellos objetos á las prescripciones que imperan en el orden moral. Pero como estos objetos pueden agradar ó repugnar, les damos tambien á veces la calificacion estética de bellos y feos. Obsérvese que esta calificacion que á menudo aplicamos á los objetos del orden fisico y que por lo mismo parece más comprensible para quien ha cultivado ménos el juicio ético, es la que solemos usar hablando con los niños para inducirles al amor de lo bueno y al aborrecimiento de lo malo.

En la realidad objetiva no puede haber diferencia entre lo bueno y lo bello, entre lo malo y lo feo, como quiera que belleza significa excelencia, armonía, atributos propios de lo bueno, así como lo malo tan sólo puede producir imperfecciones y desórden, y aún cuando se presente á menudo con accesorios amables, no tarda en descubrirse su fealdad.

No es esto decir que no distinguimos entre la califica-

(1) La sencillez de expresion que suele acompañar á lo sublime literario (y en general artístico), fué ya observada por Longino que puso el ejemplo del «Fiat lux et lux facta est.»

cion ética y la estética. Aún cuando se aplican á un mismo objeto, media una diferencia lógica, es una cualidad mirada bajo dos puntos de vista y por esto nos servimos de dos nombres diversos. En la calificación ética atendemos al fondo, á la correspondencia del objeto con la ley moral; en la estética á lo que aparece, á la armonía ó grandeza que el objeto presenta: la primera sólo es aplicable á los objetos del orden moral; la segunda se aplica indistintamente á los objetos del orden físico y moral cuyos principios de excelencia son diferentes.

Por otra parte el acto bueno, que consiste en la sujeción á la ley, acompañada á menudo de la privación y del sacrificio, no siempre se resuelve en una expansión lozana y atractiva. Bello es por necesidad en sí mismo; pero le acompañan á veces elementos que desagradan ó repugnan (como la pérdida de un objeto muy apreciado por quien tiene el deber de entregarlo, lo asqueroso de la dolencia para quien socorre á un enfermo). El acto pues no será siempre estético (1) para el que lo ejecuta, si bien aún en este caso podrá serlo para el que lo contempla y para el mismo que lo ejecutó cuando lo trae á la memoria. Y si se atiende, nó á un momento aislado, sino á los motivos y derivaciones del acto, se percibirán de lleno las armonías que guardan los antecedentes y las consecuencias de lo bueno y se reconocerá que la única expansión sana, duradera, fecunda, verdaderamente armónica de la vida moral se halla en el cumplimiento del deber.

De este nace en efecto aquella belleza que es esplendor de lo bueno, aquel bello-bueno, al cual no debemos cesar

(1) Decimos que no será siempre estético, nó porque el ejecutor de un acto bueno deje de percibir la armonía del bien, sino porque en el momento de la ejecución puede sentir con suma intensidad lo penoso, lo amargo del elemento desagradable. La belleza del bien guía siempre, como clara estrella, al bueno, pero á veces sólo la percibe la parte superior de su alma, mientras lo restante de su naturaleza se halla entregada al sufrimiento. Otros veces el sentimiento de esta belleza, el fervor de lo bueno es tanto que el elemento desagradable parece perder su fuerza.

de encaminarnos, manantial saludable y fecundo, no ménos en las bellas artes que en la vida, de la armonía estética más encumbrada y que por sí misma, y sin necesidad de brillantes accesorios, hiere singularmente y eleva el alma humana.

DISTINCION DE LO BELLO Y SUBLIME MORALES. Lo bello nace de los sentimientos y actos de apacible temple que no van acompañados de un grande esfuerzo de voluntad, como la alegría pura, la inocencia, la modestia, la piedad sosegada, la resignacion tranquila, el cariño, las virtudes domésticas ordinarias, etc. En tales objetos hay pureza, facilidad, armonía que determinan su especial índole estética.

Son sublimes los sentimientos y actos de extraordinaria grandeza. Hay sublimidades sosegadas y esplendorosas, como soles y océanos del mundo moral, como, por ejemplo, la de un ánimo naturalmente dotado de inagotable generosidad, ó inflamado de una piedad ardiente y serena; pero las más veces nace lo sublime de la lucha en que la voluntad guiada por un principio superior (deber, sacrificio) alcanza la victoria sobre los motivos inferiores (ya malos, como la sed de venganza, ya buenos, aunque tambien inferiores, como los afectos de familia, el amor á la propia conservacion). Así vemos en los mártires el sacrificio de la vida y de todos los vínculos sociales y el desprecio de horribles sufrimientos hecho en aras de la fe; en Guzman el Bueno el amor paternal pospuesto á la lealtad y á los deberes patrios (1).

(1) Muchos casos de lo sublime derivan á primera vista de la lucha con un objeto exterior y nó entre dos opuestos principios morales; mas siempre se reducen á la última, siendo el principio inferior el amor á la vida ó sea á la propia conservacion, al bienestar y sosiego, etc. Recuérdense, por ejemplo, las diferentes imágenes reunidas y graduadas por Horacio en su *Iustum et tenacem*. La misma idea de Horacio expresó nuestro Leon valiéndose del ejemplo de un árbol vigoroso:

Bien como la nudosa
Carrasca en alto risco desmochada

COMPUESTOS MORALES. Despues de haber estudiado los hechos aislados del mundo moral debemos examinar sus composiciones. Nacen estas de la consecuencia de un mismo sentimiento y de actos análogos (como la del grande hombre que emplea constantes esfuerzos para llevar á cabo una empresa), ó bien del enlace ó tambien del contraste de elementos (firmeza y dulzura, aspereza y bondad). El compuesto de sentimientos y actos habituales propio de un individuo constituyen su carácter moral. Entre los caracteres los hay que por lo completo y decidido de los elementos son los tipos de su clase (como por ejemplo un tipo de generosidad); en este caso prescindiendo de la belleza de los elementos nace un valor manifestativo (estético en sentido lato) de la aptitud que tiene un carácter para representar los de su especie (y en este sentido tiene el mismo valor manifestativo un tipo de ambicion que un tipo de generosidad).

OBJETOS MIXTOS. Los hechos morales pasan al mundo exterior por medios físicos, ya se reduzcan á un punto de apoyo ó signo cualquiera, como pueden ser las palabras, ya ofrezcan una manifestacion directa, como la expresion y los actos externos que realizan un acto de voluntad. De esto resultan cualidades estéticas de una clase mixta, en que se aprecia al mismo tiempo que la belleza moral, la concordancia entre la cosa que manifiesta y la manifestada y la belleza propia de la primera. Un mismo sentimiento puede agradarnos más ó ménos, segun la menor ó mayor suavidad de la voz en la persona que lo expresa. Un acto de valor, podrá conmover más si se manifiesta de un modo más

Por hacha poderosa,
Con ser despedazada
Del hierro torna rica y esforzada;
Querrás hundille y crece
Mayor que de primero, y si porfia
La lucha más florece
Y firme al suelo envía
Al que por vencedor ya se tenia.

enérgico, como por ejemplo en el soldado que con especial violencia é ímpetu rescata una bandera (1).

III. — OBJETOS INTELECTUALES.

Todos los objetos bellos ofrecen cualidades que aprecia nuestro entendimiento (correspondencia de partes, unidad). En ciertos objetos estas cualidades son las que más resaltan, de suerte que su apreciacion es sobre todo intelectual: en un cuerpo simplemente cilíndrico sólo la igualdad de color, la pulidez y el brillo de la superficie pueden unirse á la figura para darle un atractivo estético. La misma figura dibujada en un lienzo conserva todavía algun valor de la misma clase, por la visible correspondencia de líneas. Por fin la definicion que da el geómetra de los cuerpos cilíndricos es ya un objeto puramente intelectual que nada tiene de estético.

Este ejemplo muestra que damos aquí el nombre de objetos intelectuales á las ideas puras ó abstractas que concibe nuestro entendimiento, nó al entendimiento, considerado en sí mismo (2) ni tampoco á los séres reales, no expuestos á nuestros sentidos y á cuyo conocimiento pueden conducirnos las operaciones de nuestra mente.

Ahora bien: ¿existe belleza en los objetos intelectuales?

El entendimiento escudriñador en sus aplicaciones puramente científicas, el entendimiento que diseca, analiza y abstrae, es decir, que busca leyes generales separadas de la existencia concreta, sigue un camino opuesto al

(1) Accesorios, en sí mismos indiferentes, contribuyen á realzar el carácter estético del objeto. Si un ofendido perdona á su ofensor en el mismo lugar en que recibió el agravio, ó si le defiende con la misma espada con que aquel le habia perseguido, será mayor el efecto de la manifestacion del hecho interno.

(2) El entendimiento considerado en sí mismo, por su vigor, por su fecundidad puede representárenos como parecido á los poderes físicos y morales y producir un efecto estético.

que se dirige á la belleza (1), la cual reside en lo viviente, en lo sintético, en lo determinado, en la armonía definitiva de todos los elementos. Aun la coordinacion ó enlace lógico de abstracciones y generalidades debidas al estudio analítico forma una contextura científica muy diversa de la faz estética de las cosas. Compárense los estudios analíticos del botánico con la contemplacion del poeta respectivamente al mundo vegetal; y si se quiere un ejemplo de diversa índole, un cuadro cronológico ó genealógico que forma el esqueleto científico de la historia con el aspecto de los hechos reales ó en su defecto con su animada narracion por un historiador ó un poeta.

Pero prescindiendo de los resultados puros de la abstraccion y del análisis, objetos hay donde prepondera el acto intelectual y donde al mismo tiempo se ve brillar la luz de la belleza. En estos objetos de un orden mixto, en que no siempre es fácil distinguir el efecto producido por la verdad y el que á la belleza se debe, el sentimiento estético se depura por su enlace con el mundo intelectual, mientras el acto intelectual se vivifica por su asociacion con elementos estéticos.

Vemos en primer lugar que el entendimiento, en su ejercicio natural y espontáneo ó, si así vale decirlo, primitivo y ante-científico, en aquel estado en que no ahoga el sentimiento, ni desdeña apoyarse en la imaginacion, alcanza pensamientos fecundos y máximas luminosas que, debidos á felices intuiciones, y nó á trabajosas análisis, pueden ocurrir á un hombre de claro talento, aunque desprovisto de cultura, y de que hace feliz uso la poesía, en especial la del género lírico (2).

(1) Véase la nota de la pág. 25 sobre el sentido en que entendemos la belleza. Tambien se ha de tener presente que las verdades científicas pueden producir sentimientos agradables (el de la adquisicion de la verdad, el de la curiosidad satisfecha etc.) que no se han de confundir con el sentimiento de lo bello.

(2) Sin contar los sublimes conceptos de la poesía sagrada, reuérdense las máximas que se leen en los líricos clásicos («Nil mortalibus arduum,» «Fugaces... labuntur anni,» «Patriæ buis

Así, no pocas veces, las ideas relativas á la accion de la Providencia y al órden del universo, ó bien á los deberes del hombre y á las alternativas de la vida aún cuando sean generalizaciones, no nos producen el efecto de una abstraccion sino que nos ponen en contacto con realidades vivientes (nos representamos, por ejemplo, con más ó ménos distincion las sucesivas estaciones como parte del órden establecido en la naturaleza). Aún muchas palabras que á primera vista parecerian del todo abstractas (sabiduría, amor, esperanza, castigo, etc.), tienen en ciertos casos un valor para nuestro sentimiento que las distingue de la enunciacion de puros conceptos intelectuales.

En segundo lugar hay que atender á la manera con que las ideas se manifiestan (1). El mismo tono ya firme y sereno, ya amigable ó insinuante, ya severo ó conminativo con que se enuncian y además, como es sabido, la forma pintoresca ó apasionada que adoptan al realizarse contribuyen á darles un valor estético (2).

Si se trata nó ya de ideas como quiera, sino de las debidas á la investigacion científica, y si partiendo de ellas se quiere volver al encuentro de la belleza, es necesario

exul—se quoque fugit?» de Horacio), como tambien en los épicos y dramáticos; no hablamos de la poesia didáctica donde es más decidido el predominio de la parte intelectual.

(1) Si el concepto se mantiene en la esfera puramente intelectual, su manifestacion puede y debe tener un valor (severo y en cierta manera negativo) por la exactitud y precision con que corresponde á la cosa manifestada; tal es el carácter propio del lenguaje científico. Aquí se habla de los casos en que al concepto se adhiere un principio afectivo que da á su manifestacion una direccion estética.

(2) No sólo las formas pintorescas y apasionadas pueden realzar estéticamente el pensamiento, sino tambien las lógicas si ofrecen un contraste ó simetría (la antítesis suele ofrecer contraste en las ideas y simetría en su disposicion). Nótese que todas ó muchas de las circunstancias que acabamos de indicar pueden hallarse en una breve máxima. En este refran: «A canas honradas no hay puertas cerradas,» hallamos, además de la verdad del pensamiento, un sentimiento noble y una imagen feliz, á lo que se añade el atractivo de la forma métrica.

proceder á una recomposicion, nó lógica, sino sensible, como harémos, por ejemplo, si despues de conocidas las admirables leyes á que están sujetos los movimientos de los planetas, tratando de sentir la grandeza de las mismas leyes, nos las representamos puestas en accion, es decir, que nos figuramos el aspecto de aquellos cuerpos y de aquellos movimientos. De esta manera se explican algunos de los efectos estéticos que al estudio de las ciencias se atribuyen: cuando estas nos hablan, por ejemplo, de antiguos hechos geológicos, al mismo tiempo que exponen leyes generales, promueven representaciones más ó ménos confusas de catástrofes de la naturaleza cuyo efecto realza el prestigio de una gran distancia de tiempo.

De la propia suerte (si es lícito poner aquí ejemplos tomados del arte) en los pasos más bellos de algunos poetas que fueron á la vez sabios, se percibe la luz de la meditacion científica, reflejada en una region visible, en un terreno consistente. Así Dante y Milton para manifestar sus ideas se valen de descripciones, de la pintura de personajes típicos ó simbólicos, de las acciones y palabras de estos mismos personajes. Nuestro Calderon representaba tambien sus conceptos intelectuales por medios sensibles, ya fuesen personificaciones alegóricas como en los autos sacramentales, ya con más eficacia estética sucesos dramáticos concretos (como en «La vida es sueño,» «El mágico prodigioso»).

De lo expuesto se deduce que admitimos belleza en objetos donde prepondere el carácter intelectual, nó en las ideas puras y abstractas, si bien en su forma y en su coordinacion notarémos una cualidad análoga á la belleza.

IV. — CALIFICACIONES ESTÉTICAS

SECUNDARIAS.

Además de las calificaciones fundamentales (bello, sublime, carácter, expresión), aplicamos muchas veces algunas calificaciones que son opuestas á alguna de ellas ó bien que las modifican.

CUALIDADES OPUESTAS Á LA BELLEZA. Como cualidad opuesta á la belleza hallamos lo feo que consiste en la falta de armonía (colores impuros y discordantes, líneas irregulares). Lo feo se opone pues al acuerdo, si bien puede tener vida. Así en ciertos casos puede unirse á lo sublime, ó á lo ménos lo sublime atenúa lo feo.

No se ha de confundir lo feo con lo risible ó ridículo (1): la primera cualidad repugna y no produce el efecto agradable de la risa. Consideran algunos lo ridículo como una fealdad parcial y moderada, pero creemos que existe en él además de la discordancia, una concordancia cualquiera que produce un efecto estético tan diverso del de lo feo. La risa debe provenir del contraste (fácil de señalar en muchos casos) entre lo discordante y absurdo del fondo y una concordancia externa y aparente (2). Recordarémos el ejemplo vulgar del soldado que hace centinela con una escoba al hombro, es decir, con un objeto esencialmente distinto del fusil, si bien guarda con él una semejanza aparente (3).

(1) Entre estas dos palabras se establece la distincion de que lo risible es lo que excita una risa agradable y lo ridículo aquello de que nos reimos por desprecio. Aquí usamos las dos palabras como sinónimas, en el sentido que se da á lo risible.

(2) Así todo lo que excita la risa es ridículo en cuanto presenta una discordancia que lo hace digno de desprecio, y es risible en cuanto por el juego de la discordancia y de la concordancia aparente puede producir un efecto agradable.

(3) Lo ridículo se cifra muchas veces en las palabras, v. gr., en los equívocos, ó uso de una palabra de dos sentidos, como si tuviese uno solo; otras veces en un juego de ideas realizado en un hecho ó en el lenguaje.

Ya que se ha dicho que de lo sublime á lo ridículo no hay mas que un paso ¿qué relacion puede mediar entre dos calificaciones tan diversas? Lo sublime que destruye á menudo los límites conocidos y las formas armónicas tiene algo de exteriormente irregular, lo cual unido á una verdadera grandeza, léjos de dañarla, contribuye á enaltecerla. Pero si falta esta, queda tan sólo el efecto de la irregularidad y de la discordancia, que unido á ciertos restos de concordancia puede producir el efecto de lo ridículo. Así, por ejemplo, los gestos extraordinarios que expresan un sentimiento noble en su mayor estado de vehemencia podrán ser calificados de sublimes, y estos mismos gestos, remedados por una persona que se halle en su estado de alma ordinario, provocarán á risa. El paso, pues, que media entre lo sublime y lo ridículo es inmenso, es el que va de una grandeza real á otra ficticia.

CUALIDADES ANÁLOGAS Á LA BELLEZA. Hay objetos que presentan separados algunos elementos de los que constituyen la belleza. Hay en primer lugar correspondencias en los objetos abstractos que por ser tales no pueden producir un pleno efecto estético (1), como cuando observamos una congruencia científica, especialmente si es inesperada y sorprendente, v. gr. la ley de la atraccion de los cuerpos que ofrece una oposicion simétrica entre los efectos producidos por las masas y por las distancias, ó bien el resultado de la sucesiva suma de los números impares que se van convirtiendo en cuadrados. Tambien el enlace luminoso, la coordinacion ingeniosa de ideas se asemeja á la armonía de elementos estéticos. Si á esto se añade una fórmula visible, siquiera sea compuesta de simples signos, como sucede en el binomio de Newton, se hace más fácil la apreciacion de la concordancia y es mayor la analogía, nó identidad, con los efectos de la belleza. De aquí lo que se llama belleza científica, elegancia en la resolucion de

(1) Para que esta distincion no se tilde de simple cuestion de palabras, recordamos de nuevo el sentido que dimos á la palabra belleza en la nota de la pág. 25.

un problema, etc., calificaciones que creemos traslaticias y debidas á la analogía que con la belleza presentan las concordancias abstractas ó de simples signos.

Por otro lado en los objetos reales puede haber juegos de formas que no constituyen una armonía completa y que producen tambien un efecto análogo al de la belleza, aunque distinto del que acabamos de señalar. Tal sucede en las formas de la llama, de las nubes, etc., (como tambien en los juguetes infantiles y en ciertos mecanismos ingeniosos) que pueden llamar la atencion sin ser plenamente bellas. Esto es lo que se llama agradable en un sentido estético, distinto al que se da á la misma palabra cuando se trata de los efectos puramente orgánicos, es decir, de lo agradable físico. En semejantes casos se emplea tambien la palabra bonito. Tiene siempre esta palabra un sentido análogo á la belleza, pero no es la belleza; es una belleza incompleta. Cuando se dice de un objeto en que por lo diminuto no puede campea la belleza, es sinónimo de lindo.

La gracia segun su etimología significa un don nativo é ingénito; por esto se aplica en sentido cómico y en sentido sério, es decir, como don de comunicar los efectos de lo ridículo y como posesion de cualidades estéticas más elevadas (del primero nace lo gracioso, de la segunda lo agraciado) (1). En un sentido más particular, gracia significa cierta viveza ó intensidad de algun elemento bello, en especial de la suavidad y delicadeza, ya física, ya principalmente moral, manifestada la última por la expresion. Así decimos de una persona que no es bella, pero que tiene gracia, por la viveza con que muestra ciertas cualidades atractivas; así se ha definido generalmente la gracia por la belleza del movimiento, como que este condensa los elementos de la belleza, uniendo los propios de la par-

(1) Creemos fundada esta distincion, aunque no confirmada por el uso. Una especie ó derivacion de la gracia en sentido cómico es el gracejo, que se aplica, á lo ménos principalmente, al don de comunicar los efectos de lo ridículo en el lenguaje hablado y en el gesto, así como la gracia tiene un sentido más extenso.

te movida, con la de las líneas que el movimiento describe, y así finalmente el nombre de gracia se aplica más especialmente á la belleza infantil y femenina.

La elegancia significa por su etimología una cualidad que se halla en lo escogido, lo selecto, y designa el principio de belleza que muestran determinadas formas, sin atender al conjunto. Segun su significacion etimológica, mas bien que á lo que es obra de la naturaleza sola, se aplicaría á lo que depende de la eleccion humana, como á ciertos ademanes, al ropaje, á los ornatos, pero se ha extendido á objetos únicamente naturales, como á la figura del hombre ó de los animales, á los movimientos de estos, etc. La gracia (en el sentido sério limitado) y la elegancia convienen en que son nó una belleza incompleta como lo bonito ó lo lindo, sino elementos separados de belleza; se distinguen en que la gracia siempre indica viveza é intensidad, mientras la elegancia lleva la idea de ausencia de defecto y puede ser más reposada; la gracia es más generalmente suave y femenina, la elegancia puede ser más severa y varonil; la gracia se refiere particularmente á la expresion, la elegancia á las formas físicas consideradas en sí mismas; la primera es de todo punto natural, la segunda puede deberse más al arte.

CUALIDADES ANÁLOGAS Á LO SUBLIME. Hay calificaciones propias de los objetos que muestran una analogía con la sublimidad sin que de sublimes puedan ser calificados. Llámase grande en lo físico y moral aquello cuya grandeza aunque no comun, no llega á lo incomparable. En lo físico, para que la grandeza de dimensiones sea una cualidad estética de precio, debe convertirse en grandiosidad, es decir, ir unida á una sencillez severa é imponente.

La majestad indica la expresion de una fuerza que está segura de sí misma y que por lo tanto se une á una calma moderada (como puede hallarse, por ejemplo, en la actitud llena de dignidad y reposada de un héroe). Lo solemne se halla en los objetos que reciben un movimiento sosegado y casi rítmico, como el paso de una procesion.

Objetos hay que junto con algunas cualidades propias de lo sublime ofrecen otras de las que distinguen lo bello. De aquí la nobleza que corresponde á la belleza unida á cierta fuerza y severidad y se aplica á lo moral (nobleza de ánimo opuesta á lo vulgar, á lo rastrero) y á lo físico (facciones varoniles). La nobleza física es ó se considera manifestacion de la moral.

De aquí tambien la magnificencia que es una belleza multiplicada, una belleza en grande escala (arco iris que extiende á un grande espacio la vivacidad de sus colores, una extensa campiña que muestra suma riqueza de bellezas variadas) (1).

A veces se unen en un mismo objeto varias cualidades: así el firmamento estrellado es majestuoso por su reposo y silencio; magnífico por extender á dilatados espacios el suave concierto de sus luceros, y sublime en fin por su grandeza de todo punto incomparable.

A veces coexisten los rasgos propios de lo bello y de lo sublime en puntos separados y esta mezcla suele hallarse en el paisaje, siendo especial causa de su atractivo.

Especie de lo sublime moral puede considerarse lo patético que nace de la violencia del dolor en un alma fuerte, que si no vence, resiste al ménos.

CUALIDADES RELATIVAS Á LA EXPRESION. Al hablar de objetos reales parecerá inoportuno dar calificaciones más ó ménos favorables á las relaciones que median entre la expresion y lo expresado, toda vez que la naturaleza las ha establecido. Pero como entre estos objetos reales se comprenden las operaciones del hombre, y entre estas la manifestacion de sus afectos, y puede el hombre alterar las relaciones que en este punto ha establecido la naturaleza,

(1) Obsérvese la diferencia de lo grandioso y de lo magnífico comparando un paisaje grandioso, en que dominan masas grandes y severas, con otro que pueda calificarse, segun la expresion de un escritor moderno, de «canastillo de flores de cien estadios de circuito.» En lo artístico es bien fácil distinguir un salon grandioso (grande y severo), de otro magnífico (rico en bellos adornos).

debe mencionarse como cualidad estética la naturalidad de expresion. A esta cualidad se opone lo afectado. Grado superior de naturalidad, en que no sólo no hay afectacion, sino que no puede haberla, es el candor (1), el cual existe cuando aquel que expresa ignora el valor de la cosa expresada y sin tener conciencia de ella sigue los impulsos naturales. Esta se halla en la expresion de los niños que manifiestan, no sólo lo que no advierten, sino lo que á veces no quisieran expresar. Se ha observado que es directamente opuesto al candor el sentimentalismo, en el que el sentimiento no sólo es conocido y quiere expresarse, sino que se esfuerza en ser mayor de lo que naturalmente sería; se excita y se estimula por cálculo.

Al hacer este exámen de las cualidades estéticas secundarias no nos hemos propuesto dar un medio seguro de distinguir denominaciones en que generalmente se deben las mejores aplicaciones á una apreciacion instintiva. Acaso en el mismo valor que se da á estas palabras hay á veces una parte subjetiva. Nuestro objeto ha sido aplicar en lo posible el exámen que es necesario en toda materia científica y además dar una idea de la variedad de aspectos estéticos que presenta el mundo físico y moral.

V. — VERDAD Y BELLEZA.

Como complemento de la parte objetiva real, estudiaremos las relaciones que median entre la belleza y la verdad, nó ceñida ya á los objetos naturales, sino á todos los seres existentes.

Así como en el orden moral no puede existir completa armonía sin lo bueno, tampoco en el orden metafísico exis-

(1) Es la *naïveté* de los franceses en el sentido más noble que hoy suele dársele. Suele llamarse entre nosotros ingenuidad, pero esta, segun se ha advertido, es ya más deliberada, más memoriosa, mientras el candor es del todo natural é irreflejo.

tirá sin lo verdadero, como que lo falso lleva consigo un defecto, un vicio que ha de contaminar á cuanto de él participe. La existencia (que conocida por nuestro entendimiento constituye la verdad) es una excelencia y todas las excelencias se comunican y se corresponden.

La verdad y la belleza así como la bondad se hallan plenamente unidas en el Manantial Supremo de todas las excelencias. La identidad originaria de lo verdadero y de lo bello que de ahí resulta se confirma con las siguientes observaciones:

I. Las más altas é importantes verdades que nos ha sido dado conocer irradian incomparables bellezas y á medida que elevamos nuestros pensamientos y afectos vemos brillar más la armonía entre la verdad, la bondad y la excelencia estética, como es de observar en las más altas inspiraciones de la poesía religiosa.

II. Existe tambien este enlace en los objetos naturales. En el orden moral nace la belleza de lo bueno que es la verdad ética realizada, y en los objetos físicos acompaña la manifestacion de la naturaleza y de la vida propia de cada género, es decir, á los principios constitutivos de los diferentes seres en cuanto estos principios se manifiestan en lo exterior.

De donde nace que así como ántes se ha sentado que lo bello es el esplendor de lo bueno, puede con más extension afirmarse que lo bello es el esplendor de lo verdadero.

Mas esta proposicion, no sólo exacta sino fundamental, ha de entenderse debidamente para no dar lugar á erradas aplicaciones:

I. No debe olvidarse la distincion de las dos calificaciones para las cuales usamos de diferentes nombres, á que damos un valor distinto bien determinado. En los objetos físicos, además, no alcanzamos la verdad de la misma manera que la belleza: al reconocer la excelencia estética de un objeto reconocemos tan sólo un aspecto de la verdad, el que se manifiesta en lo exterior; para adquirir nuevas verdades y nunca la verdad completa, hemos de estudiar

detenidamente el mismo objeto. No sucede así en el orden moral, puesto que para juzgar de la verdad ética, llevamos siempre una medida, cual es el conocimiento de la ley.

II. No todo lo material ó positivamente verdadero, es decir, no todo lo real es igualmente bello. En el orden físico hay realidades ménos bellas que otras y entre los sentimientos y actos humanos los hay opuestos á la belleza. Hay tambien realidades que le son indiferentes, como el que una ciudad sea más poblada que otra.

III. Tampoco se trata de la verdad en estado abstracto, como son las verdades nominales de las matemáticas ($3 + 4 = 7$, los tres ángulos de un triángulo valen dos rectos), los principios metafísicos (el de identidad, de contradicción, etc.), las definiciones de los objetos, etc., sino de la verdad realizada en determinados seres concretos.

Así la verdad en que resplandece la belleza es además de la del orden sobrenatural, la verdad general (1), las leyes que dominan en el mundo moral y físico (2), realizadas en objetos determinados.

De este modo se comprende cómo hallamos belleza en ciertas concepciones humanas que no pertenecen á la verdad material y positiva, á ciertos posibles que no son realidades, á sombras que no son existencias y que, en calidad de tales, adolecen de un defecto originario.

Si no pudiese haber belleza en tales concepciones, resultaría que cuanto produjese el efecto de bello necesariamente sería real, y que el mejor criterio histórico sería el

(1) Verdad general (no generalizada ó abstracta) en oposicion á la meramente particular; en el mismo sentido suele usarse la palabra «esencial» en oposicion á «accidental» y pudiéramos usar la de «ideal» si no la reservásemos para ciertas concepciones del hombre.

(2) Entiéndase en cuanto á los objetos físicos, los efectos de las leyes que se manifiestan en lo exterior: estos efectos están enlazados con los que el hombre no conoce por la inspeccion del objeto, pero por lo mismo que los desconoce no entran en la apreciacion de la belleza.

juicio estético. Entre dos versiones de un mismo hecho la más bella sería siempre la más exacta; si se nos presentase la pintura de un objeto desconocido, como propio de tal ó cual país, en caso de ser bello deduciríamos que no puede haber engaño en la pintura (1).

Mas aún cuando atendemos principalmente á la belleza de un objeto, preferimos siempre que le acompañe la realidad. Muchos hechos que ahora apreciamos sólo por su aspecto estético, tuvieron en su origen mayor importancia porque fueron tenidos por reales (v. gr., los relatos de la poesía épica). La narracion de un hecho que creímos real pierde buena parte de su prestigio cuando sabemos que no lo es, y aún en narraciones donde nos consta que hay mezcla de realidad histórica y de ficcion, nos duele descubrir que la última es mayor de lo que habíamos pensado.

Otras veces suponemos real lo que sabemos no haber acontecido: nos contentamos con suponerlo verdad, con una verdad hipotética, con la posibilidad. En este caso exigimos la verdad general: admitimos, por ejemplo, que se atribuyan á un niño ó á un rústico rasgos sorprendentes de natural ingenio, pero nó lo que arguye largos estudios ó la experiencia de la vida de las diferentes clases sociales.

Admitimos además concepciones que no son ya una verdad, si bien supuesta é hipotética, posible, sino que contienen elementos de imposibilidad, como, por ejemplo, la fabulosa concepcion del centauro. Mas aún en este caso ha de haber una verdad relativa antecedente (el haber esta concepcion formado parte de las tradiciones griegas), y

(1) La distincion y posible divergencia entre la belleza y la verdad material ó positiva, es decir, la realidad, es de sentido comun. Así decimos: «esto es no sólo bello, sino verdadero (real)»; «el narrador ha embellecido el hecho que presencié y nos refiere.» Un célebre escritor y orador escribió en la portada de la obra de un metafísico su contemporáneo: «Nova, *pulcra*, *falsa*,» estableciendo la divergencia entre el atractivo estético que pudiese tener el sistema allí expuesto y su correspondencia con la realidad de las cosas.

otra verdad relativa consiguiente, toda la verdad compatible con la concepcion (la parte de hombre y la parte de caballo de que se compone el centauro han de corresponder respectivamente á la verdad de la figura de hombre y de caballo).

PARTE SUBJETIVA.

La parte subjetiva trata de la belleza en el hombre, nó ya considerado como objeto de contemplacion, sino I, como espectador de la belleza real (parte subjetiva pasiva); II, como productor de nuevas bellezas (parte subjetiva activa) (1).

I. — DEL HOMBRE COMO ESPECTADOR

DE LA BELLEZA REAL.

1. — JUICIO-SENTIMIENTO É IDEA DE LO BELLO.

Si bien las cualidades que constituyen la belleza existen en los objetos y existirían aún cuando nosotros no la percibiésemos, las reconocemos con el auxilio de nuestras facultades: serían bellos aunque no nos lo pareciesen, pero

(1) Para mayor claridad en esta materia nos serviremos de un ejemplo trivial: salgo á paseo, veo un bosque (objeto real físico), veo también un acto de caridad (objeto real moral): siento un placer al ver estos objetos (parte subjetiva pasiva); más tarde recordándolos los trasformo y me figuro un nuevo bosque ó un nuevo acto de caridad (parte subjetiva activa).

son bellos de manera que nos lo parezcan. Despues de haber hablado de las cualidades estéticas, consideradas en el objeto, prescindiendo, cuanto es posible, de nuestro modo de ver, hemos de considerar al hombre como espectador de las bellezas naturales.

EFFECTOS DE LO BELLO Y LO SUBLIME. Cuando percibimos un objeto bello se efectúan en nosotros un juicio y un sentimiento. No puede nacer el sentimiento sin reconocer la belleza, es decir, sin juzgar que el objeto es bello; ni hay un verdadero juicio actual que no esté acompañado del efecto producido por la belleza en el sentimiento. «Esto es bello,» es la expresion del juicio, pero la manera ordinaria de manifestarlo es «¡qué bello!» es decir, el juicio expresado en la forma del sentimiento.

Este juicio es inmediato y como instintivo. No llevamos una preposicion aprendida de antemano que comparemos con las cualidades del objeto, para reconocer si este es ó no bello: hemos visto cosas que lo son y al presentársenos el nuevo objeto reconocemos que es uno de tantos. Mas por otra parte el que forma aquel juicio le da un valor universal y objetivo, es decir, afirma que es bello, nó únicamente para él, sino para todos, que tiene cualidades que lo hacen bello, que es bello en sí mismo. Esta objetividad del juicio no arguye que el juicio sea exacto; el que afirma que el objeto es bello en sí mismo puede engañarse. De aquí la posibilidad de que haya juicios que se contradigan, de que lo que este juzga ser muy bello, sea creído por aquel ménos bello ó no bello, así como al buscar la causa de un fenómeno de la naturaleza, todos los físicos convienen en que hay una causa objetiva, pero pueden disentir en cuál esta sea. Siempre que hay disension en los juicios (ya sea en materia estética, ya en otra), con cuanta mayor seguridad defienda su parecer cada uno de los que juzgan, más claramente mostrará que ha dado á su juicio un valor universal y objetivo.

El placer producido por la contemplacion del objeto bello es un sentimiento de que es ocasion y nó causa la impresion que el objeto ha producido en nuestros sentidos:

es un eco que dispierta en nuestro ánimo la excelencia del objeto. La diferencia entre el sentimiento de la belleza y el placer de los sentidos se puede reconocer en el diferente efecto que en nosotros producen la forma de una flor y su perfume. El sentimiento de la belleza es desinteresado por cuanto lo motivan las cualidades del objeto y nó ventaja alguna personal que pueda reportarnos (1); es finalmente un sentimiento especial, afín de los de aprobación, admiración y amor, pero que no puede confundirse con otro alguno.

En la contemplación de la belleza física intervienen los sentidos, pero únicamente la vista y el oído, sentidos instructivos que nos dan conocimiento de los objetos ó fenómenos exteriores, sin ponernos con ellos en contacto material é inmediato. El conocimiento que por medio de estos sentidos alcanzamos de la apariencia de los objetos bellos produce el juicio de la belleza y el sentimiento que le acompaña. Mas á este conocimiento precede un ejercicio de los sentidos cuya índole hemos de averiguar. Cuando percibimos un color ó un sonido de los que llamamos agradables, no sentimos un placer determinado, localizado, como cuando olemos ó gustamos, y si tal placer existe, es tan poca su intensidad que pasa sin que lo notemos. La impresión orgánica tan sólo se distingue perfectamente cuando hay un displacer marcado, como el producido por una luz intensa ó por un ruido estrepitoso; si bien un apreciador ejercitado creará ya notarla en el caso de colores chillones ó de sonidos destemplados. De todo lo cual se puede deducir que el placer físico producido por los colores ó sonidos llamados agradables nace del ejercicio fácil, de la actividad feliz de nuestros órganos visual ó auditivo, y que esta actividad comunica un movimiento grato, un bienestar á toda nuestra naturaleza sensible.

(1) La belleza nace de la armonía de los elementos y nó de un uso ventajoso para los demás ni para nosotros. Podemos hallar belleza en un objeto cuya ausencia nos sería ventajosa, como en una colina que haga más largo y penoso nuestro viaje.

Debe pues admitirse una fruición física, nó un placer local y positivo de la vista y del oído (1).

De esta manera se interesan en el objeto bello nuestra sensibilidad física que el objeto pone en grata actividad, nuestra sensibilidad moral que se complace en la vida del objeto y nuestra parte intelectual que aprecia su unidad y la correspondencia de las partes. La belleza ejercita simultánea y armónicamente nuestra sensibilidad física, nuestra sensibilidad moral y nuestro entendimiento.

Puede sin embargo existir el sentimiento de la belleza sin la acción inmediata de los sentidos, por medio de la simple representación mental del objeto (y esto confirma su índole de sentimiento y nó de sensación); en este caso nuestra actividad intelectual y moral en lugar de unirse al efecto que resulta de la impresión de los objetos físicos en los sentidos, se une al que nace de la representación de los mismos objetos.

El efecto de la belleza moral es también un juicio y un sentimiento producidos en nosotros por la excelencia estética de un sentimiento ó de un acto, ó de la combinación de varios sentimientos ó actos. El sentimiento estético que produce el objeto moral no debe confundirse con este mismo objeto (2).

Al paso que apreciamos sin esfuerzo el objeto bello, de-

(1) Además de esta fruición física no localizada, se comprende fácilmente que las sensaciones exteriores agradables que acompañan á la percepción del objeto, como el olor de la flor, contribuyan, nó á que el objeto sea más bello, sino á acrecentar el efecto placentero definitivo.

(2) Así como en el orden físico se nos presenta un objeto determinado, v. gr. una flor, también en el orden moral nos ocupan sentimientos particulares, como la amistad, el amor á la patria, etc.; aún en el caso en que haya un solo sentimiento, si lo tenemos por bello, reconocemos una cualidad capaz de excitar en nosotros el sentimiento de lo bello, es decir, un sentimiento distinto de la misma amistad, etc. El sentimiento de lo bello, aún cuando recaiga sobre objetos del mundo moral, es un sentimiento especial que no debe confundirse con lo demás.

terminado y circunscrito, el objeto sublime se nos presenta como ilimitado. La grandeza (en las dimensiones y á veces en los accesorios), á menudo el desacuerdo, la irregularidad y el desórden que turban la determinacion de las líneas, los contrastes que acrecientan las distancias, la misma negacion de una parte del objeto ó de alguno de los accesorios (ausencia de luz, de ruido, de movimiento) que nos hace presentir algo desconocido, todo en él se opone á la circunscripcion y al límite.

Si á un objeto que nos ha producido el efecto de lo sublime lo recorremos despacio por todos lados, si lo medimos detenidamente, si apreciamos su altura, juzgándola igual, por ejemplo, á la que resultaria de la superposicion de tres ó cuatro objetos que nos son familiares, nada perderá el objeto de sus cualidades reales, pero nos habrémos puesto en situacion de que sea mudo para nosotros: no lo reconocerémos ya como incomparable.

¿Cuál es, pues, el efecto que en nosotros produce el objeto sublime? Juzgamos que es incomparablemente grande, es decir, que le aplicamos el concepto de una grandeza ilimitada, concepto en realidad superior al mismo objeto.

El sentimiento producido es en parte opuesto al que causa la belleza propiamente dicha: un sentimiento mixto de placer y de dolor, si bien definitivamente placentero. El objeto se nos presenta sublime porque no podemos abarcarlo, porque una parte suya nos ocupa enteros, porque su conjunto nos abrumba y nos vence. Es pues vencida, á pesar de sus esfuerzos, nuestra capacidad de percepcion, de donde nace un efecto de malestar y de zozobra. Mas el desplacer queda absorbido y superado por el vuelo del alma que levanta el objeto á una altura extraordinaria, dándole el presentimiento de regiones desconocidas y como un cierto sabor de lo infinito.

Señaladas las diferencias entre el efecto de lo bello y de lo sublime, hay que reconocer sus semejanzas: ambas dependen de la forma ó de las apariencias del objeto, el juicio es inmediato y objetivo, el sentimiento especial y des-

interesado (1), precedido pero nó causado por la impresión orgánica; y en ambos finalmente el resultado definitivo es la estima de cierta excelencia del objeto.

También la simple representación de los objetos sublimes produce en nosotros el efecto estético; pero ha de ser verdadera representación (más ó ménos determinada) de objetos sensibles, nó la consignación abstracta de la grandeza, por ejemplo una cifra aritmética de valor extraordinario.

En la apreciación de la sublimidad moral debe mediar el reconocimiento de una grandeza extraordinaria, ya sea esta sosegada y serena, ya se manifieste por medio de la lucha. Mas es también requisito indispensable el de que el objeto reconocido sea viviente y nó una abstracción. Así en el primer caso debe sentirse el valor sumo del objeto moral (piedad, generosidad en grado heróico), y en el segundo debe reflejarse en nosotros la lucha entre los diferentes motivos y la victoria conseguida por el motivo superior. Hemos de reconocer á qué costa es grande el acto de un héroe, sentir el valor de los obstáculos, sufrir con sus sufrimientos, reconocer en fin lo extraordinario del esfuerzo que la victoria ha requerido.

IDEA DE LO BELLO. Cuando decimos esto es bello (ó sublime) atribuimos una cualidad especial á un objeto; cuando nos servimos de la palabra belleza (como designación de la excelencia estética en general) manifestamos una idea independiente de objetos determinados. Sin necesidad de definirla, ni de averiguar cómo la hemos adquirido, sabemos que existe en nosotros. Y no se trata de una cualidad cualquiera, como la de dulce, blanco, duro, etc., que podemos considerar también en abstracto; sino de una idea que corresponde á una jerarquía superior, de una idea

(1) Este carácter desinteresado del sentimiento de lo sublime, significa no sólo que no nos ofrece ventaja alguna, sino también que es hijo de la apreciación pura del objeto y nó de los peligros personales que pudiera su grandeza acarrear. El hombre poseído del miedo no siente la sublimidad del objeto.

primordial, fundamental, hermana de las de lo verdadero y de lo bueno, y que distinguimos al mismo tiempo de estas, pues aún cuando las vemos realizadas en un mismo objeto, las consideramos como diferentes atributos.

Esta idea no se presenta definida ó determinada (como, por ejemplo, la idea de la circunferencia); pero existe en todos ó en la mayor parte de los hombres, aún cuando no hayan pensado en nombrarlas siquiera y aún cuando los mismos que han especulado acerca de ella reconozcan la dificultad de precisar los caracteres de los objetos bellos, sin que acaso hayan alcanzado una definicion satisfactoria de la belleza. Sólo cabe decir que es la idea de una cualidad *sui géneris*, de una excelencia de forma, de la más completa y exquisita armonía ó de la mayor grandeza que podemos concebir. Esta idea indeterminada la vemos realizada en objetos concretos: es un arroyo cuyo curso divisamos sin ver el manantial; un sol oculto que ilumina los objetos visibles.

El término natural de esta idea es Dios, fuente de toda armonía y de toda grandeza, como siempre se reconocería si nuestro ánimo se hallara en su estado más sano, como se reconoce á veces en la apreciacion de la belleza, aunque más limitada y más frecuente, y con mayor decision en los efectos súbitos y extraordinarios que produce lo sublime. De esta suerte de los vestigios imperfectos de belleza, diseminados en la naturaleza sensible, en el espíritu humano (y tambien en el mundo de las artes) el hombre se eleva al presentimiento de una belleza suma á que aspira, sin que aquí abajo le sea dado poseerla.

2. — MODIFICACIONES SUBJETIVAS DEL JUICIO-SENTIMIENTO DE LO BELLO.

Los principios constitutivos de la belleza se hallan en la realidad objetiva (1). Reconocimiento de esta verdad es el mismo juicio estético, que, si bien falible, aspira á la objetividad (2). Mas como en el acto de apreciar la belleza, no ménos que las cualidades del objeto entran las disposiciones del que aprecia, puede el juicio-sentimiento de la belleza modificarse á tenor de estas disposiciones. Las modificaciones serán de dos maneras: generales, es decir, las que (en mayor ó menor grado, segun el estado del alma de cada uno), pueden verificarse en todos los hombres, por efecto de nuestra limitada y caída naturaleza, é individuales, es decir, las que dependen de una disposicion especial de tal ó cual individuo.

MODIFICACIONES GENERALES. I. (Relativas á los objetos físicos.) Conforme ántes observámos (3), podemos considerar como no bello lo que lo es en realidad, ó porque apreciamos aisladamente un objeto que debiéramos apreciar como parte de un conjunto, ó porque nos impide reconocer su belleza una cualidad accesoria ó su comparacion con objetos más bellos.

II. (Relativas á los objetos morales.) Con respecto á estos, puede haber calificaciones estéticas subjetivas, más favorables de lo que corresponde á la belleza real que nace de la índole ética del objeto. A igualdad de bondad puede parecernos más bello lo que se acompaña con accesorios más atractivos. La lozanía y la fuerza, aunque no sujetas

(1) V. pág. 16. Pudiera ofrecerse la dificultad de que á los objetos sublimes les atribuimos una ilimitación de que carecen; mas tales objetos reúnen en sí mismos todas las circunstancias necesarias para promover este concepto.

(2) V. pág. 58.

(3) V. pág. 16.

rigurosamente á la ley, mientras la fealdad no sea tan visible que repugne aún estéticamente á un ánimo no pervertido, pueden inducirnos á suspender el juicio ético y á conceder una excelencia indebida al conjunto del objeto (1).

Tampoco distinguimos siempre, como debiéramos, entre el valor ético de los objetos morales y entre el estético de la composición, del valor manifestativo característico, del manifestativo expresivo y de la belleza física que puede ser propio de los medios que expresan (2).

III. (Relativas á la verdad.) Con respecto al enlace de la verdad y de la belleza ya advertimos que en nuestro anhelo de belleza no siempre la buscamos en los objetos reales, sino en concepciones nuestras que carecen de existencia, es decir, que descansan en verdades hipotéticas y relativas: admitidas estas, se atiende sólo á las armonías resultantes. Mas aunque así sea y de aquí se originen muchas de las fruiciones de las bellas artes, siempre debemos poner en más alto lugar aquellas bellezas sólidas y macizas que se apoyan en la existencia real.

MODIFICACIONES INDIVIDUALES. I. (Relativas al temple de ánimo del que aprecia el objeto.) El temple de cada cual ocasiona el que se prefieran las cualidades estéticas más suaves y delicadas ó las más severas y grandiosas, etc.

(1) Un principio bueno puede mezclarse con otros de opuesta índole, como en un ánimo resuelto, abierto y franco, pero audaz é inconsiderado, que nos agrada y no estimamos; puede emplearse mal, como el denuedo y la fuerza de voluntad que el conquistador dirige á fines ambiciosos, en actos que admiramos y reprobamos al mismo tiempo; puede convertirse en exceso, como la lealtad del soldado ó del siervo que la historia nos muestra llevada hasta el extremo de darse la muerte para no sobrevivir al caudillo ó al dueño, lo que nos conmueve, pero que en manera alguna aprobamos. — Acaso un ejemplo de inferior linaje acabará de ilustrar este punto. Tratando de impedir que un gimnasta verifique una suerte arriesgadísima, nos dirigimos al punto donde trata de verificarla; no llegamos á tiempo sino de presenciárla, y presenciándola la admiramos, sin que por esto dejemos de reprobarla.

(2) V. pág. 43.

II. (Nacidas de la novedad.) Esta se limita a una relacion del objeto con el individuo que lo contempla, y no puede ser, por consiguiente, una cualidad objetiva de la belleza, sino una condicion para que la belleza produzca todo su efecto. Tal es en realidad, pues los objetos más bellos ó más grandes de su naturaleza, que á fuer de limitados no alcanzan una excelencia absoluta, no bastan á la larga á satisfacer las aspiraciones de nuestro ánimo. El objeto con que nos hallamos familiarizados en demasía, que hemos enlazado con nuestro estado habitual, no nos sorprende, no nos saca de nosotros mismos, pierde algo de su prestigio y de su magia. Sin embargo, es tanto el atractivo de las bellezas naturales y entre ellas de las de orden moral, que pronto, en especial si no abusamos de los goces estéticos, recobran su vivacidad y su frescura.

III. (Nacidas de la asociacion de ideas.) Tampoco puede ser cualidad objetiva la asociacion de ideas (un árbol es bello por su forma, nó porque háyamos reposado á su sombra), si bien es verdad que tambien influye, y no poco, en nuestras apreciaciones. Nuestros recuerdos personales, nuestras preferencias y aficiones son fuente comun de efectos y de juicios que fácilmente confundimos con el sentimiento y el juicio de la belleza. Así en la apreciacion de esta debe distinguirse lo que es efecto de la misma y lo que depende de los elementos con que se presenta asociada, pues no de otro modo se consigue un juicio estético puro.

II. — DE LA FACULTAD DE CONCEBIR NUEVAS BELLEZAS.

Hemos considerado al hombre en presencia de los objetos bellos, es decir, su potencia estética pasiva. Ahora debemos tratar de su potencia estética activa, es decir, de su facultad para concebir nuevas bellezas. Esta facultad, como derivada de nuestra naturaleza, existe, aunque en desigual grado, en todos los hombres, y por esto trataremos primeramente de la imaginacion estética como

facultad general; mas hay hombres dotados en grado superior de esta facultad, al mismo tiempo que de otras cualidades que les permiten realizar exteriormente sus concepciones estéticas: estos son objeto del tratado del Artista.

1. — DE LA IMAGINACION.

DENOMINACIONES, POSIBILIDAD Y MÓVIL DE LA FACULTAD DE COMPONER. La facultad que tiene el hombre de formar nuevas concepciones en general y en particular concepciones estéticas, además del nombre especial de imaginacion ha recibido diferentes denominaciones: 1.º Invencion (de *invenire*, trovar en la edad media). Esta denominacion es de gran trascendencia, pues una parte considerable de los conceptos de los hombres superiores consiste en ver, en descubrir lo que hay en la realidad y lo que los demás no ven ni descubren; más es por otro lado insuficiente como quiera que parece indicar que el hombre no pone nada de su parte (1). 2.º Composicion. Esta denominacion manifiesta que el hombre, despues de haber tomado los elementos de la realidad, puede formar un nuevo conjunto (un compuesto); es pues la más exacta, puesto que nos da á entender que el hombre sujeta los elementos que ha recibido de la realidad á una nueva unidad, que les da una forma (2). 3.º Creacion. Denominacion inexacta si se toma en sentido riguroso, pues el hombre no produce los materiales de sus concepciones, pero admisible en el sentido de que el hombre produce la forma del conjunto. Como

(1) Sabemos que segun ciertas escuelas filosóficas todo es invencion (hallazgo), pues con respecto á la misma idea componente el hombre la ve, no es propiamente suya: aquí consideramos que el hombre la tiene, si bien la ha recibido como todo lo que posee.

(2) Entiéndase la forma definitiva, pues las formas de las partes las toma de lo exterior, si bien á veces, como en la música, en el estado más elemental, y si así vale decirlo, en estado de átomos.

el nombre de composicion se aplica con frecuencia á concepciones de ménos valía, para designar las concepciones estéticas más elevadas se usa con frecuencia de la palabra creacion en su sentido limitado.

Ahora bien, ¿puede el hombre formar conceptos bellos que no existen en los objetos que le rodean?

El hombre no abarca ni conoce siquiera el conjunto de excelencias del universo, pero como ente de superior jerarquía á la de los objetos expuestos á sus miradas, puede, dentro de ciertos límites, disponer de ellos y modificarlos. Así por ejemplo, cuando tratamos de realizar un fin de utilidad, podemos destruir las formas ménos regulares, si bien lozanas y necesarias á su desarrollo, que el árbol nos presenta, para dar á su tronco una superficie lisa acomodada á nuestro intento (como para construir una mesa). De la propia suerte podemos escoger entre las formas bellas que la realidad nos presenta, combinarlas y modificarlas para formar un nuevo compuesto, sujeto á la idea de lo bello y además á una idea particular de las que distinguen un compuesto de otro.

Supuesta la posibilidad de formar nuevas composiciones bellas ¿cuál es el impulso, el móvil de nuestra naturaleza moral que á ello nos induce?

Llévanos á formar estos nuevos compuestos la sed de belleza que no se satisface con los objetos que tenemos al rededor, la tendencia á un más allá que se presiente y se entrevé y que tratamos de realizar con elementos del mismo mundo que conocemos, ya porque amamos la belleza de estos elementos, ya porque son los únicos puestos á nuestro alcance. Fuera de las bellas artes, nótese particularmente la misma tendencia en las concepciones producidas por el recuerdo y por la esperanza que idealizan lo pasado y lo porvenir de nuestra vida, y que en su mayor pureza y elevacion son el sentimiento de la nobleza de nuestra extraccion y de nuestro destino.

DE LA IMAGINACION Ó FACULTAD DE COMPONER EN GENERAL.
No solamente recordamos que hemos tenido tal ó cual percepcion, sensacion ó sentimiento, sino que en cierta

manera los reproducimos, es decir, nos los representamos. Entre estas reproducciones ó representaciones son las más comunes y distintas las que se refieren al sentido de la vista, las más propiamente llamadas imágenes; y aún para facilitar ó apoyar muchas representaciones de otras clases, acudimos á imágenes visuales, más ó menos determinadas (así asociamos el color oscuro con el recuerdo de un día triste), pero también nos representamos los sonidos, las sensaciones de los otros sentidos y los placeres y dolores internos físicos y morales: al pensar, por ejemplo, en un bosque, no tan sólo nos figuramos la forma de los árboles, sino también el rumor de las ramas, la frescura del ambiente y el descanso corporal y sosiego moral que pudo granjearnos. Suele llamarse imaginación la mayor suma y la mayor viveza de tales representaciones, pero estos no son sino elementos de la imaginación, ó sea de la facultad de componer.

Esta facultad en general no sólo se extiende á la agregación de dos objetos distintos, sino á la de las partes ó cualidades de los objetos (león alado, sirena, caballo azul). La facultad de componer, si no ya la imaginación propiamente dicha, puede tomar por elementos, no sólo las representaciones de objetos físicos y morales, sino todo cuanto puede hacerse ó pensarse.

En la composición debe presidir un principio, un motivo: este puede ser de utilidad (una cabaña, un buque), ó bien de placer (un plan de comida ó de viaje), ó un fin derivado de otra cualquiera dirección de la actividad humana (plan de campaña, utopía política, sistema filosófico, etc.).

A veces determina la composición un sentimiento; así la amistad hacia una persona mueve naturalmente á atribuirle acciones que la honran, mientras la aversión puede inducir á que injustamente se supongan acciones poco laudables. Son muy comunes las construcciones imaginarias causadas por un deseo en las personas inclinadas, según la expresión vulgar, á hacer castillos en el aire, ó bien por el temor en las pusilánimes y medrosas. En este

sentido se llama hombre de imaginacion al que propenso á figurarse todo lo posible sin calcular lo más probable, se atiene á la combinacion que por un motivo afectivo prefiere; así como el hombre de buen juicio deduce de los datos que posee, cuál es la combinacion más probable, ó bien, si está dotado de la facultad de componer, sabe escoger acertadamente entre las combinaciones que esta le propone.

En razon de su principio afectivo las composiciones determinadas por un sentimiento particular, aunque distintas de las movidas por el sentimiento de lo bello, ofrecen con estas mayor analogía que aquellas en que preside un principio puramente intelectual; á más de que las obras estéticas que manifiestan directamente el alma del artista contienen tambien sentimientos particulares (piedad, amistad, etc.) y aún en las demás los hay tambien, al ménos hipotéticamente, adoptados por el artista (como cuando en la poesía dramática atribuye este ó aquel sentimiento á un personaje).

DE LA IMAGINACION ESTÉTICA. Las composiciones estéticas son las movidas por el sentimiento que corresponde á la idea de lo bello.

Aún sin composicion existen reproducciones idealizadas, como quiera que en estas nos representamos á veces únicamente los rasgos ó elementos que contribuyen á la belleza y prescindimos de los demás.

Para la composicion estética idealizadora tomamos de los objetos reales las formas que constituyen la belleza, las modificamos y las combinamos. Guíanos en esta operacion la idea de la belleza, como norma efectiva aunque invisible á que se sujetan nuestras concepciones estéticas, si bien por ser una idea indeterminada y que sólo se nos manifiesta por la tendencia que nos impele y por su efecto en las concepciones, pasa desapercibida para la mayor parte de los hombres, sin exceptuar en manera alguna á los artistas. En efecto, esta idea no es una definicion, como la que enseña al geómetra la manera de trazar la circunferencia, y por otra parte en cuanto obra en una concepcion determi-

nada, se reviste de imágenes más ó ménos distintas. Lo que sí se advierte plenamente es el sentimiento que vivifica esta operacion ó sea el sentimiento de la belleza en estado activo, es decir, confundido con el placer de la composicion.

Al mismo tiempo que idealizamos en el sentido de la belleza, idealizamos tambien en el sentido de las formas naturales manifestativas, pues yendo en pos de la concepcion del objeto más excelente, buscamos el mayor carácter y la mayor expresion que puede ofrecernos.

La idealizacion busca pues un tipo, un modelo completo del género y del estado que corresponde al objeto y reúne (nó por una eleccion separada y laboriosa, sino por un procedimiento intuitivo) todo lo que conduce á este propósito y separa cuanto le es indiferente ó contrario. El problema de la idealizacion puede reducirse á estos términos: hallar la mayor belleza con el mayor carácter y mayor expresion que pueden proporcionarse y unirse, ó lo que es lo mismo, reunir todos los rasgos de valor estético, es decir, los bellos, característicos y expresivos.

En la idea de carácter y de expresion van comprendidas todas las intenciones particulares que presiden á la composicion, es decir, los pensamientos que dan unidad á la concepcion y distinguen una concepcion de otra, aunque todas las concepciones de que ahora se trata convengan en estar sujetas á la idea de lo bello.

En una concepcion estética, además de la idea de lo bello preside, por ejemplo, la idea de amor paternal que se representa en tal ó cual situacion determinada. De esta suerte en tales concepciones, como tambien en muchos hechos de la vida real, hay una idea contenida en un caso particular. La idea de amor patrio está contenida en un acto de sacrificio personal á la patria, la de remuneracion en un caso en que se ve la virtud premiada, etc. Las ideas se realizan en sus efectos y consecuencias (1).

(1) En la poesía heróica de la edad media los hechos caballerescos eran la representacion de los principios ó de las aspiracio-

El acto de la imaginacion que acabamos de considerar y que es el más genuino y frecuente, toma elementos de lo externo y los combina y modifica conforme á la idea de lo bello y á determinadas ideas que los mismos objetos han despertado. Base de la representacion en este caso es la imágen que nuestro espíritu modifica.

Mas el punto de partida puede ser una idea, como por ejemplo si partiendo de un concepto de amor paternal, buscamos en lo exterior objetos que lo realicen, para formar una representacion que en apariencia no se distinguirá de la que hasta ahora hemos examinado.

En uno y otro caso puede observarse que la imaginacion es una facultad que participa de lo espiritual y de lo sensible y que facilita el tránsito de uno á otro orden de objetos (1).

DE LOS CONCEPTOS TRÓPICOS. El lenguaje trópico ó translaticio demuestra tambien el poder de la imaginacion para unir el mundo interno y el de los objetos exteriores. Es verdad que hay translaciones de lo físico á lo físico (el tronco como parte del cuerpo humano, cien velas por cien barcos), pero son más comunes é importantes las que van de nuestros actos interiores á lo físico, ó de lo físico á cualidades ó actos humanos.

¿ En qué se funda este poder de translacion? En primer lugar y objetivamente en las analogías que presentan los séres de la creacion, aunque de órdenes diversos. Así, por ejemplo, tanto en el mundo moral é intelectual como en el físico hay relaciones de causa y efecto: un árbol es cau-

nes de la caballería. En nuestros dias se ha intentado dar realizacion estética hasta á las operaciones mercantiles, por sus efectos en los caracteres, en la situacion de las familias, etc.

(1) Hemos considerado la imaginacion en su estado de mayor actividad, pero hay tambien una imaginacion en cierto sentido pasiva que es aquella que refleja los actos de la imaginacion ajena, la que ejercitan, por ejemplo, en un lector las composiciones de Homero. Debe notarse finalmente que algunas veces se usa la palabra fantasía en el propio sentido que imaginacion, si bien aquella suele reservarse para la produccion de compuestos arbitrarios y caprichosos.

sa de frutos, un estado mental es causa de resultados prácticos: así pueden atribuirse cualidades del árbol al estado mental. El fuego obra con vivacidad y fuerza, un sentimiento ejerce sus efectos con igual eficacia; así pueden atribuirse al sentimiento cualidades del fuego. El mensajero precede y anuncia á otra persona, un fenómeno de la naturaleza precede á otro y es signo seguro de su inmediata aparicion: así se atribuye al fenómeno el acto del mensajero.

En lo subjetivo la imaginacion que tiende á reunir y á combinar, á diferencia del entendimiento que distingue y separa, descubre estas analogías en los objetos (de cuyas imágenes guarda un depósito la memoria), y forma un compuesto de lo físico y de lo intelectual ó moral.

Translacion de intelectual ó moral á sensible. Nuestros conceptos intelectuales tienen un lenguaje propio, que es lenguaje lógico. De él usamos cuando decimos: « la sabiduría da buenos resultados; » pero la imaginacion se ofrece á dar una manifestacion tomada de los objetos físicos y decimos: « la sabiduría produce buenos frutos. »

Los actos morales que tambien pueden reducirse á concepto intelectual (v. gr., siento mucho dolor), tienen su lenguaje propio, en las modificaciones de la fisonomía, en la forma exclamativa del lenguaje, como cuando decimos: ¡ cuánto padezco ! pero la imaginacion acude al auxilio del sentimiento para darle una manifestacion eficaz tomada de los objetos exteriores: « el dolor me abrasa. »

Translacion de lo físico á lo moral. Efectúase esta cuando atribuimos á un objeto del mundo inanimado una cualidad del mundo moral que nos parece expresar (modesta violeta) ó bien un acto humano (la aurora anuncia ó es mensajera del sol) (1).

Esta personificacion llega á su colmo, cuando no se ciñe

(1) La misma forma de las proposiciones con que traducimos nuestros juicios, en que atribuimos una accion al sujeto aunque inanimado (ya sale la aurora) parece contener un germen de esta translacion.

á una analogía fugaz, sino que atribuye una existencia personal á estos objetos (la aurora, un rio, como tambien la Memoria madre de las Musas, etc.) (1).

Así que conceptos trópicos son hijos de la imaginacion, no ménos que las concepciones idealizadas: unos y otras pueden llamarse conceptos estéticos para distinguirlos de los puramente lógicos ó intelectuales.

Los conceptos lógicos fundados en la apreciacion exacta de las cosas, fijan y circunscriben la idea; los estéticos fundados en las operaciones de la imaginacion, nos trasladan de lo espiritual á lo físico, de lo físico á lo espiritual, sensibilizan lo invisible y dan alma á lo visible, y aunando objetos de índole diversa, nos abren ilimitadas perspectivas. Si decimos: «la juventud es la edad más feliz de la vida,» sabemos á punto fijo lo que intentamos significar; diciendo «la juventud es la primavera de la vida,» asociamos á la idea de juventud las variadas representaciones de frescura, fecundidad, luz y perfumes propios de la primavera.

Los conceptos lógicos pertenecen á la ciencia, los estéticos al habla natural y á las artes. En la vida comun se van limitando á medida que prepondera el cultivo científico.

2. — DEL ARTISTA (2).

El artista forma sus concepciones dirigiéndolas á la produccion de obras bellas ó artísticas, de suerte que sólo al compositor de estas le compete aquel nombre.

(1) Como esto se enlaza con la mitología, observaremos que en la formacion de esta hallamos tres grados: 1.º la atribucion de una cualidad moral á un objeto físico ó á una idea: la aurora anuncia el sol; 2.º la atribucion de existencia personal á los mismos objetos: la Aurora considerada como una persona efectiva, 3.º la divinizacion de esta persona de que nace la idolatría.

(2) Hablamos del artista ántes que de las composiciones artísticas, como se habla de las cualidades del orador ó del historiador ántes que de las composiciones oratorias ó históricas: consi-

CUALIDADES DEL ARTISTA. Como la facultad de imaginar composiciones recorre una escala inmensa, se llama artista así al que imagina y dibuja un simple ornato, produce una ligerísima poesía ó inventa una melodía sencillísima, como al que lleva á cabo una importante composicion musical ó pictórica, no ménos que al autor de la Iliada ó de la Divina Comedia. Demuestra esta simple observacion cuan diversas pueden ser la suma y la importancia de los elementos que entran en la composicion artística y por consiguiente las facultades que el compositor necesita. Aquí consideramos el máximum de estas facultades, tales como la requieren principalmente las obras poéticas de mayor empeño y trascendencia.

La facultad distintiva del artista es la imaginacion estética. Esta facultad necesita de los elementos que le suministra la memoria representativa y no puede obrar exteriormente, ó sea, producir obras artísticas sin el talento de ejecucion. De suerte que estas dos cualidades, aunque al parecer más humildes y aunque puestas al servicio de la imaginacion estética, son de todo punto indispensables al artista.

Memoria. La facultad de componer no puede obrar sin elementos de composicion, los cuales consisten en un rico depósito de materiales debido á la observacion continua del mundo físico y moral y conservado por la memoria. Todos los aspectos estéticos de la naturaleza y de la vida humana se graban en el espíritu del artista que en el momento de la creacion evoca los que convienen á su intento y les da unidad y consistencia. El caudal del artista no debe consistir en un acopio inerte é indigesto ni ser de una naturaleza distinta de la del mismo arte (como, por ejemplo, noticias curiosas, pero sin valor estético, fórmulas puramente abstractas, investigaciones gramaticales, etc.)

deramos, por decirlo así, el soldado dispuesto para la pelea. El tratado del Artista, complemento del de la imaginacion, pertenece á la parte subjetiva, si bien tiene ya los ojos puestos en la objetiva artística.

Tampoco la memoria, puesta al servicio de la imaginación ó á veces de las otras facultades, debe hacer ostension de su riqueza.

Talento de ejecucion. El artista debe poseer la facultad de ejecucion exterior ó sea el talento técnico: la aptitud para pintar, versificar, etc., aptitud nativa que debe alimentarse y cultivarse («nulla dies sine lineâ,» decia Rafael). Así como los pensamientos del artista deben tomar una direccion estética, las ideas estéticas deben tender á ser realizadas en el arte. Sin la realizacion y sin la realizacion bella no hay arte.

Además de la imaginacion estética servida por la memoria y el talento de ejecucion, deben acompañar al artista nobilísimas cualidades que la fecundan (1) y que designamos con el nombre de facultades morales é intelectuales.

Facultades morales. Las primeras comprenden el espíritu ético y la sensibilidad. El espíritu ético unido al amor de lo bello constituye el verdadero tipo del artista. En el amor al bien, inherente á su alma, debe buscarse el origen del carácter ético, es decir, de la moralidad de las obras artísticas. Sin él les será negada la fuente de la verdadera belleza moral que produce á su vez las más exquisitas bellezas artísticas y dejarán de estar enlazadas con los grandes principios morales, de que reciben buena parte de su grandeza estética y toda su importancia social. — A más del sentimiento de lo bello, fuente de las composiciones estéticas, y de la facultad de imaginar sentimientos que es como una sensibilidad hipotética inherente á la imaginacion y dependiente de sus concepciones, reclama el arte la sensibilidad entendida en el sentido general y genuino, pues para retratar los afectos humanos, para acertar, por decirlo así, con su verdadero acento, es preciso que el artista los haya sentido ó sea capaz de sentirlos.

(1) Sobre los actos de la sensibilidad y del entendimiento recaen las operaciones de la imaginacion: aquellas son la materia (oro ó barro) á que la última da forma.

Facultades intelectuales. Fácil es exagerar ó deprimir la intervencion que compete á estas facultades en el arte, el cual, si en ciertas épocas se ha considerado como una habilidad mecánica, en el dia se mira por algunos como engendro de la meditacion filosófica. El artista se distingue esencialmente del filósofo: este busca leyes generales, aquel representaciones concretas y vivientes. Si bien con mayor profundidad y delicadeza, el artista ve los objetos con los ojos del hombre en general, sin mediar aparato ninguno científico; con los instintos nativos del género humano, nó al través de abstracciones ó de generalizaciones; nunca pierde de vista lo determinado, lo concreto, la expresion sensible y animada. Los más sencillos accidentes de la naturaleza, el color de una hoja, el juego de dos sonidos, una faccion fisionómica, una actitud tienen para el arte suma importancia; sean cuales fuesen las ideas que este expresa, las reviste de su lenguaje propio, y puede haber artistas que no sepan expresarlas por medio de otro lenguaje.

Mas por otra parte el hombre siempre ve algo más que las meras apariencias y residen ya en nuestro entendimiento la misma idea de lo bello y la posibilidad de reconocer el valor de las formas manifestativas y de distinguir en ellas lo general de lo particular. A más de que en toda composicion que no sea una simple aglomeracion de imágenes preside una idea determinada, es decir, un acto del entendimiento.

Obra tambien este, tanto en la manera de componer como de ejecutar la obra artística, pues á pesar del proceder intuitivo de la imaginacion, debe atribuirse un oficio á la reflexion que compara una parte con otra, estima cuáles medios son más adaptados al fin, escoge y coordina.

Aun considerando en sí mismos los elementos de la composicion se reconocerá la importancia de la parte intelectual. El artista debe conocer lo que valen y cómo se relacionan los diferentes objetos, ya de orden físico (así, por ejemplo, sin tener el conocimiento científico de un agrónomo deberá comprender los oficios y usos de un instru-

mento de agricultura que menciona en sus descripciones), ya del orden moral (conocimiento del corazon humano).

Además el artista puede concebir bellezas en que domina el carácter intelectual, y aunque tan sólo la poesía es capaz de mantenerlas en la esfera de la generalizacion, tambien otras artes (la pintura, la escultura y aún la arquitectura) las manifiesta por medio de símbolos que suponen actos intelectuales. Finalmente aunque por medio de iluminaciones súbitas y no de deducciones laboriosas, á través de imágenes diáfanas y en alas del sentimiento, se eleva el arte á las regiones que lindan con lo espiritual y lo invisible.

En suma el artista no queda reducido á la condicion de un hombre mutilado en quien las facultades intelectuales permanecen inertes, y al mismo tiempo que de creador puede preciarse de pensador, si bien la última cualidad debe permanecer embebida en sus facultades estéticas.

EDUCACION DEL ARTISTA. La educacion del artista debe comprender:

I. Estudio de la naturaleza física y moral. El artista debe observar de continuo la naturaleza y la vida humana, recordando con amor sus más interesantes aspectos y sin perder tampoco de vista la aplicacion de lo que la naturaleza le enseña al arte particular que cultiva.

II. Estudio de los modelos. Los modelos despertarán eficazísimamente el sentimiento de lo bello y le amaestrarán para la ejecucion. En este estudio debe atenderse en primer lugar á los modelos de primer orden (artes griegas, arquitectura gótica, Rafael, etc.), y luego á los más adecuados al talento del artista y al género cuyo cultivo se propone. La adopcion de una buena escuela guiará al artista como por la mano, le evitará mil tanteos é incertidumbres en el aprendizaje y luego incongruentes mezcolanzas, con tal que sepa distinguir lo que es esencial á la belleza de lo que es propio de tal época ó de tal persona, y que apoyado en dicha escuela tome despues su ingenio el vuelo conveniente. Si el estudio de la naturaleza es necesario para la parte real que deben ofrecer las artes, el

de los modelos educa las tendencias ideales del artista.

III. Estudio de la parte técnica. Este es requisito indispensable para dominar los medios de la manifestacion estética del pensamiento, sin que por esto se le dé tanta importancia que se llegue á preferir al fin los medios.

IV. Estudio de la teoría del arte. Épocas ha habido en que los artistas se han formado mas bien por instinto é imitacion que por ideas generales, pero desde el punto que estas han sido formuladas y reducidas á sistema, el que cultiva un arte bello hallará en ellas un auxiliar y una guia, mientras no se entregue de tal modo á su estudio que salga más apto para la especulacion que para la práctica.

V. Cultivo de la parte moral. El artista debe cultivar el juicio y el sentimiento éticos y estéticos y además la sensibilidad general (1), proponiéndose no tanto sentir mucho, como sentir bien.

VI. Cultivo intelectual. En los tiempos en que la ciencia y el arte andaban poco ménos que confundidos, los artistas, cuyas composiciones ofrecen conceptos, si bien sensibilizados, enlazados con el mundo intelectual, procuraban extender la esfera de sus ideas, consultando la experiencia de los ancianos ó estudiando las lecciones de los sacerdotes.

Mas cuando la ciencia ha seguido una senda separada de la del arte y se ha extendido por campos dilatadísimos, ha cambiado tambien la situacion del artista. No ofrece dificultad el que haya habido artistas (Leonardo de Vinci, por ejemplo), que á la vez sobresaliesen en el arte y en la ciencia, como dotados de dos aptitudes diferentes: ni tampoco el que la parte técnica de algun arte (la perspectiva en pintura, la instrumentacion en la música) se haya perfeccionado á efecto de los adelantos científicos.

Pero hay obras artísticas que descubren en su autor un sábio, al mismo tiempo que un artista (las de Dante, Milton, algunas de Calderon), lo que exigia por otra parte la

(1) V. pág. 76.

índole de los asuntos sobre que versan; ciertas ideas simbolizadas por las artes (como, por ejemplo, en los frescos de Rafael) muestran que el artista las concibió intelectualmente ántes de realizarlas de una manera estética, de lo cual se deduce que en ciertos casos y con cierta medida el arte debe pedir auxilio á la ciencia. Y aún se ha de añadir que en una época como la nuestra, en que domina la direccion intelectual, deben necesariamente participar de ella las mismas artes.

No obstante, por punto general, podemos afirmar que el arte y la ciencia son cosas bien diferentes, que no debe buscarse como primera cualidad de las obras artísticas un valor debido á la ciencia (1), sino un valor estético, (comprensivo, si es mucho, de grandes é interesantes conceptos), que la preponderancia del cultivo intelectual pudiera con suma facilidad ahogar el sentimiento de lo bello y que algunos de los servicios que la ciencia presta al arte son sólo accidentales ó aparentes. Así, por ejemplo, los estudios botánicos podrán dar al poeta ó al pintor el conocimiento de los nombres y de las formas de las flores, pero este conocimiento pudiera adquirirse más sencillamente por la familiaridad con las mismas plantas que puede tener un hombre rústico.

Lo que mayormente debe buscarse en la educacion del artista es el equilibrio de sus elementos, pues nada más nocivo que una educacion á medias y desproporcionada, exuberante en algunos puntos y en otros escasa é incompleta. La educacion sencilla de los antiguos artistas daba buenos resultados por razon de este mismo equilibrio y armonía.

DEL GENIO Y DE LA INSPIRACION. El genio (ingenio superior) artístico se compone de la imaginacion y de las fa-

(1) Las obras homéricas, en las cuales se hallan noticias históricas de la mitología, arquitectura, arte militar, medicina, etc. de su época, descubren mucho *saber*, debido á la observacion, *nó ciencia* propiamente dicha, es decir, un cuerpo sistemático de doctrina.

cultades morales é intelectuales, poseidas en alto grado, puestas en conveniente equilibrio y enlazadas en un todo único que se distingue por los siguientes atributos: 1.º por ser un don natural, una disposicion nativa, una vocacion; 2.º por un poder en las concepciones que llega á la intuicion, á una especie de adivinacion de lo que los demás hombres no verían, ó alcanzarían tan sólo despues de mil tentativas y afanes; 3.º por una fisonomía individual que del genio pasa á sus productos, los cuales forman como una especie distinta de las demás obras de su clase (1). En el genio no artístico, como en el oratorio, histórico, científico, guerrero, etc., se halla tambien la posesion nativa de grandes facultades y el poder de intuicion.

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

La inspiracion artística es el genio (ó las cualidades artísticas poseídas en menor grado) puesto en actividad; es el calor de la produccion. Desde el momento en que divisa el artista los delineamientos todavía confusos de la obra, hasta el de la ejecucion completa, le impele á realizarla un vivo amor hácia el asunto y su realizacion artística, amor no siempre exento de intermitencias y de la necesi-

(1) Aunque los hombres de todo punto extraordinarios á quienes se da el nombre de genios reúnan las mismas facultades fundamentales, estas se distinguen por cualidades y direcciones secundarias, de donde nace la diversidad de cada una de ellas y de su conjunto.

dad de algun esfuerzo, pero que no puede degenerar en tibieza (1).

ORIGINALIDAD Y ESTILO. La fisonomía especial de la obra artística proviene de que sea original, es decir, verdadero parto del artista; para lo cual es necesario que tanto el pensamiento ó idea fundamental de la obra como todos los medios de realizarla se hayan convertido en substancia propia suya, hayan penetrado en todos los senos de su espíritu y se hayan fundido con las representaciones de su imaginación (2). En una palabra debe realizar el pensamiento con toda la plenitud de sus facultades, debe ser *él* quien lo exprese. Se opone á la originalidad la imitación, es decir, la reproducción exterior de los caracteres de otra obra, mas nó el que el artista haya sido educado por modelos anteriores (como por necesidad sucede), y que conserve huellas de esta educación, pues por más que emplee un lenguaje debido á otros en parte, si dice algo suyo, lo dirá de un modo propio suyo. Adviértase además que lo que del artista debe pasar á su obra es la fisonomía de su genio, nó elementos mezquinos de su personalidad (un modo de ver determinados objetos puramente individual, (aficiones caprichosas, recuerdos personales sin valor para los demás hombres).

Esta fisonomía distingue de las ajenas, las obras de un mismo autor, hermanas á la vez parecidas y diferentes:

(1) Dejando aparte la inspiración fundamental producida por el amor á un asunto y lo que sólo son hábitos individuales y caprichosos de un artista determinado, la actividad estética se excita por el espectáculo de las bellezas naturales, por los efectos de una obra de arte, aunque este sea distinto del que se cultiva, por el cambio de objetos, etc. — Aunque la inspiración no se fuerza, el trabajo la excita ó la prepara y no de otro modo pudieran llevarse á cabo obras de grande labor y empeño.

(2) Así un artista que intente tratar asuntos nuevos para él, no obtendrá buen resultado si no se hallan acordes con ellos sus concepciones habituales, las prácticas de su estilo, etc. No hablamos de los casos extraordinarios en que un nuevo sentimiento embarga poderosamente el alma del artista, y renueva, por decirlo así, su imaginación y su entendimiento.

**Facies non omnibus una
Nec diversa tamen qualem decet esse sororum.**

Por otra parte las obras artísticas, á pesar de su naturaleza individual, están emparentadas con otras por vínculos de nacion, de gusto, de género, de asunto, etc., lo cual constituye las diferentes escuelas.

El modo particular de cada escuela y el individual de cada artista en la disposicion del asunto y la ejecucion exterior constituye los estilos.

El artista debe tener, ó por mejor decir *tiene*, cuando posee las facultades necesarias y estas obran de lleno, su estilo propio, sello exterior de las cualidades de su ingenio.

Mas el estilo no ha de convertirse en manera, que es la indebida repeticion de unos mismos medios, nacida de la rutina (si se aplica, por ejemplo, ciertos elementos propios de un asunto á un asunto diverso), pereza (por descuido de los estudios necesarios, por prescindir de los modelos naturales) y falta de inspiracion (si el artista obra sólo por cálculo, si se vale de medios ántes felizmente usados por otro ó por él mismo, pero que no nacen de la realizacion viviente del asunto) (1).

Los artistas consumados saben evitar el amaneramiento sin que para ello se vean obligados en cada obra á inventar todos los medios de ejecucion y á descuidar lo principal por lo accesorio (2).

(1) Úsanse á veces promiscuamente las palabras manera y convencional; pero la primera se aplica mas bien á la ejecucion exterior y la segunda á la concepcion general (v. gr. la de la poesía bucólica moderna). Úsase tambien alguna vez la palabra manera en sentido favorable ó indiferente como sinónima de estilo.

(2) Puede observarse que á veces las obras de un autor primerizo (cuando ha adquirido ya el dominio de sus cualidades), se hallan más exentas de manera que las que con ménos preparacion ha compuesto más tarde, mientras en estas se reconoce mayor facilidad y soltura, mayor maestría en el conjunto.

PARTE OBJETIVA ARTÍSTICA.

Pasamos á hablar de la realizacion de sus concepciones bellas que el hombre efectua por medio de los objetos exteriores. Esta última parte de la Teoría estética comprenderá tres tratados: I. De la obra artística; II. De las formas del arte; III. De las reglas artísticas.

I. — DE LA OBRA ARTÍSTICA.

1. — NATURALEZA Y FIN DEL ARTE.

DEFINICION. El arte es la realizacion de la belleza por el hombre.

La palabra *arte* en oposicion á *ciencia*, que es el conocimiento especulativo, designa en general la produccion de obras de cualquiera clase (1); así hay artes bellas y artes útiles. Aquí usamos dicha palabra por el complejo de las bellas artes.

En este sentido se llaman obras de arte todas aquellas en que el hombre realiza la belleza, aunque se deban únicamente á la inspiracion natural. Mas aún en materias estéticas se emplea á menudo la misma palabra para indicar los recursos de reflexion, de estudio, de ejercicio que los artistas añaden á los medios dictados por la naturaleza (2).

(1) Por esto se da la definicion: «el arte es una coleccion de reglas para hacer alguna cosa bien.» Esta definicion es más aplicable al arte útil que al arte bello (en todo caso deberia decirse: «una coleccion de reglas que auxilian para hacer una cosa bien»), á más de que el arte designa aquí nó un tratado preceptivo, sino las mismas producciones artísticas, el mundo de las artes.

(2) Lo último pudiera llamarse con nuestros antiguos *artificio*, si no se diese á este vocablo el valor de abuso ó exceso de arte.

La obra de arte ha de ser bella, y como tal, hija de un acto espontáneo; producto de la inspiracion, ó sea, del amor á la realizacion estética de un asunto. Con la espontaneidad de la imaginacion, necesaria á la produccion de lo bello, no se avienen ni la reflexion fria, ni el trabajo impuesto ó forzado.

Al mismo tiempo la obra del arte ha de ser buena. Como todos los productos del hombre ha de contribuir á su manera al triunfo del bien, al órden universal.

Si el hombre no percibiese los efectos de lo bello sino cuando va unido á lo bueno, las dos prescripciones que acabamos de sentar serian idénticas; mas no siempre sucede así por los motivos que expusimos al tratar de las modificaciones subjetivas del juicio de la belleza con respecto á los objetos morales. Así no es cierto, como algunos parecen suponer, que buscando lo bello se halle indefectiblemente lo bueno.

Si la obra artística se compusiese de elementos indiferentes, como puede suceder en un ornato, en las formas arquitectónicas, en una composicion musical sin sentido determinado, y aún en una combinacion de actos sin valor ético reunidos para producir un efecto fantástico ó cómico, no siendo otro el resultado que el que se deriva del juego, de la armonía de estos elementos, nos daria el placer puro y sin mezcla de la belleza, y por consiguiente seria buena, mientras de ella se hiciese buen uso. Los partidarios de la independendencia absoluta del arte sólo pueden fundarse en el supuesto inexacto de que la obra artística produce siempre efectos exclusivamente estéticos, es decir, que el espectador se mantiene de todo punto desinteresado con respecto al valor del contenido y sólo percibe la armonía de los elementos.

Pero la obra artística nos comunica las más veces ideas determinadas, este ó aquel sentimiento: se respira en ella un aliento saludable ó nocivo y la anima un espíritu bueno ó malo. Buenas han de ser pues las ideas, los sentimientos y el espíritu que del alma del artista pasen al espectador ú oyente.

El arte obra sobre todo por medio del sentimiento y á sus efectos se ha de atender de una manera particular. El amor á la belleza del bien, la armonía y la elevacion del alma son sus frutos más naturales y más eficaces.

La union de los efectos de la belleza y de la bondad que se echa de ménos en no pocas obras del arte, nace sin esfuerzo de dos principios, subjetivo el primero y objetivo el segundo, cuales son la buena disposicion del alma del artista avezada al amor de lo bueno y las naturales relaciones nacidas de la identidad objetiva entre lo bueno y lo bello. La belleza moral que es la más elevada y á que se reduce la misma belleza física, bebe en la fuente de lo bueno y se alimenta de sentimientos enlazados con los grandes principios religiosos, sociales y de familia.

En ciertas clases de asuntos artísticos (v. gr., en los de la poesía épica ó dramática) existen elementos que considerados aisladamente son ménos buenos ó decididamente malos: elementos que se admiten con tal que contribuyan á la bondad del todo. En este punto tiene el arte alguna latitud cuyos límites toca determinar á la moral. No basta, por ejemplo, que de una obra se deduzca una leccion de escarmiento si esta se obtiene á costa de escenas corruptoras en el decurso de la obra.

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

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

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

II. Otras veces mueve al artista un principio especial, le embarga un sentimiento determinado (piedad, amistad, etc.) que quiere exponer, ó bien escoge un hecho por su sentido religioso, nacional, ético ó filosófico. El principio contenido en el sentimiento ó el hecho tiene entónces el principal interés para el artista; su objeto in-

mediato no es sólo hacer una cosa bella. Mas para que la obra sea artística no basta que declare con fuego su sentimiento, ni que represente con viveza el hecho, sino que debe realizarlos estéticamente, y para esto el interés especial de la obra debe fundirse en el sentimiento de lo bello.

En este caso, no ménos que en el anterior, la obra artística se reduce á una manifestacion del alma del artista, á la traduccion bella y permanente de un sentimiento ó de un hecho expuesta á las miradas del contemplador, á un monumento desprovisto de aplicacion inmediata, pero que transmite nobles afectos é interesantes conceptos.

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

Para completar la doctrina que acabamos de exponer, observaremos que la historia no nos ofrece el cultivo de lo bello separado de los demás órdenes de la actividad humana. El arte se presenta con frecuencia puesto al servicio de los grandes intereses sociales, y si en algunas épocas, como en cierta manera entre los griegos y en los tiempos modernos desde el renacimiento, ha constituido como un ejercicio independiente y ha recorrido una esfera particular, nunca ha podido aislarse, so pena de faltar no sólo á su oficio social, sino tambien á su naturaleza propia. Sin el jugo nutritivo de las conviccio-

nes y de los sentimientos morales se marchita y se deshoja la flor de la belleza.

DEL FONDO Y DE LA FORMA EN LA OBRA ARTÍSTICA. — El arte, según su proceder más propio, parte de un sentimiento ó de un hecho determinado.

El hombre siente amor y veneración hacia su divino Autor y da á este sentimiento la expresión más bella. Un héroe ha sacrificado su vida por la patria: el entusiasmo que este hecho nos inspira, nos mueve á darle también la representación más bella.

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

El sentimiento ó el hecho junto con la idea que envuelven son en sí extra-estéticos y solo existe la concepción estética en el momento en que se nos presentan como sentimiento ó hecho susceptible de adquirir una realización bella y en que tiende á esta realización. Esta concepción es ya un acto estético completo, aún cuando sea al principio confusa é indeterminada y aún cuando aguarde para fijarse el curso sucesivo de la realización externa.

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

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

Esto nos advierte cuán ocasionado á la vaguedad en el lenguaje crítico, es el uso inconsiderado de las palabras

fondo ó *idea* contrapuestas á la de *forma*, que por otro lado puede inducir á considerar como más separados de lo que realmente son, el fondo, su concepcion artística y su realizacion externa (1).

Los casos en que se ha llegado á la realizacion artística por distinto camino del expuesto, son los siguientes: 1.º cuando el artista ha pensado en una tésis y luego, ha tratado de concretarla en un sentimiento ó hecho que escoge separadamente; es entónces necesario que la tésis se haya fundido tan por entero en los elementos concretos que el resultado no se distinga del que se obtiene siguiendo el otro procedimiento; á bien que en el ánimo del verdadero artista, aún cuando se presenten ideas generales, estas tienden naturalmente á concretarse y á realizarse estéticamente: 2.º cuando la idea abstracta se representa por medios simbólicos: en este caso la feliz eleccion y la belleza del símbolo debe ser tal que nada eche de ménos el sentimiento estético; 3.º en la poesía didáctica que expresa directamente ideas generales, si bien mezcladas con elementos estéticos y estéticamente realizadas.

2. — ASUNTOS DEL ARTE.

Todo lo que ha sido dado á conocer al hombre, todo lo que ocupa su mente é interesa y mueve su corazon se halla representado ó á lo ménos reflejado en las bellas ar-

(1) La idea considerada en sí misma, es decir, como extra-estética (sacrificio á la patria) tiene el mismo valor sea cual fuere el artista que la realice, pero como idea artística será muy diversa segun su realizacion sea más ó ménos bella. Por lo que toca á la concepcion y á la ejecucion estéticas hay artistas que sobresalen más en una ó en otra, pero ninguna llegará al colmo de la belleza si ambas no son excelentes. La consideracion separada del fondo y la forma es más aplicable á las obras prosaicas históricas y oratorias (en las didácticas tiene ménos importancia la forma), donde hay una materia científica que se elabora previamente y de que en el acto de la ejecucion es esclava la forma.

tes. A lo ménos reflejado, decimos, pues hay esferas superiores, cual es la puramente espiritual propia de la religion y la intelectual propia de la filosofía, que el arte no alcanza, sino por medio de consecuencias (1) ó de símbolos.

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

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

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

La religion por su parte nunca ha desdeñado el servicio de las bellas artes. El primitivo y más digno asunto artístico es el tributo de adoracion al Criador y Supremo Padre del hombre, el cántico ó himno religioso. De esta poesía, que iba unida á la música, nos han conservado los más sublimes ejemplos el primer historiador y los demás libros del pueblo escogido, el cual consagró tambien la arquitectura al culto divino. La ley de gracia, llevando el hombre á su edad viril, desterrando de su mente las fabulosas concepciones, ya fantásticas y temerosas, ya risueñas y agraciadas que la habian invadido, proclamando la primacía del espíritu, limitó en cierta manera el dominio y la accion de las bellas artes, pero el sentimiento más puro, concentrado y profundo que inspiró se ha abierto paso por entre variadas formas artísticas. El himno religioso que ha florecido con igual belleza en diferentes épocas, la música sagrada, la arquitectura que llegó á su mayor grado de ori-

(1) V. pág. 71 y más adelante el tratado de las formas artísticas.

ginalidad y esplendor en el género llamado gótico y la cultura que la acompañaba, la poesía simbólica que, unida con otros elementos, produjo un Dante, la pintura del renacimiento, las representaciones poéticas de los actos heroicos de la vida religiosa, forman un verdadero arte cristiano que no siempre se ha de confundir con el arte de los pueblos cristianos. Es verdad que la forma de la epopeya aplicada á los asuntos de la historia sagrada, ha ofrecido dificultades que no siempre han salvado los mayores ingenios que han acometido tan alta empresa: la cual por otra parte no ha dejado de producir bellezas incomparables.

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

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

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

Contribuye también á la variedad de asunto su realizacion en los diferentes periodos de la historia.

Estos son más ó menos aptos para ser tratados artística-

mente. Las épocas (1) más adecuadas á la representación artística, aunque ménos dignas de estima bajo otros conceptos, son las llamadas heróicas ó con más exactitud bárbaro-heróicas (por ejemplo, la del sitio de Troya entre los griegos, la de la primera cruzada en la edad media), épocas que á pesar de muchas semejanzas no deben confundirse con las llamadas patriarcales (tambien muy poéticas de suyo), puesto que estas son en el fondo pacíficas al paso que aquellas esencialmente guerreras.

Las artes han preferido los asuntos de las épocas heróicas: 1.º por sus circunstancias históricas exteriores; 2.º por el predominio y el carácter típico de los héroes; 3.º por sus costumbres pintorescas.

I. En las épocas heróicas los documentos históricos fueron ménos numerosos ó desconocidos y dieron por consiguiente más campo á la imaginación para modificar á su sabor los hechos. La de los griegos, además, se enlaza con los tiempos primitivos más cercanos á la aurora del género humano y que por lo tanto parecen recibir su misterioso reflejo.

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

Su poder, además, se hallaba ligado con cualidades personales, como el denuedo, la fuerza, la agilidad, cuyos efectos inmediatos son más sensibles que los que se derivan de la ordenación de las sociedades cultas, donde todo está sujeto á principios determinados que no dan cabida á contrastes imprevistos.

Los caracteres eran en aquellas épocas más decididos,

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

más homogéneos, más típicos. El sentimiento dominaba á la reflexion y se expresaba con ingenuidad. Aunque no siempre la inocencia, reinaban la sencillez y la credulidad de la infancia. Al paso que muchos rasgos de costumbres de aquellos tiempos nos repugnan en gran manera por su fiereza y violencia, se admira en ellos una abnegacion profunda y constante en las relaciones de familia, de amistad, de dependencia militar, etc.

III. Los medios de obrar eran más próximos á lo que dicta la naturaleza y como tales más sensibles y pintorescos. Empleaban ritos simbólicos para sus contratos, para sus comunicaciones, para la promulgacion de las leyes y la administracion de la justicia. No preponderaban los medios más útiles, pero más prosáicos, debidos á los adelantos de la industria y de las ciencias (1).

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

Aunque lo que más interesa en el arte es la pintura del

(1) Para mayor ilustracion de este punto, observaremos: 1.º que nó al estado de violencia y desórden sino á principios más nobles, deben su atractivo poético las edades que acabamos de describir; 2.º que el nombre de héroe, nó en este sentido histórico, sino en el ético, sólo conviene á caracteres adornados con las dotes de aquellas edades, sin sus defectos, como Alfredo el Grande, Godofredo de Bouillon, S. Luis, S. Fernando, Juana de Arco; 3.º que, segun ingeniosamente se ha observado, las costumbres de aquellos tiempos transportadas á los que están sujetos al saludable imperio de leyes positivas, convierten al supuesto héroe en delincuente, como al famoso Goetz de Berlichinga, ó en demente como al imaginario hidalgo de Cervantes.

hombre moral y no debe, por otra parte, buscarse una imposible y anti-poética conformidad entre la representación y la cosa representada, no obstante la obra artística ha de ofrecer un conjunto completo, nó igual sino análogo á la realidad y dar por consiguiente la debida importancia á todos los accesorios y pormenores que sirven para concretar y redondear la representación.

Entre estos accesorios figuran los accidentes propios del lugar y del tiempo en que se verificó el asunto, es á saber, lo que se llama color local é histórico. Las obras artísticas más originales y en que el asunto se ha hallado en conformidad de circunstancias con el artista (Homero, Dante, Cervantes) llevan muy marcado el sello del país y de la época que conviene al argumento. Mas en otros casos ó por exceso de imitación de los modelos, ó principalmente por ignorancia ú olvido de los accesorios propios del asunto, se notan divergencias que á veces se perdonan en gracia del candor (como en la pintura de edad media) ó de sorprendentes bellezas que las disimulan (como en los dramas de Shakspeare), pero que á veces repugnan por absurdas mezcolanzas, como en algunos pasos del teatro francés, y no ménos del español, cuando trataba, por ejemplo, asuntos clásicos. En nuestros días, ya por lo más difundido de los conocimientos históricos, ya por los efectos poéticos que se han descubierto en la misma historia (de que han nacido el drama y la novela históricos), se ha dado y debido dar más importancia á la fiel pintura de los tiempos pasados, nó sin que algunas veces los artistas hayan dejado de caer en el extremo de preferir á la inspiración poética el alarde de conocimientos arqueológicos. Notarémos, finalmente, que en algunos asuntos, como sucede en la pintura religiosa, la excesiva fidelidad arqueológica pudiera dañar al efecto que debe proponerse la representación, la cual se ha ligado ya con tipos y con hábitos tradicionales.

NATURALEZA FÍSICA. Con lo que hemos notado há poco, dicho está que la naturaleza física (figura humana, país, etc.) tiene grande importancia en el arte como acce-

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

EXPLANACION DEL ASUNTO. Segun el punto de partida del asunto las artes son subjetivas ó expansivas (poesía lírica y música) ó bien objetivas ó representativas (todas las demás); las últimas suelen ser imitativas (escultura, pintura, poesía épica, poesía dramática, poesía descriptiva). Sólo es representativa, sin ser imitativa, la arquitectura, que reproduce formas tomadas del exterior pero no sujetas á un modelo natural. Las artes subjetivas ó expansivas ofrecen una disposicion que no puede reducirse á categorías determinadas, puesto que la union de sus partes depende de relaciones descubiertas por el sentimiento y la imaginacion y nó de razones de coexistencia como en la pintura y escultura, ni de sucesion cronológica como en la poesía de hechos.

La representacion imitativa, además de objetos naturales (paisaje), puede exponer un simple estado de los personajes (escultura, pintura y pocas veces poesía) ó bien un hecho momentáneo (escultura y más generalmente pintura), ó un hecho sucesivo (poesía épica y dramática). Los hechos se dividen en acontecimientos ó hechos independientes de la voluntad humana y actos que resultan de la voluntad del hombre (á veces de otros agentes libres). El arte prefiere los últimos, si bien no puede desprenderse enteramente de los primeros, los cuales tienen mayor cabida en la epopeya que en la tragedia y en esta que en los selectísimos y momentáneos argumentos de la pintura y escultura. De suerte que el hecho artístico, llamado accion, es un tejido formado principalmente de los resultados de la voluntad de los personajes.

3. — DE LO REAL É IDEAL EN EL ARTE.

TEORÍA DE LA IMITACION. El haber observado la correspondencia que existe entre los objetos reales y los artísticos ha dado origen á la definicion: «el arte es la imitacion de la naturaleza.» Esta definicion no comprende el concepto general del arte, toda vez que sólo se aplica á las artes imitativas. Imitacion significa la reproduccion parcial de elementos idénticos (forma que corresponde á otra forma: línea recta de un cuadro que corresponde á una línea recta del modelo, un color amarillo á otro color amarillo) y no cabe confundir con ella la expresion (forma exterior que corresponde á un hecho interno: cambio fisiológico ó sonido que traduce un sentimiento).

La teoría de la imitacion ha dado pié á las siguientes inexactas aseveraciones:

I. La obra artística se ciñe á imitar. Esta proposicion es únicamente admisible si se aplica á obras artísticas de inferior jerarquía (representacion de una escena vulgar ó de objetos inanimados, retratos, etc.) y aún en estas campea un modo de disponer y de realizar el asunto propios del artista, una tendencia á la composicion, á sujetar las partes á un concepto dominante. En las obras que merecen de todo punto el nombre de artísticas hay verdadera composicion, es decir, que determina la union de las partes, siquiera sean estas tomadas del exterior, una idea debida á la mente del artista.

II. El término de la obra artística es la imitacion. Aún cuando esta sea la forma dominante de una obra, lo que en ella se aprecia no es sólo la imitacion, sino las dotes de la cosa imitada, y á través de las formas que se imitan vemos el mundo interior que ellas expresan. Las formas imitativas son el lenguaje de los sentimientos y de las ideas.

III. El principal placer artístico nace de la imitacion. Así como en las artes expansivas hay un placer nacido de

lo adecuado de la expresion con la cosa expresada, lo hay tambien en las representativas nacido de lo adecuado de la imitacion con la cosa imitada (ya por la correspondencia considerada en sí misma, ya por el mérito del imitador), pero no es cierto que el resultado de la obra artística corresponda al grado de imitacion, pues con menor perfeccion de los medios imitativos puede producir la obra mayor deleite estético, si sabe comunicar mayor suma de sentimientos al alma del espectador. Así el placer de la poesía dramática no es siempre proporcionado á los mayores adelantos en los medios de ejecucion (decoraciones, trajes, etc.).

IV. El arte debe producir el efecto de la realidad. El arte no produce en el espectador un engaño positivo, sino una ilusion voluntaria, una realidad subjetiva cuya fuerza proviene del carácter estético de la obra y de las dotes no sólo imitadoras, sino tambien morales é intelectuales del artista. Aún cuando por excepcion parezca que alguna vez la poesía dramática produce el efecto de la realidad, como cuando los espectadores ultrajan al actor que representa un papel odioso, además de que no es este el fin que deben proponerse las artes, aquel efecto es en rigor más aparente que real, pues los mismos espectadores ultrajarian una efigie ó un símbolo cualquiera, que no podrían equivocar con la realidad del personaje odiado.

De esto se deduce lo que es ya evidente por sí mismo, á saber, que no se ha de medir el mérito de una obra artística por la semejanza de la reproduccion, lo que equivaldria á encontrar mayor belleza en una mediana figura de cera que en una hermosa estatua de mármol, ó en un vulgar panorama que en una magnífica pintura de paisaje.

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

Belleza. Hallamos en primer lugar en ellas lo ideal en

punto á la belleza que se extiende á la parte física y á la moral de la representacion artística.

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

Lo ideal de la belleza en el órden moral consiste en la mayor rectitud y grandeza de ánimo, en la ausencia de los sentimientos vulgares y rastreros, tal como se halla en ciertos caracteres morales representados por los más grandes poetas de diferentes épocas.

Pero la perfecta idealizacion de la belleza, tanto en el órden físico como en el moral, se halla limitada por la índole de muchos asuntos que presentan caracteres determinados que no se avienen con la mayor belleza considerada en general. Así la escultura griega no sólo representaba los tipos de mayor belleza física como eran Vénus, Apolo y Diana, sino tambien otros tipos inferiores como el del sátiro ó el del fauno, y así tambien la pintura italiana, si le ocurre representar un mendigo ó un enfermo, no le da la belleza que distingue á una noble doncella ó á una matrona santa. De la propia suerte en el órden moral Homero no nos presenta sólo tipos de perfeccion como Hector, Príamo, Nestor ó Penélope, sino personas de cualidades morales de índole varia, como Aquiles, Ulises, Agamenon, los Ayaces; algunos decididamente culpables como Páris y Elena, y aún odiosos y moralmente feos como Tersites.

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

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

Carácter. Mas no debe considerarse el carácter tan sólo como principio negativo que limita la belleza, sino que debe llamar la atención por sí mismo en la idealización artística. Así el personaje representado ofrecerá la mayor decisión posible en sus cualidades genéricas y específicas (naturaleza humana; varón, mujer; mancebo, anciano; guerrero ó labrador; temperamento fogoso ó sosegado; ambición ó desinterés), y en las individuales (Aquiles, Antígona, etc.). Innecesario es advertir que esta idealización no ménos comprende el carácter físico que el moral del personaje.

Por las cualidades generales y específicas más comprensivas el carácter corresponde á una idea (á la de la naturaleza humana en general, á la idea de justicia, de esfuerzo, de ambición, etc.), mientras que por las más especiales y por las individuales adquiere el valor de una persona determinada. El carácter representado en la obra artística no ha de ser una personificación abstracta sino un individuo viviente, aunque por sus cualidades más generales sea el tipo de tal ó cual idea. Esta idea da unidad al carácter: unidad que es su primera cualidad, á la cual se oponen la inconsecuencia y la indecisión. A veces bastan pocos rasgos para caracterizar á un personaje (por ejemplo, la Antígona de Sófocles); á más de que la multiplicidad excesiva de rasgos no es propia de los grandes géneros (v. gr., de la epopeya y de la tragedia) y aún llevada muy adelante constituye la caricatura. Mas, por otra parte, no es ménos cierto que los caracteres más vivientes suelen presentar diferentes aspectos y no son reductibles á un concepto estricto, y que esta variedad de elementos en la representación de un personaje, no sólo se nota en el vasto cuadro de la epopeya, sino en formas artísticas ceñidas á más estrechos límites, como son la tragedia, la pintura y la escultura. Así el Aquiles de la *Iliada*, distinto del Aquiles simplemente iracundo de Horacio, añade á esta circunstancia la de ser buen hijo, apasionado amigo, venerador de los Dioses y de los ancianos, etc., y así la Pallas ó Parthenos de Fidias á pesar de ser un personaje enteramente ideal, al

talante vigoroso y guerrero añadia una jovialidad agraciada.

El don de concebir caracteres que distingue á los grandes artistas se funda en el talento de observacion y en la fuerza de concepcion que enlaza los rasgos que separadamente se han observado.

Expresion. Finalmente el personaje se halla en una situacion moral determinada, se halla poseido de un sentimiento. Tambien el arte busca los rasgos más culminantes de este sentimiento y les da la mayor expresion posible. Entiéndase que la eficacia de esta expresion en las obras más exquisitas, no se deriva de la violencia, sino de la delicadeza de los medios empleados.

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

Ideal designa, pues, lo más eminente, lo de más valía en punto á belleza, al carácter y al sentimiento, y presenta una verdad depurada (que por esto se llama verdad ideal con respecto á la real y positiva, y tambien general con respecto á un modelo particular y moral con respecto á la histórica). Lo ideal trata de representar lo general más de lleno de lo que se halla en la misma realidad, apartándose de la simple copia de esta, reuniendo cuanto tiene valor y significacion y desechando lo meramente particular, lo indiferente para el punto de vista que en la representacion domina.

De esta suerte se reconoce la importancia que pueden



alcanzar las composiciones estéticas y su analogía con las operaciones científicas, á pesar de la esencial diferencia de su procedimiento y de su naturaleza. La ciencia busca la generalizacion, una fórmula abstracta que sea la consignacion de la ley que comprende todos los casos particulares; así, por ejemplo, el historiador que trate de formarse un concepto científico de lo que eran ciertos caudillos emprendedores é independientes de la edad media, fijará en términos generales el origen del poder de esta clase de personas, lo que constituía su modo de ser, sus medios de accion, lo que les distinguía de otras personas de su época y de los guerreros de otros tiempos, en una palabra cuanto contribuye al conocimiento de su carácter. El arte busca un modelo individual, pero de sentido general, un tipo concreto que reúne todos los caracteres propios de aquella clase de personas, un caso por excelencia que vale por todos: nos presenta, por ejemplo, el personaje idealizado del Cid. Por diferentes medios, el arte y la ciencia buscan un máximo correspondiente á determinadas clases de objetos.

Lo que se acaba de exponer no debe inducir á formar ideas equivocadas acerca de la correspondencia del arte con la realidad.

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

Áun cuando el arte figura un objeto fabuloso, áun cuando la escultura, para usar de un ejemplo ántes empleado, representa un centauro, la verdad real, en cuanto no se halla limitada por la admision de la relativa, recobra al momento sus fueros, y resplandece en la reproduccion parcial de todo lo que caracteriza la figura del hombre y la del caballo.

El arte se apoya en la naturaleza para formar su ideal; se aplica inmediatamente á los objetos reales. Así es que no ha de idealizar idealidades, no ha de poetizar lo ya

poetizado; si no acude sin cesar á los manantiales de la naturaleza, serán arbitrarias y huecas sus concepciones.

Y no se crea que esta sea obligacion dura para el arte; ántes bien, el espectáculo de la naturaleza despierta el sentimiento de lo bello en el artista, este se enamora de las bellezas reales, ama la naturaleza y quiere reproducirla. El arte se alimenta de las bellezas reales, las absorbe, las concentra y las acrisola. Lo ideal, léjos de ser un elemento distinto de la naturaleza, es mas bien un modo de concebirla y de representarla. El arte consiste en ver lo ideal en el seno de lo real, en representar lo ideal con formas tomadas de la naturaleza; es una interpretacion ideal de lo real; no es más que la realidad idealizada (1).

Nos hemos referido como objeto de la idealizacion á la representacion física y moral del hombre que es en efecto donde aquella más campea. Puede haberla también en la reproduccion de la figura de los animales. Otros objetos no se idealizan: tales son las flores. En la representacion de un conjunto de objetos inanimados (una llanura, una montaña, una marina, una tempestad) la idealizacion es por lo comun tan sólo negativa. Siempre, sin embargo, la representacion artística de los objetos esquivá la copia servil y minuciosa y atiende únicamente á lo que interesa á la imaginacion.

IDEAL EN LAS ARTES SUBJETIVAS. Lo ideal en las artes subjetivas depende del temple del sentimiento, de que este se haya elevado á la esfera de lo bello y de que se presente en sus momentos más característicos. Si reúne estas circunstancias, el sentimiento se revestirá naturalmente de las formas más armónicas, es decir, que adquirirá una realizacion bella.

FALSA INTELIGENCIA DE LO REAL Y DE LO IDEAL. Hay escuelas que por una mal entendida fidelidad á la naturaleza han faltado á la idealidad artística. Tales son las siguientes:

(1) Para completa inteligencia de este tratado, recuérdese lo que dijimos al tratar de la posibilidad, móvil y operaciones de la imaginacion.

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

II. Las de pintura simplemente naturalista , aplicable á humildes asuntos , pero nó á los géneros superiores del arte ;

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

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

I. La poesía bucólica que ha representado por lo comun una vida del campo enteramente ficticia ;

II. La tragedia neo-clásica francesa , nó en sus mejores escenas , sino en los pasajes más débiles de los maestros , y en la mayor parte de las obras de sus secuaces , que , limitada por ideas exageradas de nobleza y majestad exteriores , y á menudo inspirada más por los libros que por la intuicion de la naturaleza , propende á una generalizacion abstracta y monótona ;

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

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

4. — CUALIDADES DE LA OBRA ARTÍSTICA.

Las obras artísticas presentan cualidades que pueden distinguirse , si bien están intimamente enlazadas. Diví-

dense en esenciales (las que deben hallarse en toda obra artística, aquellas cuya ausencia constituye un defecto) y accidentales (las que se hallan sólo en determinadas obras, las que pueden ó nó hallarse).

CUALIDADES ESENCIALES. Redúcense todas ellas á que la obra sea bella y buena. Las cualidades que vamos á enumerar no son sino requisitos, ó mejor, diferentes aspectos de la belleza, ó lo que dice lo mismo, equivalen á que la obra sea armónica y viviente.

La causa productora de las obras artísticas es el genio puesto en movimiento, la inspiracion, la cual presenta un carácter activo y espontáneo, es mas bien una intuicion que un trabajo, se ofrece mas bien que se busca. Así muchas de las cualidades de la obra artística nacen de que exista el genio (ó las facultades artísticas inferiores al genio) y de que este se halle inspirado.

Mas al mismo tiempo el genio debe haber sido educado, y el propio acto de la concepcion y de la ejecucion no se ha de considerar como ciego é irreflejo, toda vez que el artista se da cuenta de lo que ve y de lo que hace, y si no le es dado sustituir una inspiracion á otra puede dirigirla y escoger entre sus resultados. De aquí otras cualidades de la obra que nacen de la buena direccion que á su inspiracion da el artista. Aunque no cabe en este punto señalar una línea divisoria, consideraremos como debidas á la inspiracion la unidad intrínseca, el carácter, la vida, la facilidad, la graduacion de interés, y como hijas de la reflexion la unidad extrínseca, la regularidad, la simplicidad y la claridad. A todas estas debe añadirse la buena ejecucion.

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

Carácter. El carácter, consecuencia y trasunto de la originalidad del genio, es la fisonomía especial que este im-

prime en sus obras. Esta fisonomía es un determinado complejo de cualidades accidentales, de facciones distintas que recíprocamente se combinan y se completan. Así Rafael une la gracia á la grandiosidad, Cervantes cierta delicadeza moral al chiste. El carácter de la obra del genio forma un nuevo tipo artístico más fácil de comprender que de definir y que se califica con el nombre del mismo artista (carácter homérico, rafaelesco, etc.).

Vida. La vida nace de la fuerza de inspiracion. Es la inspiracion que se extiende á toda la obra y que transpira, si así vale decirlo, por todos sus poros. De aquí lo que se llama riqueza de ideas, es decir, de conceptos estéticamente realizados.

La vida debe animar todas las partes de la obra, como diferentes miembros de un cuerpo orgánico, y si bien no todas deben ofrecer igual interés, ninguna puede ser suprimida, ni suplirse por fórmulas abstractas ó áridas (1).

Facilidad. El artista que posee todas las facultades necesarias para producir y se siente impelido por la inspiracion, produce sin violencia, se halla, como suele decirse, en su elemento. La concepcion artística, cuando es genuina, tiende por sí misma á realizarse exteriormente. De aquí la facilidad que en este sentido se confunde con la espontaneidad propia del genio inspirado. Como cualidad poco comun y solo propia de los verdaderos artistas, se la ha llamado «difícil facilidad» (antes habia dicho Argensola «facilidad dificultosa»).

Mas no debemos dar un valor exagerado al concepto de facilidad, ya que en primer lugar, aún cuando el artista posea todas las cualidades y estas guarden perfecto equilibrio, su produccion, como todas las producciones humanas, exige un esfuerzo más ó ménos trabajoso. No siempre le ocurren los medios de manifestacion á que aspira

(1) Como ejemplo fácil de comprender, compárese el índice ó la análisis de una composicion poética narrativa con esta misma composicion, para ver la diferencia entre la simple designacion de un objeto y su representacion viviente.

y que entrevé; su concepcion al principio indeterminada y que busca una esfera superior y en parte inasequible, se esfuerza para completarse y para fijarse, de suerte que, en medio del impulso estético que le anima y le guia, debe luchar con las dificultades que la realizacion perfecta de su concepto le ofrece. No hablamos del caso particular, en que por algun desequilibrio en las facultades del artista, su obra, aunque por otra parte pueda ostentar notable mérito, saldrá desigual y no podrá ser calificada de fácil.

Tampoco la verdadera facilidad artistica debe confundirse: 1.º con una facilidad vulgar, como la del diestro y ejercitado versificador que produce sin esfuerzo, porque deja determinar sus ideas por los azares de la forma métrica (v. gr. por los consonantes), ni 2.º con la falta de esmero, ya sea en el acto mismo de la composicion en que no siempre lo primero que se ofrece es lo más conveniente ya despues de ella en la correccion ó lima.

Graduacion de interés. Esta cualidad se aplica principalmente á las obras sucesivas (poesía y música). En ellas la inspiracion se va templando y robusteciendo á medida que se ejercita: *crescit eundo*; pero puede tambien aplicarse á las obras no sucesivas en el sentido de que se distribuya debidamente el interés (así en la pintura de la figura humana un ornato del traje no debe llamar la atencion más que el rostro, en un cuadro de historia el país no debe distraer de la accion principal). En la graduacion de interés suele haber una parte de reflexion que determina ó modifica el plan de la obra, y que no consentirá, por ejemplo, que el poeta dramático coloque en el primer acto las escenas más interesantes.

Unidad extrínseca. La inspiracion, siguiendo sus propios impulsos, pudiera trasformarse y aplicarse á diferentes objetos, al paso que es necesario que el artista se forme una concepcion clara y limitada de su asunto. Esta concepcion se deja reducir á un solo título (cólera de Aquiles, los siete jefes delante de Tebas); si bien es verdad que en el arte subjetivo (poesía lírica) puede haber, dentro de la unidad de sentimiento, una variedad de elementos que no

siempre es fácil resumir en una fórmula determinada.

Regularidad. La regularidad, necesaria á la belleza, aplicada en general á todas las obras artísticas, comprende la proporcion en la extension de las partes, el orden en su colocacion y en ciertos casos la correlacion de partes simétricas. Mas como hay una excelencia estética que no siempre se aviene con la regularidad, cual es la de lo sublime, existen por excepcion obras artísticas no sujetas á una regularidad lógica; de aquí lo que se llama bello desorden de algunas poesías líricas. Por lo demás en ninguna obra la regularidad debe dañar á la lozanía que es propia de la vida.

Simplicidad. Esta palabra puede entenderse en dos sentidos:

I. En el del menor número y complicacion de elementos. A igualdad de circunstancias la simplicidad entendida en este sentido es siempre de gran valía, y cuando se une á una completa belleza produce los mayores efectos artísticos (estatua griega, poesía y música popular). Mas no todos los asuntos ni todas las épocas consienten en igual grado este linaje de simplicidad. Lo que si es propio de todas las obras maestras, cualquiera que sea la complicacion de sus elementos, es el proceder por grandes masas, el no sacrificar lo principal á lo accesorio.

II. En el de la ausencia de adornos postizos: «summa simplicitas summus ornatus.» Las verdaderas bellezas nacen de la realizacion sincera de la concepcion artística.

Mas ni en uno ni en otro sentido la simplicidad se opone á la riqueza, sino tan sólo á una riqueza falsa ó mal distribuida. Aún el mismo ornato debidamente aplicado puede tener lugar en las obras más grandiosas, como es de ver en el Júpiter olímpico de Fidias, compuesto de marfil y oro y cuyo calzado ornaba riquísima escultura, y en la tragedia griega, que á pesar de su sencillez suma, usaba de metros diversos, amén del coro, en algunas partes del diálogo.

Claridad. La obra artística, á diferencia de las científicas, se vale de un lenguaje sensible y se dirige á las facultades

naturales del hombre; debe pues ser fácilmente comprendida. La falta de claridad suele nacer de la concepcion imperfecta ó bien de poca destreza en los medios de ejecucion.

Por otro lado, debe tambien recordarse: 1.º que la claridad es una cualidad en parte relativa y que, por ejemplo, el que ignora el nombre y la forma de los instrumentos de la guerra ó de la agricultura no entenderá una descripcion que á estas artes se refiera, por muy clara que sea en sí misma; el que desconoce un argumento histórico no verá todo lo que hay en un cuadro por muy bien que lo explique, y el que no ha participado de un sentimiento no comprenderá su expresion. En este último caso puede el artista decir alguna vez: «Odi profanum vulgus et arceo,» si bien las más es culpa suya, si vive en una esfera superior á la vulgar, que á ella no eleve á los oyentes ó á los espectadores de su obra. 2.º La claridad que debe reinar en la expresion de las ideas que pueden concebirse y comunicarse con distincion, no siempre se opone á que en la obra artística quede algo indefinido, algo más fácil de adivinar que de explicar, propio del carácter recóndito y misterioso de la belleza y del sentimiento.

Bella ejecucion. La concepcion estética es el gérmen de la obra artística: esta es la concepcion realizada. La realizacion debe ser la manifestacion de la belleza concebida y conservar la vida estética que esta contenia. Mas para la misma realizacion son necesarias cualidades que dependen de la ejecucion; cualidades que tienen índole propia y contribuyen á la belleza del conjunto. Por otra parte la realizacion, aunque destinada á traducir la concepcion, puede tratar de sobreponerse á ella.

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

En el primer período reina una inspiracion elevada, á lo ménos formal y sincera; pero el atraso de la ejecucion,

producido por la falta de destreza en los medios materiales y de estudios de la naturaleza, conduce á un arte incompleto, aunque noble.

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

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

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

Mejoras de la ejecucion. Dependenden estas de dos principios: del estudio de la naturaleza física y el de los medios técnicos.

El estudio de la naturaleza (no hablamos ya del amor á las bellezas naturales), es propio de todas las artes, pero muy particularmente de las imitativas.

Los medios técnicos son los relativos al empleo de la forma sensible que cada arte emplea. Llámense por esta razon parte material de las artes y tambien parte científica por ser reductibles á fórmulas derivadas de la naturaleza de los mismos medios.

Es desigual el grado de importancia de la parte material ó científica en cada una de las artes. Es mayor en la arquitectura, arte útil al mismo tiempo que bello, y en la música, que si bien puede ser producida por instinto, como se ve en la popular, exige en su mayor desenvolvimiento, además de la inteligencia de su escritura, un profundo conocimiento de todas las combinaciones posibles y por su naturaleza clasificables de los sonidos (1). La parte técnica no es acaso de tanta monta en la pintura y escultura que exigen, no obstante, suma preparacion en

(1) Por esto algunos maestros de música la llaman ciencia. Hay una ciencia, es verdad, pero puesta al servicio del arte.

el estudio, no sólo de las formas naturales, sino también en los medios de representarlas, y sobre todo en la poesía que se vale del lenguaje general y cuyas combinaciones rítmicas son en número limitado.

La mayor importancia de la parte científica, que á primera vista pudiera parecer de todo punto desventajosa, enlazando con el trabajo material las operaciones estéticas, da un punto de apoyo á la inspiracion, evita la ociosidad, dificulta la entrada y fija la vocacion artística; áun por esto ocurren en la poesía, más que en las otras artes, frecuentes invasiones y deserciones, por ser sus medios técnicos de adquisicion poco trabajosa.

Añádase á todo esto: 1.º Que la parte material de la ejecucion ofrece á menudo dificultades que debe vencer la pericia del artista, sin que por esto las haya de buscar voluntariamente, en especial si son de aquellas que nada añaden al efecto estético de la obra.

2.º Que áun á los procedimientos técnicos se asocia la inspiracion, como, por ejemplo, en la poesía, cuya versificacion no basta que sea friamente ajustada al ritmo y cuyo lenguaje ha de ser rico al mismo tiempo que correcto.

CUALIDADES ACCIDENTALES. La fisonomía particular de la obra artística proviene en parte del asunto de la misma: así la realizacion conveniente de un objeto agraciado, grandioso, noble, etc., merecerá la misma calificacion estética.

Pero el sello que la obra recibe depende principalmente del ingenio del artista que imprime su carácter en objetos que pueden ser indeterminados ó indiferentes, ó bien modifica el aspecto que ellos presentan. Así como un mal artista puede empequeñecer un asunto grandioso, el que está dotado de mejores cualidades puede en cierta manera ennoblecer un objeto vulgar.

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

Puede observarse que á menudo se aplican á las obras humanas (y en particular á las literarias) ciertas calificaciones, como la de elegante, florido, agradable, ameno, que indican elementos de belleza, mas bien que una belleza perfecta, la cual es siempre rara.

Sério y cómico. La principal distincion que existe en el arte es la de obras sérias y obras cómicas: distincion que se nota particularmente en la poesía dramática, pero que conviene á todos los géneros artísticos.

Lo sério atiende al aspecto grave, noble, consecuente de los objetos y especialmente de los hechos humanos. Es el único aspecto de las cosas susceptible de verdadero ideal y en consecuencia el único plenamente estético ó llámese poético.

Lo cómico atiende á lo risible, á lo vulgar, á lo irregular é inconsecuente y por lo tanto es de suyo anti-ideal y prosaico. Pero al propio tiempo lo ridículo llama tambien la atencion por su forma, y como por otra parte es susceptible de un ideal propio (lo absurdo, lo extravagante, lo irregular llevado al extremo) y como puede combinarse con elementos bellos y haber belleza en su exposicion, existen géneros artísticos cómicos, opuestos del todo en el asunto á los géneros sérios y en la manera de realizarlos en parte opuestos y en parte análogos. Lo cómico tiene sus modificaciones especiales en lo jocoso, lo burlesco, lo bufon, etc. Hay tambien la parodia, que es el remedo cómico de lo sério.

Lo cómico que divierte y agrada á su manera, no está reñido con la benevolencia hácia el objeto que lo promueve, que, si bien ridículo, suele ser inocente é inofensivo. En esto se diferencia de lo satírico que nace de la aversion, de la indignacion producida por un objeto malo, dañino, funesto; indignacion que de ninguna manera puede calificarse de cómica. Mas á pesar de esta esencial distincion, fácil es reconocer que, fundándose lo cómico y lo satírico en lo irregular y en lo absurdo, muchas veces deben ir juntos, pues en uno y otro caso hay depression del objeto. Un hombre, por ejemplo, no quiere ser

blanco de lo cómico, más que de lo satírico. Un objeto nocivo, si se atiende únicamente á la irregularidad y extravagancia, puede dar pie á un efecto cómico: así un poeta de la antigüedad presentaba á menudo los desaciertos políticos de su patria como una série de irregularidades y absurdos que producian el efecto de la risa.

No há mucho se ha introducido la calificacion de humorístico, fácil de confundir con la de cómico. Deriva aquella de la palabra «humor» en el sentido de temperamento, y designa el predominio de la personalidad, á menudo caprichosa, del artista, en el modo de ver y exponer las cosas. Reconócese en los escritores humorísticos una mezcla de razon y de extravagancia, de cómico y de doloroso, y en general ciertos contrastes inesperados, tanto en los pensamientos como en su exposicion artística.

II. — DE LAS FORMAS DEL ARTE.

Dirigiéndose las bellas artes inmediatamente á nuestros sentidos, mediatamente á nuestro espíritu, las formas ó apariencias sensibles son el medio de que se valen para llegar á nuestro espíritu. Así las formas, ó sea medios del arte, son las apariencias sensibles que emplea para comunicar los conceptos.

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

1. — DEL LENGUAJE ARTÍSTICO.

Las formas como medios del lenguaje artístico (ya sean elementales como una línea, un sonido, ya compuestas como una figura humana, un apólogo) deben considerarse primero en sí mismas, es decir, como apariencias sensibles, y luego en la relacion que guardan con el concepto comunicado.

FORMAS CONSIDERADAS EN SÍ MISMAS. Atendiendo á la naturaleza material de las apariencias, se dividen en ópticas y acústicas.

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

Las acústicas se subdividen en primer lugar en articuladas y no articuladas. Las primeras son las que produce nuestro aliento sonoro (vocal) modificado por el juego de los órganos orales (consonante ó articulación); las no articuladas son las que producen los demás objetos tomados de la naturaleza.

Las formas acústicas se subdividen además en tonalizadas y no tonalizadas. Las primeras son los sonidos puros, sujetos á ciertas leyes y reductibles á determinadas categorías acústicas; las segundas son los demás sonidos, ó mejor ruidos, que ofrece la naturaleza.

El arte emplea las formas ópticas y acústicas, conservando los principios de armonía que ofrece la realidad, é imprimiéndoles otros nuevos y propios del mismo arte, en cuanto lo consiente la índole de los objetos en que las formas residen. Estos principios dimanar de la simetría, generalmente acompañada de la repetición de proporciones que constituye el ritmo. La simetría puede ser:

I. Simetría bilateral ó paralela que duplica una parte del objeto, duplicando por consiguiente las relaciones proporcionales. Cuando el arte representa la figura de un animal, toma esta simetría de la naturaleza. Se halla también en ciertos ornatos divisibles en dos partes iguales, aún cuando varíe algún pormenor (á un lado puede haber símbolos de la paz y al otro símbolos de la guerra) si conservan las mismas proporciones. Simetría bilateral por equivalencia se reconoce también en la pintura que coloca en los dos lados del cuadro grupos, nó iguales, sino análogos.

II. Simetría circular ó radiante que multiplica al rededor de un centro partes iguales y que por consiguiente conservan las mismas proporciones, como se observa en

la representacion de las flores y tambien muchas veces en el ornato.

III. Simetría continuada que multiplica horizontalmente ó bien en la sucesion del tiempo, partes iguales con las proporciones que contienen: una série de columnas ó intercolumnios iguales repetidos varias veces en la arquitectura; una série de pormenores iguales ó equivalentes en el ornato; la repeticion de unos mismos movimientos, golpes y actitudes en la danza; una série de compases cuyo contenido formal (1) es igual ó equivalente en la música; una série de versos ó de estrofas de una misma clase en la poesía. Esta simetría es la que en sentido especial se llama ritmo, particularmente si se trata de objetos acústicos.

IV. Simetría definitiva que divide el objeto en dos partes iguales ó equivalentes, compuesta cada una de partes menores que ofrecen la simetría continuada. Esta es la euritmia (2) de los arquitectos con respecto á las dos alas de un edificio y la cuadratura de las frases musicales (compuestas como la cláusula oratoria de prótasis determinada y apódosis que determina ó cierra el concepto).

Además del principio de simetría, el de equivalencia, el de la interrupcion ó suspension de la simetría por amor de la variedad y áun el de oposicion ó contraste explican las variadas combinaciones que distinguen las formas exteriores artísticas, especialmente las acústicas.

En las artes ópticas imitativas la simetría se forma de los objetos de la naturaleza y por consiguiente están sujetas á normas determinadas, como cuando la escultura y la pintura reproducen la figura humana, si bien los maestros de estas mismas artes no siempre se han guiado por

(1) Formal, porque habrá, además de igual medida, los mismos tiempos fuertes, tal vez el mismo número de notas, pero no el mismo valor tónico de estas.

(2) Adviértase que esta simetría arquitectónica no siempre es continuada; puede ser en parte bilateral y en parte continuada, a ún solo bilateral.

los mismos tipos (así se conocen diferentes cánones de los principales escultores griegos, según preferían figuras más robustas y majestuosas ó más elegantes y esbeltas).

En las otras artes la simetría es libre y no imitativa, es decir, determinada tan sólo por la armonía interior (ornato, proporciones arquitectónicas, ritmo musical y poético). La sujeción á proporciones determinadas se ha llevado algunas veces demasiado adelante, fijándolas en cánones inflexibles que no siempre han obedecido las mismas obras señaladas como modelo (v. gr. los templos griegos con respecto á las prescripciones de Vitrubio); así es que en estas proporciones no imitativas hay una parte variable que depende de las circunstancias del objeto ó de la elección del artista. Mas tampoco debe olvidarse que no todas las combinaciones posibles son bellas y que en muchos casos se ha agotado, ó poco ménos, la invención de las acertadas, debiéndose ir con tiento en la admisión de obras nuevas (1).

RELACIONES ENTRE LAS FORMAS Y EL CONCEPTO. Al establecer las relaciones entre las formas sensibles y el concepto que comunican, es decir, entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, vemos en primer lugar que unas son imitativas, es decir, reproductivas de las formas de determinados objetos, como una figura pintada que reproduce un rostro; y otras no imitativas, como un sonido que expresa la tristeza, la palabra «ira» que designa cierta pasión, etc. Puede también notarse que las imitativas nunca son inmediatas, es decir, que jamás se pasa de ellas al concepto, sino que son siempre medio de otro medio; así en la imitación de un rostro triste, se pasa por la expresión del estado del alma que el rostro manifiesta y se llega al concepto de tristeza.

(1) En el último período de nuestra literatura se han formado nuevas combinaciones métricas, algunas felices, otras que se desecharon en cuanto hubieron perdido el aliciente de la novedad. Algunos cultivadores modernos de la arquitectura gótica la han producido de mala ley por falta de estudio de las proporciones propias de este género, etc.

De suerte que todas las formas, incluidas las imitativas, son manifestativas de un concepto. Las formas como manifestativas se dividen:

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

II. Significativas, es decir, aquellas en que no existe entre la forma y el concepto relacion alguna y en que por consiguiente la forma manifiesta el concepto sólo por una asociacion de ideas que ha establecido una autoridad ó el convenio entre varios hombres, como una hoguera para indicar en tiempo de guerra la proximidad del enemigo, ó la palabra «ira» para designar una pasion determinada. Las formas significativas se llaman tambien artificiales y no siempre con exactitud convencionales.

III. Simbólicas, es decir, aquellas en que entre la forma y el concepto existe alguna afinidad ó analogia que no sería bastante para determinar el concepto, si no lo hubiese fijado una asociacion de ideas (debida á una autoridad ó á un convenio) (1).

Las correspondencias en que se fundan los diferentes símbolos deben reducirse á las de semejanza, coexistencia y sucesion que originan las translaciones ó tropos á que la retórica da los nombres de metáfora, sinécdoque y metonimia, conforme se observa en los siguientes ejemplos: 1.º Semejanza: un leon para indicar el poder de un pue-

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

blo, una llama como símbolo de un afecto vivo, un dardo que traspasa un corazon como símbolo del dolor moral. Hay tambien símbolos fundados en una série de semejanzas (que corresponden á la metáfora continuada ó alegoría) como varios objetos tomados de un jardin (belleza y variedad de las flores, perfume, ambiente puro) que se comparan sucesivamente á diferentes circunstancias de una vida feliz y sosegada. Si en este caso se ponen sólo los términos simbólicos y desaparecen los propios del objeto simbolizado, nace el enigma, cuyo uso se conserva ahora tan sólo en los acertijos á adivinanzas infantiles, pero que tuvo más importancia en algunos pueblos orientales (1). El apólogo que simboliza una idea práctica se funda en la semejanza que con determinadas costumbres humanas ofrecen otras costumbres de la misma clase (el astrólogo que cae en un pozo como símbolo de la imprevision práctica del científico) ó los instintos de los irracionales (fiereza del león, astucia de la zorra) ó algun fenómeno de la naturaleza inanimada (piedra que cae de lo alto como símbolo de la caída del poderoso). — 2.º Coexistencia: parte por todo (un árbol por un bosque, una cabeza de negro ó una palmera por el Africa); particular por general (labrador como símbolo de las diferentes clases de trabajadores); abstracto por concreto (el número cuatro para indicar las cuatro estaciones del año) (2); concreto por

(1) Así eran enigmáticas muchas representaciones egipcias para los que no poseyesen de antemano el concepto que con ellas queria manifestarse. Este gusto enigmático fué representado simbólicamente por los mismos egipcios en la figura de la esfinge: gusto enigmático y símbolo particular de que hallamos la tradicion entre los griegos en la historia de Edipo: adivinado por este el enigma (cual es el animal que por la mañana anda en cuatro piés, al mediodía en dos y por la noche en tres, es decir, el hombre) la esfinge que lo habia propuesto, se hundió en las aguas.

(2) La arquitectura, especialmente en los pueblos orientales y de la edad media, hizo frecuente uso de números simbólicos, no valiéndose de una cifra abstracta, sino de objetos determinados, como por ejemplo doce columnas para simbolizar los doce apóstoles.

abstracto (una reunion de filósofos para simbolizar la filosofía ; una figura concebida por la imaginacion para representar la misma idea : la Filosofía personificada) (1).—

3.° Sucesion : causa por efecto (rayo como símbolo de destruccion , sol por dia , luna por mes), efecto por causa (humo como símbolo del fuego), antecedente por consiguiente (instrumento por la obra , como una pluma por la profesion de las letras), consiguiente por antecedente (un vuelo de golondrinas como símbolo del verano).

Hay símbolos en que es poco perceptible la relacion entre la cosa que manifiesta y la manifestada y que por lo tanto se aproximan al signo , conforme sucede en ciertos emblemas nacionales y profesionales (colores de una bandera , borla doctoral).

El símbolo se funda en una correspondencia natural á la cual se da un valor más fijo y determinado que el establecido por la naturaleza. El leon comunica una idea de fuerza , de poder ; escogido por símbolo representa, nó el poder en general , sino el poder de un pueblo determinado (el leon de España). Un color , una flor nos dan naturalmente una idea de bienestar , de alegría , que atribuyendo al objeto el efecto que nos produce , consideramos por metonimia como expresion propia del color ó de la flor ; en lo que se llama lenguaje de los colores ó de las flores , un color vale simbólicamente por la idea precisa y determinada de una esperanza , una flor por la de la inocencia.

En todo símbolo hay una eleccion más ó ménos refleja , y en esto se diferencia del lenguaje naturalmente trópico que usamos movidos de un instinto que nos lleva á valer-

(1) La personificacion de una idea general (Filosofía , Ambicion etc.) y tambien en ciertos casos la de objetos inanimados (el Ebro , el Cabo de Buena Esperanza) se llama alegoría en un sentido distinto del de metáfora continuada. En tal sentido la palabra alegoría se opone á los demás medios simbólicos : se llama cuadro alegórico el que representa la filosofía bajo la figura de una mujer y simbólico el que la representa por una reunion de filósofos.

nos de los objetos sensibles para representar nuestros actos morales é intelectuales. El poeta habla naturalmente de un corazon inflamado; luego viene el escultor y escoge una llama para simbolizar un sentimiento muy eficaz y muy vivo. La imaginacion ve instintivamente analogias entre los alicientes de un jardin y una vida feliz y sosegada y forma una metáfora continuada (alegoría); mas el que quiere formar un simbolo, compara separadamente las partes de ambos objetos, físico y moral, y señala las analogias que va descubriendo entre estas partes (1).

No obstante el lenguaje simbólico se funda en una propension nativa y es muy propio de los países y de los tiempos en que domina una imaginacion fecunda y ardiente.

CUALIDADES DE LAS FORMAS Ó MEDIOS DEL ARTE. Los medios del arte han de ser claros y tener además un valor estético propio.

La claridad es cualidad necesaria de todo lo que debe comunicar ó manifestar un concepto. Las formas naturales son siempre claras por existir entre ellas y el concepto una relacion establecida por la naturaleza y que deben reconocer todos los hombres. La claridad de las significativas y aún de las simbólicas depende del conocimiento de la relacion que se ha establecido por autoridad ó convenio entre ellas y el concepto. Así con respecto á las últimas, la claridad no es siempre proporcionada á la mayor afinidad ó analogía entre la cosa que manifiesta y la cosa manifestada, sino que muchas veces nace del más frecuente empleo de las mismas, de formar parte de un vocabulario simbólico adoptado en ciertas ocasiones. Un pintor que simbolizare la madurez de los pensamientos de la persona que ha retratado, por medio de la representacion de frutos en que se reconociese aquella cualidad tomada en sentido literal, se valdria de un simbolo fundado en una analogía que ha sido bastante para producir una expresion metafórica usada en el lenguaje hablado, pero que no daria

(1) Así todo enigma es simbólico porque se funda necesariamente en la apreciacion separada de la idea que se simboliza.

á comprender su intento en un arte que no emplea este símbolo ni otro parecido.

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

Tal es la razón de que las personificaciones alegóricas hechas de intento sean frías, es decir, que no interesen por sí mismas y sí únicamente por la manifestación del concepto, como que la imaginación no admite su existencia y el entendimiento pasa inmediatamente á la idea general; aún por esto sólo las usan la buena poesía como una manera rápida de decir, y la pintura y la escultura como únicos medios que tienen á mano para representar ideas generales.

Por más claras y más vivientes prefiere el arte las formas naturales; pero no se ha de creer que su uso pueda ser exclusivo, ya que por poco que el arte trate de ensanchar su dominio y de encumbrarse á cierta altura se hallará con ideas que las formas naturales por sí solas no alcanzan á manifestar. Así es que la misma escultura griega que representaba un mundo ideal, pero de índole esencialmente humana, que se limitaba á cierto círculo de ideas y sentimientos que podía manifestar por medio de la fisonomía y del gesto, además de valerse para expresar lo ideal

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

Tales ya fueron estos cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramos y hojas con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso, etc.

de una convencion negativa en la ausencia de color y de otros rasgos imitativos, acudia frecuentemente al empleo de atributos que completasen la exposicion de las ideas del artista (como el águila armada de rayos que acompañaba á Júpiter); y de seguro que toda la majestad é idealidad de sus estatuas hubieran hecho de ellas tan sólo hombres superiores y nó dioses inmortales, á no estar ya avisados los espectadores. Hasta la música, arte esencialmente expresivo, adquiere significaciones que por sí solo no tendria, con el auxilio de hábitos establecidos y especialmente de la palabra oral.

2. — DE LAS DIFERENTES ARTES.

El arte comprende las diferentes bellas artes.

Aunque todas las bellas artes tratan de realizar la belleza, se diferencian entre sí por los medios de que se valen y por los límites á que cada medio respectivo las sujeta.

CLASIFICACION DE LAS ARTES. Las bellas artes se dividen en artes ópticas ó de la vista y en artes acústicas ó del tiempo. Las primeras son artes del espacio ó de partes co-existentes y las segundas artes del tiempo ó de partes sucesivas.

Artes ópticas ó de la vista. Las artes ópticas son :

La arquitectura que es el arte que se vale de formas ópticas, reales no imitativas.

La escultura que es el arte que se vale de formas ópticas, reales imitativas.

La pintura que es el arte que se vale de formas ópticas, aparentes imitativas.

La arquitectura se sirve de objetos naturales (piedra, madera, etc.) que deja en un estado más próximo al que tenían en la naturaleza: así se elabora ménos un fragmento de mármol para producir un sillar que una estatua y además el sillar figura como piedra y nó como representacion de la figura humana. De la reunion de tales objetos forma un conjunto determinado por razones de solidez, de

utilidad, de armonía estética, y nó por el deseo de reproducir las formas de un objeto de la naturaleza, es decir, nó por un fin imitativo. El ejemplo que algunos han aducido de la semejanza del templo griego con una cabaña de madera no prueba la imitacion, pues la misma cabaña no es ya un objeto natural y el templo será la cabaña perfeccionada. Sólo en algunos casos puede admitirse una correspondencia general, como la de las pirámides con una montaña, la de un laberinto con una série de grutas.

Las formas de la escultura son tambien reales, es decir, que constan de las tres dimensiones lineales: una estatua ocupa el mismo espacio que el cuerpo de un hombre. Son tambien reales en la escultura (no ménos que en la arquitectura) la luz y las sombras que la acompañan. La escultura reproduce las formas de los objetos naturales (figura humana, animales, tronco de un árbol, etc.), si bien se contenta con una representacion general y prescinde de imitaciones parciales, como son la del color, la del interior de los ojos, etc.

Las formas de la pintura son aparentes. En una superficie plana, con solas dos dimensiones, pero con el auxilio de los colores finge la realidad de los cuerpos, la luz y la sombra que los acompañan y las distancias en que están colocados.

Artes acústicas ó del oído. Las artes acústicas son:

La música ó el arte que se vale de formas acústicas tonalizadas y de valor en gran parte natural.

La poesía ó el arte que se vale de formas acústicas articuladas y de valor en gran parte significativo.

La música á diferencia de la poesía que se vale tan sólo de sonidos articulados, es decir, de la voz humana, emplea indiferentemente toda clase de objetos sonoros (instrumentos de percusion, de cuerda, de viento y tambien la voz humana cuando se une á la poesía por medio del canto), si bien todos estos sonidos de tan diferentes clases han de ser tonalizados. Hace suceder estos sonidos en la melodía que sujeta generalmente á medidas con determi-

nados ritmos, valiéndose además del acuerdo (armonía en sentido especial), ó sea, superposicion (simultaneidad) acordada de sonidos.

Los sonidos de la música tienen un valor natural en cuanto son expresivos; producen inmediatamente su efecto sin necesidad de la clave para comprenderlos: áun por esto, no sólo un extranjero, sino tambien un salvaje sienten los halagos de nuestra música. Puede haber y hay sin duda una parte convencional que distingue la música de los diferentes pueblos, como la hay tambien en el lenguaje de la fisonomía y del gesto, y si además existen composiciones musicales que necesitan de cierto ejercicio y de una educacion especial para ser comprendidas (segun sucede tambien en la escultura y pintura), además de la parte convencional ó de asociacion que puede haber en estos casos, atribúyase dicha necesidad á la complicacion de elementos de que es imposible hacerse cargo sin una atencion continuada.

La poesía se vale únicamente de sonidos articulados. Estos sonidos son en gran parte de valor significativo, como lo demuestra palmariamente la necesidad de aprender los idiomas para comprenderlos. No obstante en la palabra pronunciada hay la parte natural y expresiva de los tonos particulares y generales, y además de esto los sonidos de la poesía, prescindiendo de su significacion directa, pueden producir efectos análogos á los de la música.

Estas son las cinco artes que se distinguen por su forma primordial, de suerte que si alguna otra se indica cabe reducirla á una de las enumeradas: ó bien, como sucede en el alto, medio ó bajo relieve con respecto á la escultura y la pintura, ocupan un lugar intermedio, ó bien, como el canto, se forman de la union de otras dos.

Saltacion. Una sola falta indicar que puede valerse de medios exclusivamente propios, aunque generalmente ha ido acompañada de la poesía y de la música, y que por otra parte no ha dejado de tener grande importancia en épocas remotas. Tal es la saltacion ó danza, nó convertida como ahora en una diversion frívola ó un remedo del poema

dramático, sino dotada de índole propia y sujeta á un fin artístico.

La figura humana que por medio de la imitacion es elemento de la escultura, de la pintura y aún de la parte descriptiva de la poesía, puede ser presentada en su estado natural. Así en la poesía lírica cantada, la persona que canta, por la expresion de su rostro, por las cualidades y la actitud de su cuerpo puede completar la realizacion de la obra artistica. Este hecho se efectúa actualmente en la poesía dramática y hasta con una esencial modificacion en la oratoria (1), donde la persona del actor ó del orador es una parte esencial de la ejecucion de la obra. En los tres casos la figura humana es una pintura viviente que se combina con los efectos de las formas de un arte acústico.

Pero la figura humana por sí sola puede expresar, ya por manifestacion propia de los sentimientos del que expresa, ya por representacion de un personaje distinto del que representa, y además puede ofrecer las bellezas de la misma figura realzadas por las que nacen de la actitud y de los movimientos. La expresion ó representacion y la belleza de actitudes y movimientos son los elementos propios de la saltacion, y constituyen como una escultura viva, que pudiera ser independiente de otro arte: escultura coexistente y sucesiva á la vez, es decir, que no sólo ocupa parte del espacio sino tambien del tiempo. Sin embargo, la antigua danza no vivia separada del canto, es decir, de la poesía y de la música, sino que combinaba todos los medios de expresion y de representacion, tanto más cuanto las tres artes ofrecen un elemento comun en el ritmo, que acaso debió á la poesía, no sólo cantada sino

(1) La ejecucion dramática no es un arte separado, sino una realizacion de la obra poética, una parte del drama en que el actor completa la obra del poeta. La composicion oratoria no es de arte puro sino obra literaria mixta, es decir, que participa de algunas cualidades de las artísticas: en ella el orador no representa, sino que se presenta á sí mismo, hay realidad y nó ficcion como en la ejecucion dramática.

tambien danzada , la fijeza que luego ha pasado á ser esencial en las tres artes.

Arte de los jardines, etc. La combinacion de formas ópticas sin objeto imitativo , así como generalmente modifica los materiales que presta la naturaleza para sujetarlos á nuevas formas determinadas , puede conservar en mayor grado las de los mismos objetos naturales , como sucederá , por ejemplo , si en lugar de construir una pirámide ó un obelisco se modifica solamente una montaña ó un peñon que ofrezca una forma análoga. Esto se verifica particularmente en el arte de los jardines que con buen derecho se mira como una ramificacion del arte arquitectónico. En él se consideran algunas veces los objetos naturales como elementos de ornato (cuadros de flores), otras veces se dejan en su estado primitivo , si bien concentrándolos en limitado espacio (bosques , cascadas , senderos rústicos , etc.), otras veces se realza el efecto de la naturaleza con objetos esculturales ó arquitectónicos (estatuas , templete , torres á veces medio derruidas , etc.). En general el jardin ó el parque forma un apéndice de un edificio (palacio , quinta , etc.).

Tambien se ha señalado como parte de las bellas artes ciertos objetos útiles distintos de la arquitectura , como los muebles , los trajes , etc. ; pero tales objetos y aún los menos importantes de la arquitectura , si bien presentan una belleza de disposicion que puede ser de mucho precio , no constituyen por lo comun una verdadera creacion artística y no pasan de ser bellezas puramente de ornato. Excepciones puede haber , pues una ó varias figuras de las que adornan , por ejemplo , una urna , pueden tener tanto valor artistico como una estatua independiente.

Con menor motivo todavía se ha enumerado entre las bellas artes la equitacion , la epigrafía , etc.

ESFERA DE LAS DIFERENTES ARTES. Se ha intentado establecer una jerarquía entre las cinco artes principales , segun el orden en que las hemos enumerado , atendiendo á la finura ó , como impropriamente se ha dicho , al carácter menos material de sus formas. Para esto se ha observado

que la arquitectura emplea grandes masas sujetas, sin que en manera alguna lo disimulen, á las leyes de la estática; que la escultura aunque trata de ocultar tal sujecion, tampoco puede prescindir de ella; que la pintura se vale de los medios más delicados é impalpables del color y de la luz; que la música emplea la forma invisible y todavía más aérea del sonido, y que en la poesía los sonidos obran no por su efecto sensible, sino como signos de ideas. Sin negar la parte luminosa que puede tener esta distincion, no debe darse absoluta primacia á ningun arte (exceptuando á lo más la poesía), pues manteniéndose en su esfera propia, cada arte tiene sus dotes particulares y, si cabe decirlo así, sus ventajas. La historia, por otra parte, desmiente la sucesion que, conforme á la categoría supuesta de las artes, se les asigna, pues sin hablar de la música, cuyas producciones antiguas son punto ménos que desconocidas, vemos que la arquitectura, arte sin duda primitivo, prospera y florece en épocas tan cultas como la de Pericles, al paso que la poesía, arte sin controversia el más antiguo, es de todas las épocas, sin exceptuar las más recientes.

Arquitectura. Este arte que, segun ya observámos, es el que ménos modifica los objetos naturales, tiene en cuenta todas sus circunstancias físicas (cualidades del material, clima del país donde se edifica), para alcanzar una construccion sólida y conveniente. Preside una idea de utilidad en todas sus obras, á excepcion de algunas que sólo se proponen un objeto conmemorativo (ciertos monumentos primitivos, los obeliscos egipcios, las columnas honoríficas de los romanos). Las razones de la construccion y del uso á que se destina el edificio, no son las que determinan el conjunto de sus formas.

Tales son los antecedentes extra-artísticos de la arquitectura. Entran luego los elementos artísticos que se apoyan en los anteriores y deben fundirse con ellos. Estos elementos estéticos consisten en el carácter general de la construccion (aspecto propio de un templo, de una fortaleza) y en la belleza definitiva de sus formas, debida á los pormenores lineales y al ritmo del conjunto, cuyo efecto

acrecientan los medios que sugieren los materiales (color, finura, transparencia del mármol), y además el juego de la luz y de las sombras que este arte recibe de la naturaleza, sin contar los auxilios que le prestan la escultura (capiteles, ornato) y algunas veces la pintura (arquitectura policroma).

El efecto de las formas arquitectónicas es por necesidad vago y poco determinado, pues si caracterizan el conjunto y dan una fisonomía especial á las partes, no corresponden á una idea como la que fijan las palabras, ni á un objeto de la naturaleza por medio de la imitacion, ni tampoco á sentimientos tan vivos como los que promueve la expresion acústica. Pero las impresiones que aquellas producen son profundas y duraderas, y como se fundan muchas veces en figuras geométricas primordiales, son comparables á las que se deben á objetos en que domina el carácter intelectual.

La grandeza y permanencia de las construcciones arquitectónicas que parecen rivalizar inmediatamente con las de la naturaleza; los esfuerzos que han necesitado y que las presentan como obra de una generacion ó de un pueblo; el recuerdo á ellas tan adherido de los fines á que han sido destinadas; las enseñanzas ya debidas á símbolos propios de la misma construccion, ya depositadas en sus paredes por la pintura y la escultura, producen un efecto singular que sube de punto cuando se hallan colocadas en el centro de las bellezas naturales, como un diamante labrado en una sien hermosa.

Escultura. La escultura que conserva algo del carácter general del arte arquitectónico, debe ceñirse á representar simples situaciones (la imágen de un santo, estatua conmemorativa de un sabio ó un guerrero) ó acciones muy sencillas y de una significacion sumamente clara: la belleza, las cualidades más generales del carácter, los principios más primordiales y permanentes dominan en ella sobre lo especial y variable (1).

(1) Este principio de idealidad genérica se observa principal-

Excluye lo concentrado, la complicacion de pensamientos, la expresion demasiado viva (1), no ménos que la más delicada, es decir, la que se funda en el misterioso reflejo del alma en la fisonomía.

Todo en ella es simple y preciso, pero en cierta manera inmóvil y relativamente falto de vida.

Mas por otra parte por su claridad, por su idealidad, por su aptitud para reproducir las bellezas de la forma humana, mereció ser el arte favorito del pueblo artista por excelencia, al paso que los demás pueblos le han confiado el recuerdo de sus principales hechos religiosos y nacionales.

Pintura. En la pintura hay ménos realidad de formas, pero tiene mayor cabida aquella ilusion voluntaria por la cual el espectador se presta á la intencion del artista. Representa fácilmente no sólo situaciones, sino acciones ricas y variadas. Distinguela con respecto á la escultura la mayor vida, algo más sensible y atractivo, como lo es el color con respecto á la simple configuracion. Admite todos los accidentes de la expresion y las particularidades de los caracteres y de las épocas.

Aunque la mayor parte de veces el pintor no crea los asuntos y se ciñe á reproducir lo que cuenta la historia,

mente en la representacion de la parte natural de la figura (es decir, en la ausencia de ciertos pormenores imitativos y de una accion determinada las más veces), pero influye tambien en el traje. La escultura moderna que no puede ni debe hacer uso de la representacion desnuda, frecuente en el arte antiguo, y que ha de representar trajes á menudo prosaicos, busca aquella idealidad introduciendo, por ejemplo, en el ropaje una parte holgada que no sea tan exclusivamente distintiva de un período histórico determinado.

(1) Se ha observado, por ejemplo, que el grupo de Laoconte muestra, en medio de la expresion del dolor, cuanto sosiego es compatible con la terrible situación que representa. Se considera como más propio de la escultura el Dioscóbulos de Naucides de Argos que se prepara para lanzar el disco, que el gladiador de Agasías de Éfeso, obra ya de época ménos clásica, cuya actitud es muy enérgica y hasta violenta.

su parte inventiva se ejercita sobremanera en la composición y ejecución, para lo cual tiene mil variados medios, las líneas, los colores, la luz, las sombras, las medias tintas, el claro-oscuro, los diversos toques del pincel, etc.

La expresión propiamente dicha del cuerpo y especialmente de la fisonomía humana que es el medio distintivo de la pintura, obra directamente en el sentimiento, pudiendo decirse que se insinúa en el alma, si bien no la arrebatada como los sonidos de la música.

Mas tampoco debe olvidar este arte que sólo puede representar un momento de la acción y que á causa de la ausencia de las palabras explicativas, no siempre suficientemente suplidas por las indicaciones simbólicas, se ve obligado á desechar asuntos que no sean claros por sí mismos; que de los sentimientos del alma humana no puede decir cuanto dicen las palabras de la poesía y que no debe presentar como esta lo que en la naturaleza repugnaria; y, por otra parte, que si la armonía de los colores le sugiere efectos un tanto análogos á los de la música, la sujeción á formas imitativas le impide entregarse á la libre combinación de los elementos armónicos.

Música. Las artes del oído, por lo personal, instantáneo y variado de los fenómenos de este órgano producen efectos más vivos é inmediatos. La música en especial, por sus sonidos que obran puramente como tales, penetra en el interior de nuestra alma, mientras el ritmo despierta y se asocia eficazmente toda nuestra naturaleza.

La música es la voz del sentimiento embellecida é idealizada por sus formas armónicas (melódicas, acordadas y rítmicas). La música es esencialmente expresiva de sentimientos y tal ha debido ser en todos tiempos, prescindiendo del carácter más ó ménos grave de los efectos, de la mayor prolongación ó viveza de un mismo sentimiento y de la correspondencia más ó ménos íntima de los sonidos con las palabras que acompañan.

Pueden, es verdad, existir construcciones musicales, en que, á semejanza de la arquitectura, se presente sólo la

belleza de la combinacion de los elementos y un carácter general (construcciones que llevadas muy adelante se han convertido en un juego mecánico de formas); pero aún estas combinaciones, si son debidamente hechas, dispersarán nuestro sentimiento y se identificarán en él de una manera más directa é íntima que las artes de la vista.

Alguna vez se ha tratado de hacer imitativa la música. La imitacion puede referirse á objetos acústicos ó á objetos ópticos. Con respecto á los objetos acústicos naturales, la música toma de la naturaleza las formas más elementales, los sonidos reducidos, como ántes dijimos, al estado de átomos. Mas esto no significa que no preste alguna vez la naturaleza combinaciones sencillas como, por ejemplo, el trino de un ave, el ritmo de una cascada, los ecos del trueno, los sonidos repetidos del viento: combinaciones que podrán formar parte del lenguaje musical, el cual lo empleará sin intento de imitacion determinada. Tampoco significa que la expresion de la música, como toda expresion, no ofrezca correspondencias con el objeto expresado que pueden mirarse como imitativas (como un sonido fuerte en la expresion de un sentimiento enérgico).

Pero la imitacion formal y continuada de sonidos naturales, si no es una correspondencia general, un simple accesorio ó un elemento íntimamente fundido en la composicion, introduce en la música un principio extraño, destruye su carácter artístico, y cae fácilmente en lo ridículo.

Por lo que hace á imitacion ó descripcion de objetos visibles que algunos han intentado por medio de la mayor ó menor fuerza de sonidos y de la analogía entre los tonos musicales y los colores, ha tenido y ha debido tener necesariamente un mal éxito; la música sólo debe acudir á analogías vagas y especialmente á la analogía de las impresiones producidas por los objetos y nó á la de los objetos mismos.

Siendo pues la música esencialmente expresiva ¿á dónde llegará su expresion? Existe gran semejanza entre la

expresion de la música y las demás expresiones naturales. En la fisonomía de una persona desconocida podremos reconocer si está triste ó alegre, sin determinar la causa de su tristeza ó alegría. Si percibimos, de una conversacion lejana, los tonos y nó las palabras, reconocerémos si dos personas altercan, si una se queja ó suplica, si otra amenaza, pero sin saber cuál es el fondo de la misma conversacion. No llega á más la música, en cuanto á manifestacion de ideas determinadas: sólo puede expresar los modos generales del sentimiento, la alegría, la tristeza, la ternura, la gravedad ó la viveza de las impresiones, la calma ó la turbacion de los afectos etc.

Para determinar más las ideas necesita de otros elementos. Una impresion embelesadora nos arrastra sin saber á dónde, si una palabra á la cual va aplicada la música, el destino que se acostumbra á dar á tal ó cual género de combinacion, la situacion y la actitud de los personajes que en el canto y aún en la danza se presentan enlazados con la ejecucion musical, el lugar en que se ejecuta la composicion, no fijan aquella impresion profunda pero vaga, no dan una direccion determinada á aquel movimiento del alma.

No es esto decir que no existan relaciones íntimas entre la música y las graduaciones del sentimiento, pues pueden establecerse las más delicadas. Así en el canto puesto en boca de personas de una vida rústica é independiente puede haber algo rudo y misterioso á la vez que altivo; en la expresion de los afectos de un niño algo á la vez amante y candoroso; en el canto que acompaña las palabras de consuelo de una persona veneranda algo que es al mismo tiempo sencillo, afectuoso y solemne.

A guisa de la entonacion en el lenguaje hablado, la música realza de una manera general, no mecánica ni minuciosa, el sentido de las palabras, tanto más cuanto hay una parte comun entre los tonos, movimientos y pausas del lenguaje simplemente hablado y los de la música. Por medio de variadas correspondencias esta se liga á las palabras y un canto particular pasa á ser como la expresion

imperecedera de estas mismas palabras. Mas por otro lado el sentimiento puesto en accion por la música y la imaginacion movida por el sentimiento nos llevan más allá de lo definible y determinado.

III. — DE LAS REGLAS ARTÍSTICAS.

NECESIDAD DE LAS REGLAS. En la intuicion de la mayor belleza, en el acto de concebir y realizar un asunto entra la apreciacion de todos los requisitos que exige la excelencia de la obra que se ha de producir. Si nos figuramos un genio anteriormente educado por los mejores y más convenientes modelos, á la vez que por las más sanas influencias de todas clases, sin que sus ideas ni sus sentimientos hayan sido falseados en manera alguna, que escoge el asunto más interesante y el más adecuado á la índole de sus propias facultades, en este caso producirá bien, su obra reunirá los requisitos debidos, contendrá implícitamente las reglas que convienen al asunto y al género tratado por el artista. Aunque en realidad las reglas han de tener un valor objetivo, puesto que el artista erraria si no las siguiese, el genio puede seguirlas, puede adivinarlas sin necesidad de haberlas aprendido teóricamente, ni de haberlas formulado. En este sentido cabe decir que el genio crea las reglas, puesto que sin haber reconocido anteriormente su imperio, las presenta realizadas en la obra y de ella las aprenden despues cuantos la miran como modelo.

Mas rarísimos son los verdaderos genios, y no siempre á la accion del genio han precedido por completo las felices circunstancias que hemos supuesto. En la intuicion artística es muy fácil exagerar uno de los elementos constitutivos de la obra, olvidando otros no ménos importantes (así en una composicion dramática, notable por otros títulos, puede haberse descuidado la pintura de los caracteres); en obras eminentes se notan partes defectuosas; hombres muy señalados han llegado á una verdadera cor-

rupcion artística por habérseles enconado algun defecto en su origen apenas perceptible (un abuso, mayor cada día, de la parte pintoresca de la expresion, ha convertido á un poeta de gran mérito en colorista material y extravagante); y, lo que es más todavía, escuelas y generaciones enteras han seguido un mal camino, áun cuando en ellas hayan florecido grandes ingenios.

Todo esto demuestra la necesidad de las reglas, nombre que se da á los principios de aplicacion práctica, á la parte preceptiva de las bellas artes.

Es evidente que las reglas no bastan á producir belleza, que no sólo es orden sino vida, y que su oficio es únicamente negativo, es decir, que enseñan á evitar errores, y directivo, es decir, que acostumbran al orden y á la regularidad é indican el camino donde se podrán hallar bellezas. A diferencia de las reglas mecánicas que en las artes útiles guian como por la mano, las reglas artísticas no aseguran el acierto en las bellas artes. Es necesaria la accion de las facultades del artista. El genio inspirado es un raudal que las reglas no pueden impeler, si bien le ponen diques y le preparan un cauce.

Hay artes en que por la mayor importancia de las formas externas consideradas en sí mismas y por ser estas al mismo tiempo más limitadas y más clasificables, cabe reducir á cánones más generales una parte de los procedimientos; así sucede en el ornato, en la arquitectura, y en la parte de armonía del ritmo y arte musical, como tambien, aunque en menor grado, en la parte imitativa de la escultura y de la pintura; mucho ménos en la poesía que de suyo es más independiente.

Las reglas se han formado, nó á priori, sino por el examen de las obras maestras. Así Aristóteles dedujo las de su Poética del exámen de la poesía griega. Comparando despues los mejores modelos debidos á distintas literaturas y suponiendo que en todos ellos se hallan comprendidos cuantos géneros puede producir el humano ingenio, se ha intentado formular un conjunto de reglas, nó relativo á una sola literatura, sino universal y completo. Las

reglas son pues una abstraccion de los modelos: abstraccion, que siendo bien hecha, ha debido hallarse conforme con los principios racionales derivados del concepto del arte y de sus diversos géneros.

DIVISION DE LAS REGLAS. Las reglas pueden dividirse en las siguientes clases:

Reglas superiores que son los principios de moral á que el arte debe sujetarse (1).

Reglas exteriores nacidas de la naturaleza de los objetos reproducidos y que el arte no puede alterar (2).

Reglas relativas á la composicion. Hay en primer lugar ciertas reglas obvias que ocurren sin necesidad del estudio de la teoría artística, cuales son las que dicta el sentido comun ó buen juicio, cualidad modesta pero indispensable que no siempre va unida á los más brillantes dones, ya que sucede que grandes ingenios avezados á lo extraordinario olvidan las cosas más comunes y cotidianas. El buen juicio, decimos, basta para reconocer estas reglas, cuya observancia no es un gran mérito, pero cuya ausencia es un gran defecto, como la de la correspondencia de los medios con el fin, del estilo con el asunto, la de la obra con el público á que se destina, la de no aceptar un asunto superior á nuestras fuerzas, no escoger asuntos infecundos, etc.

Entran luego las reglas artísticas, es decir, las que hemos tratado de fijar atendiendo á la naturaleza del arte en general, á su carácter á la vez ideal y real, á las cualidades esenciales de toda obra artística. Hay además las propias de cada arte, como las que expusimos para marcar los límites que los separan. Las hay especiales á más de un arte, como, en la escultura y en la pintura, la que respectivamente al arreglo de los ropajes proscribire lo que en vez de marcar y realzar confunde y destruye las formas más esenciales de la figura humana. Existen finalmente los límites de las especies, como, por ejemplo, en

(1) V. pág. 85 y 86.

(2) V. pág. 101. •

poesía, una oda no debe ser una epístola, el estilo épico es distinto del lírico, etc.

Hay finalmente las reglas técnicas, reglas en un sentido riguroso, enteramente comparables á las mecánicas que imperan en las artes útiles.

Se han considerado indebidamente como reglas, ideas relativas á las artes que no tienen un valor imperativo. Comprenden aquellas en gran parte una disciplina general que aconseja, ilustra y avisa, una parte de prudencia artística, la consignacion de medios y recursos útiles en casos determinados. Estas observaciones artísticas tienen más aplicacion á los géneros que requieren mayor habilidad exterior, como el dramático entre los poéticos (y el oratorio entre los prosáicos).

Tampoco se han de considerar como prácticas de un valor obligatorio, todas las que se reconocen en los modelos; las hay que sólo lo tienen histórico, en cuanto pertenecen á un individuo ó á una escuela particular. Así las de la tragedia griega forman parte de un sistema sumamente bello, pero nó aplicable á otros asuntos, ni á otras circunstancias.

Puede haber reglas de todo punto falsas, como seria la que prescribiese una disposicion oratoria á las composiciones líricas.

Observarémos finalmente:

I. Que las mismas reglas más generales y fundamentales deben ser bien comprendidas para producir el acierto, como sucede, por ejemplo, en la de la unidad, que algunas veces ha sido mal interpretada con respecto á la poesía lírica, á los diferentes elementos de carácter, etc.

II. Que en la aplicacion de muchas de ellas es imposible un rigor matemático, como sucede, por ejemplo, en las que se refieren á los límites de las artes y de cada una de sus especies. Estas y otras reglas se modifican en casos particulares, lo cual no significa que deba reinar lo arbitrario, sino una ley especial, y en este sentido se dice que cada cosa tiene su regla.

III. Las reglas, aunque objetivas, se han de haber iden-

tificado con el ánimo del artista, de manera que en el acto de producir formen mas bien que una traba y una guía exterior, parte de su manera de ver y de sentir: combinadas con el estudio de los modelos deben haber contribuido á darle aquella distincion inmediata de lo que es bello y de lo que no lo es, que se llama buen gusto.

PRINCIPIOS DE TEORÍA LITERARIA.

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

No es nuestro propósito explicar detenidamente la parte preceptiva de la literatura, sino dar una idea general de la naturaleza de la composicion literaria y de sus géneros.

DIVISION DE ESTE TRATADO. *Primera parte.* Medio y clasificacion de las composiciones literarias.

Segunda parte. Composiciones poéticas.

Tercera parte. Composiciones prosáicas.

En las dos últimas partes, á los tratados especiales precederá el de las generalidades respectivas á la composicion poética y á la prosáica.

MEDIO Y CLASIFICACION DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.

I. — DEL LENGUAJE.

Las composiciones literarias se llaman verbales por valerse del medio de la palabra; por ser este el vehículo por

el cual el autor de la composicion trasmite su pensamiento á sus oyentes ó lectores.

En el tratado anterior hemos hablado de la palabra como instrumento de la poesía: ahora debemos mirarlo en general, no sólo como medio de este arte y de la composicion prosáica, sino tambien en los diversos usos á que en la vida humana se le destina.

1. — NATURALEZA DEL LENGUAJE ORAL.

EL LENGUAJE EN SU ESTADO ACTUAL ES PRINCIPALMENTE SIGNIFICATIVO. Puesto que en la palabra el hombre encuentra el complemento y la manifestacion de su propio sér, naturales que hable; mas el modo de proceder de la palabra, en su estado actual, se ha de tener, en la mayor parte de los elementos, por significativo y nó natural, ni siquiera simbólico. Damos á la palabra el valor que desde la infancia le hemos asociado ó bien que sabemos que se le asocia en una lengua extraña.

Es de creer que en tiempos anteriores las palabras tuvieron una razon suficiente, un enlace cualquiera objetivo ó subjetivo (es decir, debido á la realidad de las cosas ó al modo de concebirlas el hombre), ya natural manifestativo, ya simbólico. Aún en el dia hay palabras que guardan relaciones más ó ménos marcadas con el objeto designado. Las más perceptibles, como más materiales, son las palabras que ofrecen *onomatopeya*, es decir, las que reproducen los efectos acústicos del objeto, v. gr., las que designan las voces de los animales y varias otras (romper, silbar, cóncavo, trueno (1), etc.). Otras hay que designan cualidades no acústicas, pero análogas al sonido que empleamos (gracia, dulce, suave, fuerte, terror, etc.). Tambien se ha observado que las partes del cuer-

(1) Un filólogo moderno ha combatido la índole onomatopéyca de varias palabras entre las cuales se cuenta la de *trueno*; pero parece indudable que esta, especialmente en su forma latina *tonitru*, tiene un valor imitativo, aún dado que la raiz de que procede no lo tuviese.

po humano relacionadas con nuestro aparato oral, son designadas por vocablos en que figuran las letras por ellas formadas, v. gr., «nariz» (la N es letra nasal), «cuello,» «garganta» (la C y la G son guturales), «boca,» «labio» (la B es labial), «lengua» (la L es lingual), «diente» (la D es dental). A más de que se conservan algunas raíces primordiales muy adecuadas al objeto ó concepto que designa el vocablo que en ellas se funda, v. gr., la ST que indica la permanencia, la fijeza (en «est,» «stare» y sus muchos derivados), la FL que indica la expansion, el rompimiento para salir afuera en palabras por otra parte de significacion tan diversa como «flor,» «flamma,» «fluere» y «flumen» (1). Mas si es verdad que existen estas relaciones, apenas se tiene de ellas conciencia, y además se presentan en número limitado con respecto al total de los vocabularios.

Entiéndese que hablamos de las palabras consideradas aisladamente, pues como ya ántes indicámos, hay en los lenguajes una parte expresiva importantísima en los tonos generales y particulares, y en los movimientos.

ES SIGNO EXTERIOR DE LA NATURALEZA Y JERARQUÍA DEL HOMBRE. La palabra es un fenómeno físico que corresponde á un acto intelectual, el pensamiento sensiblemente manifestado; es pues el trasunto de la doble naturaleza del hombre, sér á la vez espiritual y físico, compuesto de alma y cuerpo.

Privilegio exclusivo del hombre, la palabra le distingue de todos los séres que en la tierra le rodean y establece aún exteriormente una separacion calitativa entre él y los irracionales.

ES MEDIO ADECUADO Á SU OBJETO. Por su carácter aéreo, sutil y en apariencia inmaterial, por su natural enlace con

(1) Al hablar de las relaciones de los vocablos con su sentido hemos atendido sólo á las acústicas: las hay tambien derivadas del aspecto con que se mira el objeto. Así se ha observado que el griego expresa la rapidez del relámpago ('astrape), el hebreo y el latin su resplandor (fulgur), el aleman su movimiento serpiente (Blitz): el árbol llama la atencion por su dureza (arbor), por su crecimiento (Baum), etc.

las impresiones del alma, por la rapidez con que se forma y con que desaparece, por las delicadas modificaciones de que es susceptible es el medio más adecuado para manifestar todos los hechos de nuestra vida interior.

DESIGNA TODOS LOS ÓRDENES DE OBJETOS. La palabra sonido por su índole material, es imagen en cuanto representa para nuestra mente los objetos exteriores, y es idea en cuanto significa nuestros conceptos.

Mas es de advertir que, si bien por una viva intuición de las analogías entre el mundo espiritual y el sensible, los hombres primitivos emplearon palabras imaginativas, en especial las representativas de objetos visibles, para designar los objetos del mundo moral é intelectual, muchas de estas palabras, andando el tiempo, han perdido su valor primero para adquirir una significacion extra-sensible, tales como «ardor,» «arrebato,» «enajenamiento» aplicadas á objetos morales y «definicion,» «division,» «abstraccion» para operaciones del entendimiento, las cuales en su origen indicaron objetos ú operaciones materiales.

Provengan ó nó de este origen, figuran en las lenguas, además de las palabras que indican objetos sensibles (estrella, árbol, ruido, etc.) las designativas de seres espirituales (Dios, alma), intelectuales (razon, entendimiento y las ya citadas), morales (amor, esperanza y las citadas), y otras comprensivas de diferentes órdenes de ideas, como la palabra «patria» que á más de una determinada extension de territorio, significa vínculos nacionales, domésticos, jurídicos, etc.

2. — HISTORIA DEL LENGUAJE.

Los más profundos filólogos, atendiendo únicamente á los datos suministrados por la ciencia que cultivan, han reconocido que nuestras actuales facultades no bastaban para la invencion del lenguaje y han debido acudir á la fuerza de una intuición extraordinaria (1) ó bien de un ins-

(1) Humbolt y otros.

tinto que cesó cuando dejó de necesitarse (1): ó lo que vale lo mismo, á un estado anormal y sobrehumano, á un don especial superior á los que posee el hombre que conocemos.

La hipótesis epicúrea de la invencion sucesiva y gradual del lenguaje, á la manera de un instrumento mecánico que se inventa en una época determinada y se va perfeccionando paulatinamente, hipótesis que supone un período anterior de la historia del hombre en el cual se hallaba reducido al estado de los irracionales (*mutum et turpe pecus*) es no sólo gratuita, sino de todo punto insostenible. Observóse ya en el siglo pasado, cuando aquella hipótesis gozaba de algun valimiento, que para convenirse los hombres en la admision de un lenguaje debia mediar la existencia de la sociedad, al paso que la sociedad (natural al hombre) suponía la existencia del lenguaje. Por otra parte la comparacion de las lenguas antiguas con las modernas no muestra las primeras como instrumentos imperfectos que aguardan sucesivas mejoras. Opúsose tambien por algunos la necesidad de la palabra para que existiese el pensamiento, y aunque no se adopte por entero esta opinion, es indudable que ciertas operaciones reflejas que se suponían hechas para el adelanto de la palabra (como la invencion calculada de los modos y tiempos de los verbos), no podían llevarse adelante, ni ménos manifestarse, sin la posesion de un lenguaje ya muy perfecto.

Exagerando estas razones algunos pensadores de principios del presente siglo (2) sentaron que la palabra habia sido revelada al hombre despues de su creacion, como medio de despertar su dormido entendimiento: opinion que se apoya en bases poco sólidas.

La verdadera solucion del problema es la de que habiendo Dios criado perfecto á nuestro primer padre, le in-

(1) Max Muller.

(2) Son los de la escuela llamada tradicionalista, que, á lo ménos en España, según últimamente se ha demostrado, tuvo predecesores en la anterior centuria.

fundió también el don de la palabra, á la cual ha podido dar el hombre nuevas formas y aplicaciones, pero en que, segun nos demuestra la historia, no se manifiesta nunca como verdadero inventor. Así vemos que se pasa de una lengua á otra nueva, nó por una sustitucion, sino por trasmision de un pueblo á otro pueblo, ó por simple trasformacion de la primera, como ha sucedido, por ejemplo, en las neo-latinas que no son sino el latin descompuesto.

Repentinamente destruida la primitiva identidad del lenguaje humano y derramados los hombres por la tierra, se fueron multiplicando las lenguas hasta presentar en apariencia una variedad infinita.

Mas los filólogos, con rarísimas excepciones, sientan que aún atendiendo al estado actual de las lenguas y á los incompletos adelantos de la ciencia que las estudia, debe admitirse, cuando ménos, la posibilidad de su origen único.

Por otra parte se ha ido reduciendo aquella confusa variedad á un cierto número de grupos, y algunas lenguas que ántes se miraban como de todo punto apartadas se consideran hoy á manera de dialectos de una lengua primitiva. Así se ha establecido con suma evidencia, además del grupo semítico ya ántes conocido, el jafético (indo-europeo ó ariano), separados uno y otro (no sin que hayan dejado de notarse puntos de contacto) de las lenguas más varias que habla el resto del género humano.

Las lenguas se dividen en las llamadas aisladoras (que carecen de formas gramaticales), aglutinadoras (que agrupan dos palabras para formar una tercera) y flexibles (que tienen verdaderas modificaciones gramaticales): division general y en el fondo exacta, aunque no tan absoluta que haya lengua desprovista enteramente de los caracteres propios de la de otra clase y que no existan lenguas que muestren un estado intermedio.

En las primeras el valor de una palabra, nó con respecto á su significacion propia, sino al papel que representa en la oracion gramatical, está indicado únicamen-

te por el lugar que ocupa en la misma oracion. Tal es, segun el testimonio unánime de los entendidos, la lengua de los chinos, si bien, segun los mismos observan, ciertas palabras han perdido su significacion primitiva para hacer el oficio de preposiciones.

Las segundas agregan á una palabra otra que modifica su significado propio con respecto al sentido general de la oracion. Así dirán, supóngase, *puerta-arriba* para indicar un caso del nombre «puerta», *amar-hoy-yo* para indicar la primera persona del singular del presente de este verbo.

Las terceras tienen verdaderas flexiones, es decir, modificaciones de una palabra para designar su oficio en la oracion, como por ejemplo el latin «hominis» que indica el genitivo de hombre, «amabo» que indica futuro y primera persona singular de la accion de amar, «repetere» que añade la idea de duplicacion á la significada por *petere*, etc.

Ahora bien, algunos filólogos han considerado que las flexiones gramaticales son debidas al genio de ciertos pueblos que las ha formado sin necesidad de anteriores palabras componentes, mientras otros, y parecen ser los más en nuestros dias, sientan que se ha pasado del sistema de aislamiento al de aglutinacion, y de este al de las flexiones.

No carece esta opinion de fundamento. A mas de la existencia de lenguas aisladoras con tendencia á la aglutinacion y de aglutinadoras que dan muestra de compuestos equivalentes á formas gramaticales, en las mismas lenguas flexibles se descubren huellas de aglutinacion antecedente.

Aún en la latina, que conocemos ya muy apartada de su origen, las terminaciones en *m* de «amabam,» «amem,» «amarem» «amavissem» corresponden á las formas «me,» «mihi» del pronombre personal «ego» y al «meus» de su posesivo y por consiguiente debieron al parecer formarse del personal agregado á la raiz del verbo, modificada además por otras sílabas que indicaban el tiempo y el modo.

Los partidarios del opuesto sistema pueden, además de la consideracion del carácter propio é intimo de cada len-

gua, oponer algunas formas que no cabe reducir fácilmente al de aglutinacion, puesto que nacen de los mismos elementos comprendidos en la palabra, como, por ejemplo, cuando hay reduplicacion de sílaba («didici» de «disco») ó modificacion de la cantidad ó del sonido de una vocal («fûgit» pretérito que se distingue del «fugit» presente por ser larga la vocal; «Blümen» plural de «Blumen» en aleman) (1); ó bien cuando se añade una terminacion que no puede haber tenido significacion propia como palabra separada; v. gr. las de *ita* y *on* para los diminutivos y aumentativos castellanos.

De suerte que, sin conjeturar cuál pudo ser el carácter de la lengua primitiva, y atendiendo á nuestro modo de proceder en la palabra, se observa fácilmente que si acumulamos frecuentemente á dicciones aisladas para indicar las relaciones gramaticales, tambien propendemos á modificar los sonidos de una palabra para modificar su sentido, y no sería imposible que en la historia de algunas lenguas se hubiesen mezclado ambas tendencias.

Si desconocemos, como anterior á los documentos conservados, la trasformacion de palabras aglutinadas en flexiones, en cambio asistimos al tránsito de las flexiones á las formas compuestas que equivalen al sistema de aglutinacion, cuando una lengua de las llamadas sintéticas, es decir, rica en flexiones, produce otra analítica, es decir, más abundante en dichas formas compuestas, como ha sucedido en las derivadas del latin que dicen por ejemplo «del hombre» en lugar de «hominis,» «habia amado» en lugar de «amaveram» etc.; puede tambien notarse que alguna vez la forma compuesta se convierte de nuevo en flexion: así sucede á lo ménos en «amaré» y en «amaria» que fueron en su origen «amar he,» «amar hia,» (en nuestros clásicos se lee todavía «amarte he,» «amaros hia»).

(1) Los partidarios de la aglutinacion explican esta forma por la adiccion de una *i* que se ha ido internando en la palabra hasta producir *Bluimen*, *Blümen*, pero esta explicacion parece hipotética.

3. — RELACIONES DEL LENGUAJE CON EL PENSAMIENTO.

SENCILLEZ Y LATITUD DEL LENGUAJE. Considerando las lenguas más ricas en formas gramaticales que nos presentan mayor complicacion, al mismo tiempo que mayor delicadeza de medios, no puede desconocerse el carácter de sencillez que aún estas ofrecen. Todas sus palabras se reducen á tres clases, que son las flexibles declinables (nombre y sus diversas especies: nombre propiamente dicho, adjetivo, artículo, pronombre y participio sustantivo y adjetivo), flexibles conjugables (verbo), inflexibles unitivas (preposicion que une las palabras y conjuncion que une las oraciones), pues el adverbio no es mas que un caso del nombre («hoy» de «hodie :» en este dia ; «fuertemente :» con fuerza), y nadie considera como parte de la oracion á la interjeccion, grito expresivo á veces inarticulado.

Estas palabras que á tan reducido número de clases pertenecen las construye el lenguaje con una sencillez (sujeto, verbo, término del verbo) que corresponde á la de nuestros juicios (sujeto, cópula, predicado).

Pues si se trata ahora de reconocer la latitud de significacion de un instrumento tan sencillo en los medios, puede en primer lugar compararse con los demás lenguajes naturales del hombre y en segundo lugar atenderse á cuanto por medio del lenguaje oral ha sido manifestado. Los lenguajes expresivos, y que podemos llamar sintéticos, de la fisonomía, del gesto y del sonido inarticulado son sumamente eficaces y hasta logran en ciertos momentos decir más que lo que haria el lenguaje articulado, pero su campo es incomparablemente más reducido. Una persona poseida de un vivo sentimiento de dolor, nos da en su aspecto y en sus gemidos una viva manifestacion de su estado moral, mas hasta que haya recobrado el uso de la palabra, no nos enterará de la causa de su pesar, de las circunstancias que lo acompañan, etc.

Atendiendo á los conceptos que la palabra ha expresado, verémos que cuantas verdades han sido comunicadas al hombre, todo lo que él ha pensado, descubierto ó imaginado, las concepciones más sutiles y abstractas al mismo tiempo que las más minuciosas representaciones de los objetos físicos, los sublimes pensamientos del poeta ó del filósofo, los juicios ordinarios del trato familiar, las desatentadas ideas del demente, todo lo conocemos por medio del lenguaje oral.

INFLUENCIA RECÍPROCA DE LA PALABRA Y EL PENSAMIENTO.

No hay que hacer alto en la utilidad exterior de la palabra, pues todos la reconocen como medio social de comunicacion entre los hombres, y no sólo entre los contemporáneos, sino tambien entre las sucesivas generaciones: en la palabra se depositan todos los tesoros de la tradicion y á ella se encomienda todo lo que de nuevo se adelanta ó imagina y de que podrán aprovecharse los venideros.

Más difícil es fijar el oficio interior de la palabra con respecto á la formacion individual de nuestros pensamientos. Para formarnos de él una idea, podemos atenernos al hombre dotado ya de la palabra y prescindir del que carece de ella, como el sordo-mudo, puesto que es embarazoso determinar á qué punto llegan sus pensamientos sin auxilio ajeno, qué signos interiores sustituye á la palabra para apoyar estos mismos pensamientos y qué es lo que aprende del espectáculo de la sociedad dotada de la palabra.

Ateniéndonos al hombre completo, tal como nos es dado conocerlo, no cabe separar el pensamiento de la palabra. El pensamiento es para nosotros una palabra interior, así como la palabra es la manifestacion exterior del pensamiento. Sin ella nuestras ideas serian indeterminadas y poco productivas: la palabra equivale á una idea adquirida y fijada que sirve de punto de apoyo para proceder á nuevas ideas. Así es que los mismos filósofos que ménos valor dan á este instrumento de nuestra mente, convienen con los demás en que sin su auxilio el pensamiento hubiera logrado escasos adelantos.

De esta suerte, así como la eficacia de la palabra se trasladada al pensamiento (una buena definición, por ejemplo, aclara y fija las ideas) la eficacia del pensamiento trasciende á la expresión (un pensamiento bien determinado se expresa con mayor facilidad).

Mas entre estos dos términos tan unidos, pero que no por esto son idénticos, ¿puede haber separación ó divergencia?

Parece que debe haberla cuando decimos que pensamos lo que no podemos expresar, pero esto depende las más veces, ya de ignorancia de los recursos de la lengua, ya de que el pensamiento no ha adquirido todavía su forma completa: palabras tendríamos en el último caso que corresponderían á ideas indeterminadas, pero que no constituirían una expresión satisfactoria.

El enlace del pensamiento y de la palabra puede notarse hasta en la comunicación de los defectos de la segunda á la primera. Así, una lengua ó una ciencia que se vale de una misma dicción para indicar objetos ó ideas análogas pero distintas, puede ocasionar falsas apreciaciones (1).

Por otro lado se habla, y con harta justicia, del abuso de la palabra, tanto en los hombres frívolos y locuaces, como en los que, presumiendo de profundos, emplean fórmulas huecas. Sobre este punto advertiremos que los primeros cuando hablan dicen algo, es decir, que expresan ideas, pero ideas sin fundamento ó sin trascendencia, y

(1) Ofrécesenos un ejemplo, dentro del mismo lenguaje literario, en los inconvenientes que pueden nacer de los dos sentidos de la palabra «arte» que notamos en las págs. 84 y 85. Se ha observado también que el lenguaje trópico, fundado en analogías reales y en nuestras propensiones nativas, ocasiona errores cuando se extiende indebidamente la analogía. A él se atribuye con fundamento el origen de muchas fábulas mitológicas, y sin ir tan lejos, vemos que en nuestros días se abusa de varias expresiones metafóricas, legítimas en su origen, como las de las edades de infancia ó vejez aplicadas á los pueblos, la del desarrollo orgánico atribuido á los inventos y á las instituciones, etc.

que los segundos dan á las palabras un valor convencional y vago, formando por medio de ellas combinaciones arbitrarias, (es decir, ideas tambien, pero no acomodadas á la realidad de las cosas).

La relacion que se observa entre el pensamiento y la palabra individuales se nota tambien entre el modo general de pensar de un pueblo y entre su lenguaje: punto en que no es fácil señalar la causa y el efecto, pues si el pensamiento puede modificar el lenguaje, el lenguaje dispone para tal ó cual clase de pensamientos.

A igualdad de circunstancias prueba mayor aptitud intelectual en un pueblo la riqueza de sus formas gramaticales, así como estas secundan la variedad y delicadeza de los actos del entendimiento. Recuérdese, como ejemplo, la lengua griega, tan rica en sí misma, como fecunda en modelos literarios de todas clases.

Las lenguas llegan á su siglo de oro cuando una nacion alcanza su apogeo y degeneran cuando ella decae. Al introducirse en un pueblo nuevos elementos de cultura, estos llevan consigo alguna modificacion de la lengua, debida al pueblo de quien tal cultura es originaria.

Se ha observado que la lengua latina, tan apta para la historia y la elocuencia, en que por naturaleza sobresalieron los romanos, lo era ménos para la expresion de ideas filosóficas, á lo cual podia contribuir su carencia de artículo, que vemos en efecto suplido en las escuelas de la edad media por el *to* de los griegos ó el *li* tomado probablemente del francés antiguo. A la facilidad de poder objetivar los infinitivos con el auxilio del artículo se ha atribuido en parte la tendencia metafísica de los alemanes.

Claro está que la parte fonética de las lenguas tiene íntimas relaciones con el carácter de la nacion, como se observa en el habla majestuosa del castellano, en la dulce y espléndida del italiano y en la enérgica del inglés, en la cual la sílaba acentuada, no sólo domina, sino que absorbe en cierta manera las restantes.

II. — DE LA TRASMISION DEL LENGUAJE ORAL.

Llámase viva voz la trasmision del lenguaje oral en su estado ordinario, en el cual obra no sólo por la significacion de las palabras, sino tambien por el efecto acústico de las mismas y por los tonos expresivos.

Mas la viva voz en este sentido no ha sido siempre la manera con que se ha transmitido el lenguaje oral en las composiciones literarias.

O bien se ha dado mayor incremento á su parte musical uniéndola al canto, ó bien se ha tratado de sustituir ó de traducir por medios ópticos en la escritura.

De suerte que hay tres medios de trasmision de las composiciones literarias: I. el canto, II. la viva voz ordinaria y III. la escritura.

I. La materia del lenguaje es acústica, es decir, que la palabra consiste en una série de sonidos. El elemento de esta série es la sílaba, ó sea, la emision del aliento sonoro (1) modificado por el juego de los órganos orales que produce las articulaciones (2). Así la palabra, segun las di-

(1) Las vocales se distinguen entre sí por el término de la emision del mismo aliento, lo cual se ha figurado en el triángulo (atribuido á nuestro orientalista Orchell y que en efecto oímos ya explicar en la Universidad de Cervera), cuyos vértices son la glotis, el extremo superior del paladar y los labios, correspondiendo al primero la A, al segundo la I y al tercero la U, mientras que las vocales derivadas E (AI), O (AU) y U llamada francesa (UI) recorren los lados del triángulo.

(2) Los órganos se preparan para recibir la emision ó la modifican despues de haberla recibido, de lo que nacen las articulaciones directa é inversa. Las consonantes castellanas se dividen en labiales (P fuerte, B suave, V y F aspiradas), dentales ó con más exactitud dento-lingüales (T f., D s., Z a.), guturales (Q f., G (gue) s., J. a.), lingüales (S, CH, L, Ll, Y, R, RR), lingüo-nasales (N, N), labio-nasal (M); se dividen tambien en mudas (B, P, D, T, etc.) y líquidas (L, R). Advuértase además que la S se llama tambien silbante y que la H, signo sin valor las más veces, alguna lo tiene de aspiracion suave.

ferentes lenguas, puede contener, en mayor ó menor grado, las modificaciones propias de los objetos acústicos, y ofrecer, por consiguiente, una índole más ó menos musical.

Estas modificaciones se cifran en la naturaleza de los mismos sonidos (pureza, vigor), y en la variedad de sus tonos y de sus movimientos.

Hay lenguas (como la castellana) que se distinguen por la pureza y vigor de los sonidos, mientras otras son más ricas en la variedad de tonos y de movimientos, por la cual, á no dudarlo, aventajaban las lenguas clásicas á las modernas (1).

Los hombres antiguos, cuyo lenguaje, así como más pintoresco, hubo de ser más musical, cuando hablaban en una circunstancia solemne, en presencia de una muchedumbre, debían esforzar los elementos musicales de su lenguaje, ya marcando más la diferencia de tonos, ya introduciendo pausas aproximativamente equidistantes, etc. Así la primitiva poesía debió ir acompañada del canto, que acaso en su origen no se apartaba tanto, como en tiempos posteriores, del modo comun de hablar. Una recitación cantada fué durante mucho tiempo el medio de transmisión de la poesía lírica, épica y didáctica, hasta que más tarde, el frecuente uso y sucesiva influencia de los instru-

(1) Sin citar otros textos de más dudosa interpretación, un conocido pasaje de Dionisio de Halicarnaso afirma que los sonidos de la lengua griega recorrían el intervalo de una quinta: lo cual, ya hable de tonos silábicos, ya de tonos expresivos, prueba suma riqueza de tonalidad. En cuanto á las lenguas modernas se ha establecido que se mueven dentro de una cuarta parte de tono; creemos que se habrían de establecer distinciones. Párecenos que los italianos de ciertas provincias varían más de tono que los castellanos, por ejemplo, y que los mallorquines se hallan decididamente en el mismo caso con respecto á los catalanes. Observamos marcadas diferencias de tono en el hablar de muchos franceses, nó en verdad por la índole del idioma, sino más bien por resabios oratorios y dramáticos. — En cuanto á la variedad de movimientos, que suele acompañar la de los tonos, las lenguas clásicas debieron tener, á lo ménos, la que nacia de las sílabas largas y breves.

mentos musicales, la union con la danza que más que lo-
do debió contribuir á fijar el ritmo, las nuevas combina-
ciones métricas que, apoyadas en el mismo canto, inven-
taron determinados poetas líricos, produjo melodías más
fijas, más ricas y más variadas.

II. La viva voz ordinaria fué, á lo ménos en determina-
dos pueblos, medio de trasmision más reciente de la com-
posicion literaria. Así sucedió en la poesía dramática que
más que todas aspira á una representacion imitativa de la
vida humana, aunque es muy probable que entre los grie-
gos, áun prescindiendo de la parte lírica, se conservasen
restos de recitacion melódica. La composicion oratoria, que
no es más que la extension de la conversacion comun, se
debió mostrar más apartada del canto, si bien hasta cuasi
nuestros dias ha guardado cierto resabio de entonacion
musical.

III. La palabra, que no es siempre conservada fielmente
por los que la oyen, y que no puede trasmitirse á los hom-
bres distantes y venideros, debia tender á fijarse y á mul-
tiplicarse por medios extraños á sí misma. De aquí nació
la escritura.

La escritura, consignacion óptica y permanente de lo
que manifiesta el fugaz medio acústico de la palabra, ha
sido ya ideográfica, ya fonográfica.

La escritura ideográfica fué ó bien figurativa (que sólo
puede representar directamente objetos visibles), ó bien
simbólica (como por ejemplo la del valor por la figura del
leon, la eternidad por medio de la circunferencia), ó bien
convencional (como una cifra cualquiera adoptada para
indicar la esperanza, etc.).

La escritura fonográfica, es decir, la que representa, nó
las ideas, sino los sonidos, puede ser de palabras, ó bien
de sílabas, ó bien de letras (vocales y articulaciones), como
es la alfabética ó nuestro sistema actual de escritura.

Escritura ideográfica, figurativa y simbólica, dejando
aparte las representaciones propiamente esculturales ó
pictóricas, fueron originariamente la llamada cuneiforme
(la de los asirios y otros pueblos comarcanos) y aún la de

los chinos (1), y, mezclada con signos fonográficos, la de los egipcios y mejicanos.

La ideográfica convencional, que se mezcla naturalmente con las anteriores, tiene aplicacion en algunos pueblos que han adoptado las cifras de los chinos sin adoptar su lenguaje (2), dándoles, por consiguiente, el valor de ideas y nó de palabras. Ideográfica convencional es la escritura de que se sirven la aritmética y el álgebra (0, 1, 2, 3, etc. + — ×, a, x, etc.).

La fonográfica de palabras ó de sílabas que vale lo mismo en las lenguas monosilábicas, es la usada actualmente por los chinos que tienen un signo para cada palabra y que cuando deben escribir una palabra polisilábica extranjera la descomponen en sílabas correspondientes á sus propias dicciones.

Tambien se ha reconocido la escritura silábica en un período de la cuneiforme, en la más reciente de abisinios y etiopes, y en cierta manera la emplearon los pueblos semíticos que escribían las consonantes sin notar la mayor parte de vocales.

La fonográfica alfabética es la usada con más ó menos rigurosa correspondencia entre los sonidos y los signos por todos los modernos pueblos de Europa.

Se ha imaginado una sucesion sistemática desde la escritura figurativa á la alfabética suponiendo que se pasó desde la representacion al símbolo, y con el olvido de la analogía en que esta se fundaba, á la ideografia arbitraria; que los signos de esta despues de haber representado ideas se adhirieron al sonido de las palabras á ellas correspondientes, y que observando que las palabras eran susceptibles de descomposicion, se habia llegado finalmente

(1) Así, segun F. Schlegel, representaron la felicidad por una boca que recibe arroz, la discordia por dos mujeres.

(2) Oímos esta noticia y otra que damos luego, de nuestro sinólogo D. S. Mas, quien, á semejanza de este uso, proyectaba un sistema ideográfico que pudiese ser comun á todos los pueblos: empresa sin duda utópica, pero acaso menos que la de la lengua universal.

á la escritura silábica y de ella á la consignacion óptica de los elementos acústicos irreductibles.

Otros han considerado la escritura fonográfica, ya como primitivo, ya como antiquísimo blason del entendimiento humano. Aducen como prueba la de los indos que se supone de tiempos remotísimos, si bien con la incertidumbre cronológica que acompaña á cuanto pertenece á este antiguo pueblo. Alegan tambien la de los hebreos que no descubre huella segura de simbolismo, y no deja de favorecerles el carácter híbrido de la egipcia que ántes se creía puramente simbólica (1). No obstante la opinion contraria se apoya, no sólo en la parte ideográfica de esta misma escritura, sino en el estado primitivo de otras tan antiguas como la cuneiforme y la de los chinos (2).

Es general parecer de los doctos que la mayor parte, ya que no todos los alfabetos provienen de uno solo, inventado por los fenicios que, tomando algunos signos de los egipcios, les dieron un valor fonético determinado (3).

(1) En la escritura egipcia hay signos silábicos y alfabéticos. Las letras se representan por un objeto de cuyo nombre son inicial: así, por ejemplo, hubieran representado la L por un leon. Sobre esta escritura y su conocida division en hieroglífica ó monumental, hierática ó sacerdotal y demótica ó popular (la más cursiva), y en especial sobre la cuneiforme (en forma de cuñas ó clavos), su origen y sus diversas épocas y aplicaciones, puede verse, entre otros, á F. Lenormant en su reciente *Hist. anc. de l'Orient*.

(2) Ya hemos dicho que en la de los mejicanos habia una parte ideográfica; parece que era principalmente figurativa hasta el punto de confundirse con la pintura. Los pueblos del norte de América usan de símbolos, como la figura de una canoa para indicar una expedicion por rio, de un hacha para una que necesita abrirse paso por los bosques. Otros indígenas del nuevo mundo empleaban cuerdas con ciertos nudos que debian ser ideográficos convencionales.

(3) Pudiera dar sospechas de que en el origen se buscó una analogia entre la letra y el órgano que la pronuncia ó su posicion, observar una intencion imitativa en alguna de las nuestras (como la O, la M y la S).

III. — CLASIFICACION DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.

I. Segun la forma acústica que presentan las palabras las composiciones se dividen en versificadas y prosaicas. La versificacion consiste en sujetar á determinadas leyes musicales el elemento acústico de la palabra, mientras la prosa consiste en la ausencia de forma musical.

La versificacion es la forma distintiva y general de las composiciones literarias artísticas ó poéticas, si bien hay algunas de esta clase que no se han sujetado á ella. La prosa es la forma propia de todas las composiciones literarias mixtas ó no poéticas, que por esta razon se pueden llamar prosaicas.

II. Distintas formas (entiéndase nó forma exterior, como la versificacion, ni distintos medios ó instrumentos, sino distinta índole de los conceptos) se originan del punto de partida de la composicion literaria, lo que da lugar á la division en forma objetiva y forma subjetiva.

La primera representa objetos exteriores, la segunda manifiesta actos interiores del autor de la obra.

La forma objetiva se subdivide en narrativa, ó representativa de objetos sucesivos, es decir, hechos (narracion poética ó histórica) y descriptiva, ó representativa de objetos permanentes (descripcion poética ó prosaica).

La subjetiva se subdivide en afectiva, es decir, la que manifiesta sentimientos, é intelectual, es decir, la que comunica ideas. Esta última corresponde siempre á un fondo objetivo, como quiera que el conocimiento supone siempre un objeto conocido, pero puede considerarse como subjetiva atendiendo á la elaboracion del conocimiento por nuestras facultades intelectuales.

Estas son las formas elementales, esencialmente diversas entre sí y base de toda distincion intrínseca de las composiciones literarias, si bien no todas tienen igual

importancia, ni suelen hallarse con entera pureza, cuando se trata de la aplicacion práctica.

La forma narrativa domina de una manera muy marcada en la composicion épica y en la histórica, aunque, como parte subordinada, hay en ella pasajes descriptivos.

La forma descriptiva, aunque puede existir separada, suele ponerse al servicio de las demás clases de composicion.

La forma afectiva es propia de la composicion lírica entre las poéticas y de la oratoria entre las prosaicas, si bien en ambas y especialmente en la última suelen unirse con una parte intelectual importante. En la lírica suele haber tambien accesorios descriptivos y en la oratoria narrativos.

La forma intelectual es la que se ofrece en las obras científicas ó didácticas cuando tratan de comunicar ideas de un carácter general, pues cuando se proponen comunicar el conocimiento de objetos determinados, entónces la composicion didáctica adopta mas bien la forma descriptiva.

Puede haber tambien composiciones mixtas, es decir, en que dominan en igual grado dos distintas formas, como ciertos libros de viajes que son á la vez descriptivos é históricos, y como ciertas obras didáctico-oratorias en las que junto con el tono afectivo se halla la disposicion general de una composicion didáctica (siendo además el medio de trasmision no oral, sino escrito).

III. En la mayor parte de obras literarias, ya manifiesten sus actos interiores, ya representen objetos externos, el autor habla en su propio nombre y esto es lo que constituye la forma enunciativa y directa. Pero á veces desaparece el autor é introduce personajes á quienes deja el uso de la palabra, y esto es lo que constituye la forma dialogada, que puede hallarse parcialmente en toda clase de obras, como sucede con frecuencia en la poesía épica y aún en la historia, ó bien es exclusiva como alguna vez en la poesía lírica, siempre en la dramática que es representativa de hechos en forma dialogada y además en el diálogo didáctico.

Estas distinciones, combinadas con las del medio de trasmision, han dado origen á las divisiones más sencillas pero ménos exactas comunmente adoptadas. Mas sea cual fuere la clasificacion nunca comprenderá todos los casos que pueden ofrecerse.

DE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS.

I. — GENERALIDADES.

1. — DE LA POESÍA SEGUN SU MEDIO.

DEFINICION. La poesía es el arte que se vale de palabras, ó sea, la realizacion de la belleza ideal por medio de sonidos articulados.

CARÁCTER DE LA POESÍA SEGUN SU MEDIO. Este medio es en sí mismo significativo, y aunque, valiéndose de los objetos que designa, produce mediatamente efectos naturales y simbólicos (indica una figura humana ó atribuye un aspecto triste á un rostro; forma una personificacion), su oficio propio parece que debe tener ménos valor artístico que las formas empleadas por las artes ópticas y por la música. Por esto alguno ha sentado que la poesía no es arte sino traduccion de las demás artes, ó mejor hubiera dicho, de las formas de las demás artes, pues el lenguaje oral puede designar todas las demás formas artísticas.

Además como el lenguaje empleado en la poesía en el fondo es el mismo que empleamos en los usos comunes de la vida y en las especulaciones de la ciencia, la poesía, más que las otras artes, puede caer en la trivialidad y la abstraccion, que son dos formas del prosaismo.

Pero la inferioridad artística de la palabra es sólo apa-

rente, y no sólo la compensan sino que dan una inmensa ventaja á la palabra las dotes propias de la misma.

En razon de estas la poesía supera á las demás artes, I. en dignidad intelectual; II. en lo completo de su exposicion; III. en la extension de su esfera; IV. en la generalidad de su existencia, y V. en la fuerza y variedad de sus efectos artísticos.

I. La palabra, que es la manifestacion más directa y adecuada del pensamiento, granjea á la poesía mayor dignidad intelectual y la faculta para significar lo que no alcanzarían las demás artes por sus medios naturales ó simbólicamente manifestativos. La palabra es la única que puede designar los objetos que residen en nuestro espíritu ó que de él proceden, es decir, los del mundo intelectual, ó sea, las ideas propiamente dichas (como las relativas á la accion de la Providencia, al curso de los sucesos humanos, á la consignacion de ideas prácticas) y las del mundo moral, como son los móviles de la voluntad y los estados del alma. De aquí los alcances filosóficos y psicológicos de la poesía, que por otra parte nunca debe convertirse en filosofía ni en psicología pura.

Esta ha sido la causa de que en ciertas épocas el carácter del poeta se haya confundido con el del legislador y el del moralista, y la poesía haya sido mirada como maestra y adoctrinadora del género humano, y de que aún en nuestros dias, más que las otras artes, pueda contribuir á la cultura moral y á estrechar los vínculos nacionales de un pueblo.

II. La obra poética no necesita de conocimientos anteriores ni de explicacion alguna para dar á conocer todo lo que contiene, pues para ello le basta la palabra, mientras las demás artes, ó contienen un simbolismo cuya inteligencia exige una clave, como sucede en la arquitectura oriental y gótica, ó se refieren, como la escultura y la pintura, á hechos históricos ó fabulosos que se suponen conocidos, ó bien como la música buscan alianzas ó accesorios que determinen su sentido.

III. La palabra, sobremanera flexible, pasa de lo subjetivo

á lo objetivo, de lo físico á lo moral, de las impresiones de un sentido á las de otro sentido, representa un objeto y lo abandona para fijarse en otro. Así en una obra determinada no se contenta con exponer una situación más ó ménos activa, como hicieran un grupo escultural ó un cuadro, ó cierto número de situaciones como una série de pinturas, sino que desenvuelve completamente una acción, no sólo en los momentos más importantes sino también en los que á estos preceden ó siguen y en los intermedios. Consideradas las obras diversas que comprenden de la poesía, vemos que son ya subjetivas como las de la música, ya objetivas como las de las artes ópticas, y que además ofrecen un género, cual es el didáctico (1), de que carecen las demás artes.

IV. Si algunos pueblos se han distinguido por el cultivo especial de un arte, si en ciertas épocas ha habido ausencia cuasi completa ó bien imperfección suma de otras artes, como ha sucedido en la pintura y en la escultura, si alguna, como la música, para alcanzar su completo desarrollo ha aguardado los tiempos más recientes, la poesía es el arte de todos los pueblos y de todas las épocas, tanto de las primitivas como de las de adelantada cultura.

V. A pesar del carácter significativo de la palabra, por el hábito inveterado y continuo que de él hemos adquirido, su efecto es del todo eficaz é inmediato, y cuando designa objetos ó relaciones importantes para el hombre religioso ó social, lleva consigo una fuerza singular, produce un conjunto de impresiones que no igualan las demás formas elementales artísticas. Por otro lado la palabra como sonido obra de un modo musical, y como designadora de imágenes de una manera análoga á la pintura y á las demás artes ópticas.

POESÍA COMO MÚSICA. Como puro sonido (y prescindiendo del valor significativo de las dicciones) la palabra puede producir efectos musicales. No es que la poesía alcan-

(1) Sabemos que se habla de una pintura didáctica, pero es sólo en el sentido de pintura como escritura ideográfica.

ce todos los medios de la música, pues carece del acuerdo simultáneo de sonidos (armonía), de la escala de tonos, muy reducida en el habla no cantada y que tampoco sujeta la poesía á ley alguna, y de la duracion, con diferencias determinadas, de los sonidos, á excepcion de las de un tiempo y dos tiempos en algunas lenguas.

Pero tiene de comun con la música el ritmo formado por las medidas ó distancias iguales ó análogas, los tiempos fuertes ó *ictus* (sílabas acentuadas, llamadas impropriamente largas y tambien impropriamente tónicas), la mayor ó menor rapidez con que se pronuncian las sílabas y finalmente las pausas.

El ritmo que se aplica instintivamente á ciertas faenas mecánicas (1) es esencial distintivo de la saltacion ó danza; de esta pasó acaso á la poesía y á la música, como que sin ritmo fijo pueden concebirse y existen palabras cantadas. No obstante en las formas artísticas completas de ambas artes del oído, el ritmo es parte principalísima (2).

La métrica de las lenguas clásicas se fundaba en la combinacion de sílabas de diversa cantidad (breves y largas, de uno ó dos tiempos) y de los *ictus* ó tiempos fuertes que no siempre coincidían, al parecer, con el acento á que daban el nombre de tónico. De las sílabas se formaban piés y de éstos, períodos rítmicos (versos), cuyas partes, como las de los piés, se correspondían en la relacion de igualdad, de uno á dos, etc.

La versificacion de las lenguas neo-latinas atiende únicamente al número de sílabas y á la colocacion de los *ictus*

(1) Como en algunas maniobras de los marineros, en el martilleo de los herreros, etc. Así dice Virgilio hablando de los cíclopes:

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt

In numerum.

(2) No es verdadero sistema de versificacion el llamado ritmo ó paralelismo de pensamientos y que se halla en la poesía sagrada, pues con respecto á la parte acústica contiene sólo una correspondencia aproximativa en la extension de las dos frases del versículo.

ó acentos (ya en el interior del verso como sucede principalmente en los largos, ya en la última sílaba que es la que decide del valor del verso), sin que esto sea decir que no entren en la apreciación total del ritmo efectos de la rapidez y de las pausas.

La versificación moderna en que se ha de comprender la latina desde el punto en que dejó de ser métrica (en el sentido clásico de esta palabra, es decir, fundada en la distinción de largas y breves) y se convirtió en puramente rítmica, adoptó un nuevo medio de efecto musical, cual es la rima perfecta ó imperfecta, es decir, la igualdad total ó parcial de letras en las terminaciones de los versos (1).

A pesar de la menor riqueza de recursos acústicos de la poesía con respecto á la música, según ántes advertimos, y de que el arte musical en su especial escritura tiene medios para fijar todos ó la mayor parte de los accidentes de los tonos y de los tiempos, el ritmo poético, aunque menos preciso al par que menos variado que el musical (2), es de la misma naturaleza que el último, se le superpone y con él se confunde cuando están unidas las dos artes, y recuerda su parentesco cuando van separadas.

(1) En la versificación antigua, fundada en la distinción de sílabas largas y breves y más artificiosamente construida, se ha creído hallar algo más sensible, más plástico, es decir, más análogo á las artes ópticas de formas reales, mientras en la moderna, más sencilla y acompañada de los misteriosos ecos de la rima, algo más afectivo y más íntimo. — Aunque en los clásicos se hallan versos ó hemistiquios rimados por descuido ó por relaciones gramaticales y de sentido, no la usaron como medio de versificación, según, al parecer, hicieron ántes que la baja latinidad y las lenguas neo-latinas, los indos, los árabes y los celtas (algunos suponen con poco fundamento que los antiguos hebreos). Los pueblos germánicos ántes de adoptar la rima habían usado la aliteración, es decir, la repetición de letras en lo interior del verso, generalmente en las iniciales de las palabras.

(2) Así los músicos que tan exigentes son y deben ser con respecto á la acentuación de las composiciones poéticas á que deben aplicar su arte, destruyen á veces de intento el ritmo poético, repitiendo por ejemplo una palabra, ó añadiendo una sílaba exclamativa ó afirmativa, etc.

Tal es la forma rítmica que suele y aún debe por punto general distinguir exteriormente las obras poéticas de las demás composiciones verbales. Si bien en ciertos géneros mixtos ó secundarios, se usa y aún se prefiere la forma prosaica, y si bien esta puede avenirse con verdaderas dotes poéticas, no hay duda que la poesía reclama la versificación, forma artística que la distingue de los demás empleos de la palabra, que produce por sí misma mágicos efectos, que la dispone para el canto ó recuerda el antiguo maridaje de las dos artes, estimula y levanta el ingenio, justifica las libertades del lenguaje poético é imprime una fuerza proverbial á la expresion de las ideas.

Por otra parte la poesía puede obrar de una manera semejante á la música, atendiendo al valor de los sonidos considerados en sí mismos y sin relacion con la idea á que están asociados (por medio de la dulzura ó sonoridad de las palabras) ó bien en concordancia con esta misma idea. Para esto se vale de las palabras imitativas y expresivas que forman la parte onomatopéyca de la lengua que es origen de nuevos efectos artísticos. Mas el poeta debe evitar un trabajo pueril y mecánico, fiándose en el raudal de la inspiracion y en los recursos naturales de la lengua, y buscando una armonía general, no tanto de las palabras, como del tono, de los movimientos y de las pausas, con el carácter del poema. De esta suerte se logrará sin afectacion el efecto de las correspondencias más ó menos precisas, pero en que se complace siempre la imaginacion, de los medios expresivos del lenguaje oral con el pensamiento.

POESÍA COMO PINTURA. Entre las palabras las hay en gran número que designan objetos ó actos visibles, promoviendo su representacion más ó menos determinada en nuestra mente (árbol, correr). La palabra, pues, es representativa de imágenes, y la poesía puede competir en cierta manera con las artes ópticas, siendo exacta en este sentido la comparacion de Horacio: «ut pictura poesis erit:» en este sentido decimos, pues la poesía no se ciñe á pintar y sus representaciones no alcanzan nunca la precision y el com-

plemento de las formas de aquellas artes. La poesía sólo puede indicar lo visible, y á pesar de esto, ó mejor, por causa de esto, obra todavia más eficazmente en la imaginación.

Las palabras designativas de objetos visibles, pierden, por el frecuente uso que de ellas hacemos, su valor representativo, y aún cuando lo conserven, nos dan sólo la reproducción de un objeto de la naturaleza sin determinado carácter estético. De suerte que no son sino los elementos para formar las verdaderas imágenes poéticas, las cuales requieren que los objetos indicados se combinen de tal manera que exciten de un modo especial nuestra facultad representativa (1).

La poesía, como las demás artes, parte nó de una generalidad ó de una abstracción, sino de un objeto concreto y viviente; así es que representa de continuo los objetos de la naturaleza con sus propias apariencias, es decir, que reproduce sus imágenes. De ahí la gran cabida é importancia que alcanzan en poesía las imágenes simples, es decir, las que no tienen otro fin que el representar los objetos naturales, ni llevan otro significado del que á primera vista presentan. Mas como á veces el punto de partida es un acto interior nuestro, ya sea moral, ya intelectual, la poesía, que prefiere siempre el lenguaje sensible al abstracto, ofrece tambien frecuentes imágenes trópicas.

Este lenguaje pintoresco, hijo en sí mismo de la naturaleza, se halla, aunque con cierta sobriedad, en todas las poesías primitivas. Sin esfuerzo ni afectación derraman más profusamente las imágenes los pueblos de ardiente imaginación, como son los orientales. En épocas de cultura literaria se conserva cuidadosamente el lenguaje figurado, como distintivo de la elocución poética en oposición á la

(1) Así muchas veces el epíteto (de que, por otra parte, se abusa en el supuesto estilo clásico) al recordar una circunstancia óptica del objeto designado por el sustantivo («el amarillo jaramago,» por ejemplo), promueve una representación más viva del mismo objeto.

prosaica, y aún no pocas veces, la poesía artística dice figuradamente lo que la primitiva designaría sin figura (así se ha notado alguna vez en Virgilio con respecto á Homero y así se puede notar en los más aventajados imitadores modernos de la antigua poesía del pueblo).

Finalmente el énfasis, el ansia de novedad y una exagerada tendencia á lo pintoresco acrecientan artificiosamente las imágenes trópicas en las literaturas decrepitas, de lo cual ofrecen evidente ejemplo la escuela culterana del siglo décimosétimo, no ménos que algunos poetas de nuestros dias.

Una série de imágenes simples constituye la descripción, la cual ya se refiera á objetos animados, ya á las obras del hombre ó á los espectáculos naturales, debe ofrecer aquella union de naturaleza y de ideal (1) que es propia de la reproduccion artística. Las descripciones poéticas se apoyan en la memoria, pero se forman en la imaginacion, la cual hace resaltar, sin desfigurarle, el carácter del objeto descrito, y dice á veces, con una ó pocas circunstancias felizmente escogidas, más de lo que dirian largas enumeraciones.

La poesía descriptiva adquirió mayor importancia en los períodos literarios en que faltó la inspiración de los asuntos y de los géneros más importantes, y aún en ciertos casos en que estos han renacido, se observa siempre una preponderancia de la parte descriptiva (como en los poemas caballerescos é idílicos de la última época literaria).

Cuando esta parte ocupa sólo el lugar subordinado que le reservan los altos géneros y los mejores modelos, se limita á la representación de los objetos exteriores, como que entónces es sólo un accesorio de un poema de interés moral, pero en el caso de que sea objeto principal ó muy importante de la composicion, da natural cabida á las consideraciones morales que se derivan del espectáculo de la naturaleza (2).

(1) V. pág. 102.

(2) Un poema extenso, puramente descriptivo, en manera al-

LENGUAJE POÉTICO. La base del lenguaje poético se halla en la representación viviente de la naturaleza (sentimientos, acciones, conceptos estéticos): partiendo de este punto la poesía usa de la palabra general, pero de lo más eficaz, de lo más escogido que esta ofrece.

La cultura prosaica da una dirección determinada al lenguaje (1), al paso que el lenguaje poético sigue los impulsos naturales primitivos y evita el artificio gramatical, lógico y oratorio; de suerte que se ha de considerar como un modo de expresión que conserva ó renueva los primeros procedimientos de la naturaleza, que rechaza el cultivo especial y analítico de elementos especiales que ofrecen los adelantos de la prosa.

Tampoco el verdadero lenguaje poético ha de acudir á una lengua muerta, sino que abraza con más extensión y emplea con más libertad las formas propias del idioma de que se sirve (palabras y giros anticuados y también, en ciertos casos, provinciales) y usa de elipsis y de inversiones atrevidas, pero que no desdigan del genio de la misma lengua.

Este carácter natural y nacional del lenguaje poético no se opone á un arte bien entendido. El estudio de los clásicos de la antigüedad debe servir, nó para demandarles helenismos y latinismos, sino para enseñarnos á dar una forma precisa y culta á los pensamientos, y aún en los géneros en que domina la reflexión, un carácter intelectual y, en cierto sentido, filosófico (2).

guna interesaria, si, con el espectáculo de la naturaleza, no presentase el de los trabajos y costumbres de los hombres, así como vemos que hasta en el paisaje los pintores introducen alguna figura humana para darle mayor vida.

(1) V. más adelante: Composiciones prosaicas, Generalidades.

(2) Entre los actuales cultivadores de la poesía castellana, fuera de algunos que pueden servir de modelo, observamos que los hay demasiado ceñidos á la imitación de nuestros poetas del siglo XVI, y como tales, sobremanera estudiados y cultos, mientras otros, por desamor al antiguo lenguaje poético convencional y excusados por la facilidad y soltura, á menudo triviales y prosaicos.

2. — COMPARACION DE LAS OBRAS POÉTICAS Y PROSAICAS.

Constituye la obra poética una concepcion presidida por la idea de la belleza. El poeta se complace en concebirla y en realizarla, y la obra que resulta forma un todo bellamente concebido y realizado, á diferencia de las prosaicas en que preside la idea de la verdad científica, histórica ó práctica.

El procedimiento poético es intuitivo, acepta los objetos del mundo físico y moral tales como se presentan, los modifica para realzar lo que constituye sus caracteres más preeminentes, nó para descomponerlos ó analizarlos. Así es que se dirige al hombre entero, á sus sentidos á la vez que á su espíritu, y al paso que lo abarca todo, desde la descripcion de los objetos sensibles hasta nuestras aspiraciones á lo espiritual é invisible, se sirve de los primeros como de hincapié para levantarse á lo segundo y tiende á revestir lo espiritual de formas visibles.

Las composiciones prosaicas tienen un intento particular y exclusivo, y bajo este punto de visto descomponen el objeto. Así las composiciones científicas tratan de fijar las causas por medio del estudio de los efectos, las leyes por medio del de los fenómenos, distinguen entre el medio y el fin. En las composiciones oratorias se trata de sentar una verdad, no sólo afirmándola y exponiéndola, sino tambien deduciéndola laboriosamente de otras verdades. Las composiciones históricas asientan sobre datos científicos (comparacion de los documentos, razones de probabilidad y de congruencia) los hechos que deben exponer, y para estudiarlos más cómodamente, separan los elementos históricos que van naturalmente unidos (así estudian separadamente los hechos de guerra, los de legislacion, los caracteres de los personajes, etc.). Por esto la poesía tiene un carácter de concepcion inmediata, de independencia, de expansion de que carecen las obras prosaicas.

En estas entran siempre en mayor ó menor grado el análisis, la abstraccion y la generalizacion, y se consideran los objetos, nó con sus caracteres sintéticos, sino bajo el punto de vista particular de una idea ó de una investigacion determinada.

Las composiciones que entre las poéticas y las prosaicas presentan mayor afinidad son por una parte las líricas y las oratorias, y por otra las épicas y las históricas.

La composicion lírica y la oratoria se asemejan: 1.º Porque ambas son expansivas, es decir, que consisten en la manifestacion del interior del alma. 2.º Porque una y otra disponen libremente del plan (á diferencia de las composiciones objetivas cuyas partes están más ó ménos determinadas por el argumento mismo) y ofrecen por consiguiente una unidad debida al poeta ó al orador. 3.º Por la semejanza de medio de trasmision, pues ni una ni otra se avienen con la letra muerta, y si la lírica es eminentemente musical, la oratoria es esencialmente declamada.

Pero por otra parte debemos observar: 1.º Que aunque entrambas proceden de un impulso interior, de un sentimiento, este sigue un camino diverso. Las dos han sido definidas «el lenguaje de la pasion;» sin embargo la pasion por sí sola no basta para componer obra alguna literaria. La pasion expresada produce la elocuencia y esta tiene entrada en la poesía y es el alma de la oratoria, pero no las constituye. Para la primera se requiere además que el sentimiento tenga un temple ideal y se combine con el sentimiento estético; para la segunda debe formar parte de un propósito razonado, combinarse con la intencion de persuadir, con una argumentacion sólida y vigorosa. 2.º La concepcion del poeta es intuitiva y de imaginacion, y la del orador lógica y refleja. 3.º Los medios de trasmision, aunque reñidos con la escritura, son bien diversos y manifiestan la diversa tendencia de las obras: la poesía lírica en alas del entusiasmo canta el objeto que la inspira; la oratoria emplea el tono de la argumentacion y del raciocinio.

Es cierto que en la oratoria puede hallar cabida una

parte poética, según se observa especialmente en el género sagrado: parte poética ya descriptiva, ya lírica, que es con respecto al cuerpo de la oración, accidental y subordinada, que nace de una elevación fugaz del orador á la esfera contemplativa de la belleza, y que de ninguna manera debe confundirse con fogosa declamación, ni con los adornos postizos.

La historia ofrece una verdadera semejanza con la composición poética narrativa en cuanto puede representar el cuadro vivo y animado de una época, pero se diferencian en que: 1.º La historia admite los hechos después de sujetarlos á una averiguación científica: la poesía los recibe de la tradición ó de las narraciones escritas (1). 2.º La poesía, á diferencia de la historia, modifica los hechos para darles idealidad y unidad, busca la verdad moral y nó la real y positiva. 3.º La poesía atiende principalmente al hombre, al individuo, á los móviles más personales y nativos de los actos humanos; la historia estudia con predilección las causas generales, los efectos de las instituciones sociales y de las leyes.

Evidente es la diferencia entre las obras poéticas y las simplemente científicas, ya en su materia que son en las primeras los objetos vivientes y concretos, y en las segundas las ideas puras; ya en la coordinación de sus elementos que es en las primeras de sentimiento é imaginación y en las segundas lógica y abstracta.

3. — DE LA POESÍA NATURAL, ARTÍSTICA Y ARTIFICIAL.

La poesía natural, anterior á la artística, comprende, además del himno religioso que hubo de conservarse en

(1) Ha habido, por excepción, en los últimos tiempos autores de narraciones poéticas y especialmente de dramas históricos que han examinado y comparado documentos varios ántes de componer la obra: es decir, que primero han sido historiadores y luego poetas.

los antiguos tiempos, la que ha nacido, nó una vez sola, de los variados impulsos del corazon y del efecto producido por el espectáculo de los hechos exteriores, combinados con las facultades estéticas del hombre, nó sin el auxilio de una tradicion poética más ó ménos considerable.

En este linaje de poesía, impresionado el poeta por su asunto, no tiene otro objeto que el realizarlo exteriormente: no entra en ella la reflexion para preparar los efectos, ni para sacar partido del estilo, ni para dar regularidad á la forma métrica; por otra parte el poeta sólo mira á su asunto y nó á hacer alarde de méritos personales. Esta es la poesía espontánea, candorosa (1), *natural*. Se le ha dado el nombre de popular, porque en las épocas en que ha empezado á llamar la atencion de las personas letradas la conservaban sólo las clases más humildes é incultas, pues las obras de esta clase de poesía pasaron por lo comun desapercibidas, por lo mismo que fueron compuestas sin pretension ni esfuerzo y en tiempos ó entre clases sociales en que se hacia uso poco frecuente de la escritura.

Sería exagerar el carácter espontáneo y original de esta poesía suponer que cada una de sus producciones es una creacion independiente, puesto que, como hemos ya indicado, el poeta natural se aprovecha de una tradicion general, guiándole además el ejemplo de poemas análogos, como es de ver en el uso de ciertas expresiones habituales y tambien en la forma de versificación, aún cuando esta es la que nace más naturalmente del genio de la lengua que se emplea.

La reflexion aplicada luego á esta misma poesía, la preparacion especial poética y aún la cultura general de las facultades del poeta, el estudio de los medios de expresion, la fijeza de la forma métrica constituyen la poesía

(1) Empleamos la palabra «candor» nó en el sentido de inocencia, sino en el que explicámos al tratar de las calificaciones estéticas secundarias: sentido en que suele usarse y usaremos tambien la palabra «ingenuidad.»

llamada artística, (tomando aquí la palabra arte en su sentido especial y limitado) (1).

La poesía verdaderamente artística nace también de los impulsos naturales, pero sin el precioso carácter de candor que distingue á la natural y con las mejoras que en todo cuanto dice relacion al orden, á la variedad de medios y á la regularidad de formas métricas pueden granjear la reflexion y el estudio.

Algunas veces la excesiva importancia dada á los accidentes del lenguaje y á la destreza en la parte material, el cultivo especial de una sola facultad, como sucede cuando se considera la poesía como objeto de erudicion ó como ciencia, el valor que se da á ciertas convenciones literarias ó sociales, conforme se verifica en la poesía académica y en la cortesana, y finalmente la imitacion puramente exterior de los modelos, originan la poesía artificial.

La poesía natural que, entendiendo con rigor esta palabra, debe ser obra de una persona dotada de ingenio poético y extraña á toda clase de estudio, se convirtió despues en profesion, nó destinada en su origen al solaz ó á la distraccion de sus oyentes, sino enlazada con los sentimientos é intereses más vitales de la sociedad, como quiera que en ciertos períodos históricos la poesía es el único ó principal medio de la comunicacion de las ideas. Fué semejante profesion altamente respetada en muchos pueblos: mirábanse los poetas como depositarios de las tradiciones religiosas é históricas, adocrinadores de los hombres incultos, promovedores de acciones heróicas y dispensadores de la alabanza y el vituperio. Tales eran los aedas religiosos ó vates y luego los aedas épicos de los griegos, los escaldas de los pueblos del norte y los antiguos bardos de los celtas. A veces la multiplicidad de los que se dedican á esta profesion, los medios ménos nobles de que se sirven para agradar, las irregularidades de conducta que nacen de una vida errante y pordiosera, las humillaciones de un estado de domesticidad y dependencia dan

(1) V. págs. 84 y 85.

un mal viso á la profesion del poeta-cantor, como se observa en la mayor parte de memorias que nos hablan de los juglares de la edad media, clase por otra parte análoga á los aedas, escaldas y bardos.

Diferente es en gran manera la profesion de la poesía en épocas de cultura general, cuando la poesía, á excepcion de la dramática, se trasmite principalmente por la escritura, cuando, como al presente, los poetas se dedican á la composicion de sus obras en la soledad de su gabinete, y no forman clase separada, si bien algunos se dedican exclusivamente á la profesion de su arte.

La poesia artistica puede ser una consecuencia regular de la natural y entónces conserva necesariamente el carácter propio de su época y de su país (como, por ejemplo, la poesia lírica y dramática de los tiempos medios de la literatura griega). Mas otras veces debe su nacimiento ó sus medros al influjo de la poesia de otros pueblos, como sucedió en la clásica latina que nació ó creció á lo ménos al calor de los modelos griegos, como tambien en muchos ramos de la de los tiempos modernos despues del renacimiento de las letras clásicas. La accion de una poesia extranjera será fecunda si promueve inspiraciones que sin ella no existirian y, sobre todo, si no extingue las que sin ella hubieran existido; si amaestra para tratar asuntos propios y no sujeta tiránicamente á asuntos y á formas extrañas la poesia de otro pueblo.

Otras veces la poesia vuelve sus miradas á los tiempos pasados de la historia y del arte nacionales, cuya tradicion se habia ya más ó ménos completamente interrumpido: renovacion que, si no es un antojo arqueológico y se funda en sentimientos vivaces, no dejará de producir frutos sazonados, que léjos de empecer, auxiliarán los géneros, si alguno hay, que hayan nacido de nuevo.

II. — POESÍA LÍRICA Ó EXPANSIVA.

1. — POESÍA LÍRICA EN GENERAL.

DEFINICION. La poesía lírica ó expansiva (subjetiva) es la que expresa sentimientos.

Se ha definido la poesía lírica diciendo que es la que se acompaña con el canto, y aunque en verdad median relaciones especiales entre la poesía lírica y la música, no cabe admitir la última definición: 1.º porque no caracteriza esta poesía, puesto que ha habido y hay otros géneros poéticos que se acompañan con el canto; 2.º porque sólo atiende á una circunstancia exterior y nó á la esencia del género, que puede subsistir sin el canto; 3.º porque aun ciñéndose al valor etimológico de la palabra, esta debiera aplicarse, nó á toda poesía cantada, sino tan sólo á la que se acompaña con la lira.

ORÍGEN Y NATURALEZA DE LA POESÍA LÍRICA. Así como la poesía objetiva nace del deseo de realizar estéticamente un hecho, la lírica proviene de la natural tendencia á dar á un sentimiento una realizacion poética, es decir, armónica é ideal. Esta poesía es, por lo tanto, la expansion armónica del alma, el canto que de ella se exhala; es el lenguaje por excelencia, al mismo tiempo que la poesía más poética. El sentimiento que promueve la composicion lírica no es un estado afectivo cualquiera, sino un sentimiento llevado á la region del entusiasmo, á la esfera de lo bello: el sentimiento de la armonía que recae sobre un sentimiento determinado.

La poesía lírica es subjetiva. Aun cuando la ocasione un hecho, no trata de darlo á conocer como la poesía narrativa, sino de expresar las impresiones que del hecho recibe. No refiere la accion sino que la encomia ó la lamenta acaso; y si hay alguna parte narrativa, esta se mantiene sujeta al sentimiento.

Mas no se ha de creer que la poesía lírica se reduzca á una emocion estéril, á un estado de alma aislado y ciego. El sentimiento ha sido producido por un objeto y á un objeto suele dirigirse su expansion, que en alas de la inspiracion poética recorre todos los ámbitos de lo existente.

Además la poesía lírica no es siempre exclusivamente individual. Puede expresar sentimientos especiales del poeta, que aún en este caso deberán ser interesantes para todos los hombres, pero nunca es más poderosa la lírica que cuando se convierte en intérprete de los sentimientos que embargan de una manera informe á la muchedumbre.

UNIDAD Y VARIEDAD DE LA POESÍA LÍRICA. La unidad de la poesía lírica queda determinada por el estado de alma del poeta; en toda la composicion debe dominar un sentimiento.

Mas este sentimiento puede ofrecer diferentes aspectos: en una misma poesía religiosa, por ejemplo, el alma del poeta puede temer, esperar, llorar, suplicar, etc. De esta variedad de aspectos se origina en gran parte la magia de este género poético.

A más de que el sentimiento, aunque de suyo exclusivo, se enlaza con todos los objetos, que toma como punto de apoyo y como simbolo para manifestarse. Y si bien domina el hecho afectivo, cobran tambien extraordinaria actividad las demás facultades: la imaginacion, herida á la vez por el sentimiento especial y por su temple estético, adquiere el mayor vuelo, al paso que el entendimiento despertado por la diversidad de las impresiones, obra tambien con eficacia. De donde proviene que se presenten en la poesía lírica formas que consideradas en sí mismas no son la expresion directa del sentimiento. La corriente de la inspiracion avasalla y arrastra cuantos objetos encuentra al paso. Abundan las ideas luminosas y elevadas; pasos hay descriptivos y narrativos que obedecen al impulso general de la composicion; adóptase tambien á veces la forma dialogada, no sólo cuando la poesia está repartida

entre diferentes interlocutores, sino tambien cuando el poeta atribuye sus sentimientos á otros hombres ó bien á los objetos inanimados.

PLAN DE LA POESÍA LÍRICA. Esta poesía no insiste de una manera exteriormente proporcionada en las diferentes partes del asunto, sino que en ellas se detiene más ó menos segun tienen más íntima relacion con el sentimiento general ó con el sentimiento subordinado que en aquel momento embarga al poeta. Algunas veces parece apartarse de su asunto y entretenerse en digresiones que la fria razon no hallaria bastante motivadas.

En su rápido movimiento pasa de uno á otro objeto sin transiciones preparadas y aún á veces sin que aparezca transicion alguna; le basta un enlace de ideas que satisfaga al sentimiento. El poeta se levanta á una esfera á que por sí solos no se elevarian los demás hombres y que él propio no comprenderia en su habitual estado. Su mirada divisa relaciones delicadas y profundas; abarca espacios dilatadisimos; vuela de un mundo á otro.

De aquí la libertad de plan, lo que se ha llamado bello desórden, hijo, nó del arte, como se ha supuesto, sino de la naturaleza del género. Esta libertad, sin embargo, debe reconocer límites que impone la naturaleza de toda composicion artística y que corresponden á la misma seriedad de la inspiracion poética (1).

FORMA MÉTRICA DE LA POESÍA LÍRICA. La palabra que ha de expresar esta expansion privilegiada, busca no sólo los tonos más expresivos sino los más marcados con el sello

(1) La poesía sagrada que aventaja incomparablemente á las demás en elevacion y en vuelo poético, ostenta el mayor arranque lírico, sin faltar á una severa unidad ni perderse en digresiones. Entre los griegos, Píndaro llevó á sus últimos límites la libertad de plan, especialmente en sus extensos episodios de carácter narrativo, aunque de estilo lírico. Propúsose imitarle Horacio en las odas «Justum et tenacem,» «Cœlo tonantem;» y tambien en la «Mercuri nam te» en la cual, como en alguna otra, se ve poco ó ningun enlace entre el comienzo y la terminacion narrativa. Con más sobriedad usó de la libertad lírica en otras odas,

de la armonía: de ahí la union nativa entre la poesía lírica y el canto. En las demás poesías la parte musical es un acompañamiento; aquí es la expresion armónica del alma que se une á la expresion hablada. Si canto sin la poesía es como un eco vago é indeterminado, la poesía lírica sin el canto es un dibujo sin color y sin vida. De ahí nace la forma simétrica, la contextura estrófica, la coordinacion musical que se repite constantemente en el curso de la composicion y que aún ahora recuerda y suple en cierta manera el antiguo consorcio con el canto. Ya sea la estancia un simple periodo simétrico, majestuosamente dividido en dos partes paralelas, aptas para ser dialogadas por los semicoros, ya sea una breve estrofa artificiosamente compuesta de versos desiguales como las cuerdas de una lira, ya ofrezca combinaciones más complicadas que se prestan á las diversas evoluciones de la danza, la cual, en medio de una aparente falta de regularidad, determina y fija el ritmo (1), siempre domina una coordinacion musical que se repite constantemente en todo el curso de la composicion poética. La repeticion, no ya de la forma estrófica, sino de una estrofa ó de algunos versos de ella, el coro ó el estribillo, completa

especialmente en la «Sic te diva potens Cypri.» Igual sobriedad y suma sinceridad de inspiracion hallamos en las del príncipe de nuestros líricos: «Qué descansada vida,» «Cuándo será que pueda etc.» Por lo demás fácil es comprender que, fuera de lo que hemos dicho en general del origen y naturaleza de la poesía lírica, las consideraciones acerca de la variedad y de la marcha de este género poético se refieren sólo á obras en que llega á su apogeo, y que no convienen á todas sus especies y serian de funesta aplicacion cuando la inspiracion es ménos levantada ó el asunto de menor cuenta.

(1) La poesía lírica clásica muestra los dos efectos, ambos naturales, aunque opuestos, de la union de la poesía con el canto y á veces con la danza, que dan una gran fijeza á la versificacion, ó bien suplen con su propio ritmo el que falta á las palabras libremente combinadas. Así en el verso sáfico y alcaico vemos un sistema más fijo que en el exámetro, mientras otros metros líricos eran mirados por Ciceron como oracion casi suelta y por Horacio como números no sujetos á ley.

á veces la simetría musical que tan bien corresponde á la fijeza del sentimiento dominante.

2. — DIVISION DE LA POESÍA LÍRICA.

ASUNTOS Y TONOS DE LA POESÍA LÍRICA. Distínguese desde luego la poesía lírica por la diversidad de asuntos, cuya índole influye naturalmente en la dignidad y valor de las composiciones. Sin negar que un asunto inferior pueda inspirar felizmente á un poeta, el tipo de la poesía lírica debe buscarse en los asuntos más grandes que puedan dar al alma del poeta un vuelo más levantado.

El asunto de la poesía lírica puede ser religioso, heroico, moral y filosófico, ó bien un afecto particular del poeta. Enlázase naturalmente con esta division la del tono dominante en la poesía lírica; así esta puede ser entusiasta y arrebatada y ofrece entónces el tipo más completo del género, segun suele observarse en la de asuntos religiosos y heroicos ó bien más templada y reflexiva conforme se nota en la poesía lírica moral y filosófica. Hay tambien composiciones líricas de tono festivo, como se observa en el género llamado anacreóntico y tambien de tono elegíaco y satírico, distintas de la elegía y de la sátira propiamente dichas (1).

ESPECIES DE LA POESÍA LÍRICA. Presenta esta dos formas principales que son el canto lírico y la elegía: el primero comprende las composiciones que por su estructura métrica y por su marcha ostentan con más decisión los caracteres propios del género lírico: la segunda ofrece una disposicion métrica más semejante á la de la poesía épica y una marcha más pausada y reflexiva que el canto.

El canto lírico se divide en cántico ó canto noble (salmo

(1) La oda de Horacio «Quis desiderio» es elegíaca: su libro de «epodon» imitado de los jambos de Arquíloco, es una coleccion de odas satíricas. Al mismo género pertenecen los serventesios políticos y morales de la edad media.

en la poesía sagrada, oda entre los griegos) y en canción ó canto de carácter familiar. En el primero se despliega toda la elevación y riqueza del género lírico, tanto con respecto á los sentimientos y á las imágenes como á los recursos prosódicos de cada lengua. La canción usa de metros sencillos, pero altamente cantábiles y fáciles de apreciar hasta por las personas ménos cultas; su lenguaje es más aproximado al de la conversación y sus pensamientos más agraciados é ingeniosos que elevados ó profundos. En la mayor parte de los pueblos modernos el canto noble ha buscado sus modelos, y á veces con éxito, en las composiciones líricas de la antigüedad sagrada y profana, y la canción ha sido el único género lírico que ha conservado una índole nacional y el carácter propio de cada pueblo.

La elegía que hoy sólo versa sobre asuntos dolorosos, era también entre los griegos moral, política, militar, etc. Distínguese especialmente por su metro (dístico compuesto de exámetro y pentámetro, sustituido entre nosotros por el terceto ó por el verso libre). El sentimiento que le anima, ménos arrebatado, parece también más permanente que el de la oda y domina en aquella ménos la imaginación y más la parte intelectual ó reflexiva. Diríase que el sentimiento no se desahoga impetuosamente, sino que se contempla y se balancea.

Además de estas composiciones hallamos entre los antiguos el himno, de contenido principalmente lírico, pero de versificación épica, el ditirambo en que se suponía que el poeta completamente ávasallado por la inspiración perdía el dominio de sí mismo, y el epigrama clásico que á diferencia del moderno, y á semejanza de lo que entre nosotros se llama madrigal (y también del género más popular de coplas sueltas, llamadas cantares) ofrecía un pensamiento, más bien ingenioso y delicado que cáustico, y á veces se confundía con una oda de reducidas dimensiones. Entre los modernos hallamos la balada, poesía lírica usada por los provenzales y los italianos y que no se ha de confundir con la balada narrativa de los pueblos del norte, y la canción italiana que más que á la oda se inclina á

la elegía. El soneto es una forma á la vez de metro y de composicion poética que entra tambien en el género lírico.

3. — ÉPOCAS DE LA POESÍA LÍRICA.

Para la existencia de la poesía lírica no fueron necesarios repetidos tanteos ó artificiosas combinaciones, pues la poesía lírica cantada pudo existir como una simple extension de la palabra, como un desarrollo inmediato de los elementos afectivos, pintorescos y musicales del habla general. En circunstancias solemnes, cuando embargaba el ánimo un sentimiento importante, pudieron brotar naturalmente fogosas expresiones, arrebatadoras imágenes y acompasados períodos musicalmente pronunciados.

Esta poesía que puede calificarse de la más poética, puede ser en todos sentidos la más verdadera, no sólo por efecto de aquella verdad ideal ó moral que es requisito de toda obra artística, sino de una verdad completa y positiva. La poesía épica y dramática, aún cuando se apoyen en un argumento histórico, deben fundir el asunto en la unidad de concepcion, alterar y suplir circunstancias, imaginar pormenores: en la poesía lírica no hay que contar, á lo ménos en ciertos casos, con la credulidad ó con la voluntaria aquiescencia de los oyentes, pues el sentimiento puede ser sincero, el objeto digno y la riqueza poética debida á la vision de las más bellas realidades.

Por otra parte no necesita esta clase de poesía como la narrativa ó representada un espíritu nacional, hechos históricos, instituciones especiales, tradiciones acumuladas; pues le bastan el alma humana y un polo á que se dirija.

Razones son estas que en oposicion al parecer de muchos críticos, empeñados en considerar los primeros hombres como espejos pasivos de los objetos sensibles que les rodeaban, é incapaces de servirse de ellos para instrumentos y símbolos de los movimientos de su propia alma (1),

(1) Algunos han modificado esta opinion sentando que la poesía más antigua fué lírico-épica; bien puede admitirse que en la

nos inducen á dar á la poesía lírica la prelacion entre sus compañeras. No hablamos de la análisis, sino de la expansion del alma. Aun prescindiendo de lo que debió suceder en tiempos posteriores, nuestro primer padre pudo entonar un himno de adoracion y agradecimiento.

Como la más antigua, y sin duda la más universal, la creemos tambien la más permanente. En las circunstancias más diversas, en diferentes condiciones ha florecido, y en medio del creciente prosaismo exterior, con intervalos de lasitud y de marasmo, existirá entre los hombres, mientras haya motivos que la inspiren (piedad y esperanza, generosos afectos, nobles aspiraciones, cielo estrellado, flores y alboradas).

La prelacion que debe concederse á la poesía lírica no se opone á que haya existido un cultivo especial de alguna de sus especies posterior á la poesía épica: entre los griegos, despues de la epopeya que fué sin duda precedida por los himnos primitivos, y ántes del esplendor de la poesía dramática, vemos una época intermedia en que figuran grandes poetas líricos y en que el género que cultivan cobra más individualidad, más variedad y más atractivo, así como en los tiempos modernos fué tambien posterior á las narraciones heróicas y caballerescas la poesía lírica artística de los *minnesingers* y de los trovadores.

Los más sublimes modelos de la poesía lírica (una en su objeto, variada en sus tonos, rica al par que severa en su plan) se hallan en los libros sagrados.

Floreció el género lírico en otros pueblos asiáticos, en especial entre los indos.

Los griegos tuvieron además de los himnos primitivos, poco ménos que completamente olvidados, y de los himnos llamados homéricos, la mencionada época lírica, rica en diferentes formas y en bellezas de todas clases; más tarde

forma métrica, en el uso frecuente de objetos tomados de lo exterior y en cierta grandiosidad sosegada, la poesía lírica anterior á la épica pudo en ocasiones ofrecer algunos caracteres que se miran como característicos de la última.

los mejores modelos de poesía lírica se hallan en los coros de las tragedias.

Los romanos, olvidados sus cantos indígenas, imitaron exclusivamente la poesía lírica griega, si bien ha quedado algun indicio de la cancion popular romana.

El himno cristiano devolvió á la poesía lírica su primitivo destino y carácter público.

Los árabes anteriores á Mahoma tuvieron una poesía lírica expresiva de la vida nómada de la tribu; los del tiempo del califato cultivaron el mismo género con ménos inspiracion que arte y esmero.

Los pueblos modernos, despues de una poesía lírica popular cuyas primeras muestras han sido generalmente olvidadas, pero que ha continuado en diferentes países, cultivaron la artística y cortesana en la cual se distinguieron los trovadores provenzales.

La tradicion de esta poesía y el estudio de la antigüedad produjeron la poesía lírica de los italianos, continuada despues por varios pueblos.

En los últimos tiempos ha habido un renacimiento general de la poesía lírica, inspirada por los modelos más diversos, y que en medio de muchas composiciones medianas y amaneradas, ha producido no pocas de singular mérito.

III. — POESÍA DIDÁCTICA.

DEFINICION. La poesía didáctica es la que se propone enseñar.

Aunque el deseo de dar una instruccion directa parece contrario á la índole del arte, es un hecho primitivo y natural la existencia de una poesía didáctica. En épocas en que no se habia formado un método científico, en que la poesía era la forma dominante en la expresion de toda idea elevada, en que no se habia fijado la separacion entre las diferentes actividades del alma humana, no es de extrañar que quien debia comunicar á los demás hombres pensamientos provechosos, adoptase la forma de la

poesia, de suyo más atractiva y más apta para facilitar el recuerdo. Así hallamos la poesía didáctica en los orígenes de todos los pueblos antiguos y modernos, y aún en nuestros días se conserva su tradición en los proverbios y refranes que realzan generalmente una expresión figurada y una forma métrica.

COLECCION DE MÁXIMAS. Esta es la especie más antigua y la natural de la poesía didáctica. Distinguese de la oda moral con la cual algunas veces ofrece cierta semejanza (1), en que la última, si bien versa sobre ideas generales, se halla más dominada por el sentimiento, mientras la colección de máximas ofrece un carácter más intelectual. Esto no significa que carezca de atractivo estético, que pueden darle (2) los sentimientos que acompañan á las ideas, el tono benévolo é ingenuo, la felicidad de la expresión, la forma figurada, las digresiones descriptivas y narrativas, etc. (3).

POEMA DIDASCÁLICO. Este es un poema didáctico formal que se propone la enseñanza completa de un arte ó ciencia. Trata de revestir estéticamente el fondo científico, ya buscando sus aspectos más poéticos, ya realizándolo por medio de episodios no didácticos, ya esforzándose en exponer con elegancia exterior las materias más rebeldes á la poesía. Pero las divisiones hechas bajo un punto de vista científico, las transiciones debidas nó al enlace de las cosas según la intuición poética, sino conforme al examen analítico, dan necesariamente al poema didascálico

(1) La oda de Horacio «Angustam amici,» fuera del metro lírico, pudiera pasar por una colección de máximas.

(2) V. pág. 46.

(3) La Sagrada Escritura ofrece modelos de composición didáctica en estilo poético en el libro de los Proverbios y otros. — Los griegos además de las «Horas y días» de Hesíodo, más fáciles de reducir á la colección de máximas que al poema didascálico científico, tuvieron sus elegías morales, y sus versos gnómicos. Muy común, aunque á menudo poco poético, es esta suerte de composición en el origen de las literaturas modernas. Aseméjase á la colección de máximas la «Epístola moral á Fabio» de Rioja.

un carácter no poético, disimulado algunas veces por la importancia ó por el atractivo del asunto ó bien por la belleza de la ejecucion (1).

EPISTOLA Y SÁTIRA. Cuéntanse entre la poesia didáctica la epístola ó carta poética que contiene generalmente reflexiones morales, observaciones sobre la vida humana, descripciones de costumbres, pinturas de caracteres, etc., y la sátira inspirada por un sentimiento cómico que se complace en pintar defectos é inconsecuencias ridículas ó bien por un sentimiento de indignacion contra el vicio. Este sentimiento es más bien oratorio que poético, á no ser que se le una el entusiasmo por la belleza de lo bueno. Los romanos que inventaron la epístola y la sátira usaron en ellas del metro épico, pero con un tono familiar y con menor regularidad métrica; los modernos han empleado el terceto ó el verso suelto (2).

Más que en muchas composiciones de forma métrica se halla á veces la invencion poética, unida al espíritu satírico, en algunas composiciones prosaicas (en ciertos cuadros cómico-satíricos de costumbres, y principalmente en sueños y alegorías fantástico-satíricas que recuerdan la antigua comedia ática).

APÓLOGO. Este es la representación de una verdad gene-

(1) Así Lucrecio á pesar de lo anti-poético del género y de lo falso y tambien anti-poético de su filosofía, es considerado como uno de los primeros poetas romanos, y en punto á gusto, elegancia é igualdad de ejecucion, acaso nada hay comparable á las *Geórgicas* de Virgilio. Lo que del poema didascálico sentamos no se opone al aprecio que en razon de su utilidad puede concederse á algunas obras de este género. Tampoco significa que no quepa exponer poéticamente un asunto científico si se trata con mayor holgura en la forma de la oda ó de la epístola, atendiendo tan sólo á los aspectos estéticos que naturalmente ofrezca.

(2) Estos géneros han sido felizmente cultivados por poetas cultos y reflexivos (entre nosotros los Argensolas, Jovellanos, Moratin y por Martinez de la Rosa en su bella epístola-elegia al Duque de Frias). La epístola puede elevarse á la inspiracion lírica moral, ó bien, cuando es descriptiva, dar un tinte poético á la representacion de costumbres, á los recuerdos personales del poeta, etc.

ralmente práctica (de deber ó de utilidad) por medio de un hecho humano simbólicamente considerado (1), ó de un rasgo de las costumbres de los animales (2) ó alguna cualidad de seres inanimados que se equiparan por analogía con las costumbres y cualidades del hombre, hasta el punto de atribuirles, cuando conviene, el uso del lenguaje. El apólogo tomado de hechos humanos, pertenece á la poesía narrativa cuando el hecho llama la atención por sí mismo, pero es didáctico cuando debe su importancia á la idea práctica.

IV. — POESÍA ÉPICA.

1. — DE LA EPOPEYA EN GENERAL.

Dando á la palabra épico el sentido general de narrativo, la poesía épica comprende obras de muy diferente naturaleza (epopeya, canción narrativa, novela, etc.), que todas convienen en ser narraciones poéticas. El género épico por excelencia es la epopeya.

DEFINICION. La epopeya es un gran poema narrativo, grande por el asunto, por el modo de exponerlo y aún por sus dimensiones materiales. Propónese representar un hecho importante de una manera ideal y completa, al hombre desplegando todas sus fuerzas, una época histórica y con ella un vasto cuadro de la vida y el orden del universo.

UNIDAD Y VARIEDAD DE LA ACCION ÉPICA. La unidad nace de que todas las partes tiendan á formar un conjunto en-

(1) Ejemplos de todo punto incomparables de esta clase de enseñanza tenemos en las divinas parábolas evangélicas.

(2) Aunque los apólogos de esta clase, llamados comunmente fábulas, son principalmente conocidos por las de los griegos y romanos, parece que su origen es debido al pueblo índico que pudo inclinarse á estas ficciones á efecto de su errada creencia en la metempsícosis. Sin embargo el hecho de buscar símbolos morales en los objetos de la naturaleza es comun á todos los pueblos.

lazado y coherente. No basta para la unidad que todos los pormenores del poema digan relacion á un solo acontecimiento general, v. gr., la guerra de Troya, ó á la vida de un solo personaje, como sería, por ejemplo, la historia poética completa de Aquiles, sino que es necesario que estén subordinados á un hecho particular, v. gr., la vuelta de Ulises á su patria. Esta unidad es tanto más visible cuanto más limitado sea el hecho y más dependa de un acto de voluntad de un personaje (cólera de Aquiles) (1).

La unidad épica en manera alguna se opone al desenvolvimiento libre y vasto del asunto. Admite episodios, comprendiéndose en esta palabra, no sólo los incidentes que forman parte de la accion misma, ya la precipiten, ya la retarden, sino hechos secundarios, enlazados con ella, pero que no le son de todo punto necesarios (2).

(1) La unidad, necesaria á la epopeya, tiene mayor ó menor cohesion en los más famosos poemas hasta el punto de ser algunos defectuosos en esta parte. Nos la ofrece en el sentido más estricto la *Iliada*, pues á pesar de sus multiplicados episodios, conforme ha observado un defensor de la unidad del poeta, la idea de la cólera de Aquiles se halla nó en todos los acontecimientos, sino *debajo* de todos los acontecimientos que sin ella no subsistirian. Con menor mérito, por ser el cuadro mucho ménos vasto, recomienda la misma cualidad al poema francés de *Roncesvalles* que narra únicamente la muerte de Rolando, precedida y causada por la traicion de Ganelon y seguida por el castigo de este. Argumentos como el de la empresa de Ulises (y tambien la de Eneas) son por naturaleza propia más episódicos, y presentan más variedad de lugares y personajes; por esto el poeta trae al oyente *in medias res*, es decir, pone en boca del héroe una parte de la narracion. — El poema de los *Nibelungos* consta de dos partes: de la primera es héroe Siegfrido y de la segunda su viuda Crimhilda que venga su muerte. Nuestro cantar de «El mio Cid» (incompleto al principio) es más bien un fragmento de la vida poética del héroe, aunque en él domina el casamiento de las hijas del héroe con sus consecuencias. Finalmente el poema nacional de los persas, si abraza, segun se supone, una duracion de treinta y siete siglos, es más bien una série de poemas que un poema verdadero.

(2) La idea de la unidad épica ha sido aplicada por algunos críticos con *excesivo rigor*, conforme, á nuestro ver, ha sucedido con respecto al episodio de Olindo y Sofronia en la *Jerusa-*

La unidad de la accion épica no tanto es comparable á la organizacion fija y constante de un sér del reino animal, como al desarrollo más libre del árbol, cuyas ramas son en número ilimitado y ofrecen variados grupos, si bien nacen de un mismo tronco, viven de una misma vida y contribuyen á formar la configuracion única del conjunto (1).

Suma amplitud de plan requiere la epopeya, cuadro grandioso de la vida humana al par que representacion completa de una época histórica, y que comprende la pintura de las costumbres públicas y privadas, religiosas, militares y civiles de un pueblo ó de varios pueblos, sin que, por esto, en tal exposicion, sugerida naturalmente por el mismo asunto, es decir, por las diferentes situaciones en que se encuentran los personajes, se haya de ver intento alguno enciclopédico (2).

GRANDEZA DE LA ACCION ÉPICA. La accion épica debe estar contenida en un hecho, no sólo interesante para un pueblo determinado, que lo recuerda con predileccion y con él enlaza el origen de sus más nobles usos y de sus más ilustres familias, sino que ha de ser digno de figurar entre los que descuellan en los anales del género humano.

len, que si no influye en la empresa principal, contribuye á caracterizarla y á dar razon de sus motivos.

(1) Por esto son frecuentes y naturales las dudas y cuestiones acerca de si tal ó cual paso, por ejemplo, de la Iliada es ó nó interpolado, á diferencia de la poesia dramática, donde, si alguna vez ocurren, son raras y excepcionales tales controversias.

(2) La idea de que las epopeyas son enciclopedias de su época, que en cierto sentido puede admitirse, pero que literalmente entendida origina una errada inteligencia de la poesia épica, no puede sostenerse con el ejemplo de la Divina Comedia, que no es en rigor epopeya y tiene la índole excepcional de composicion mixta de arte y ciencia. Es tambien excepcional en esta parte la epopeya índica que parece formada de tradiciones á la vez heroicas y bramínicas. En Homero no hay más que la bellísima descripcion del escudo de Aquiles, donde se representan las varias costumbres y faenas de los hombres, que descubre un intento generalizador, pero de una manera que podemos llamar popular y casi infantil de puro sencilla.

Tales son el sitio de Troya, lucha de la Grecia entera contra el Asia, las empresas de Carlomagno, la primera cruzada, etc.

El hecho principal ha de ostentar un carácter noble y elevado y cimentarse en un principio justo, como el castigo de la violacion de la hospitalidad, la lucha contra amenazadores y bárbaros enemigos, la libertad de la Tierra Santa, etc. La contienda ha de ser de pueblo á pueblo, pues, segun oportunamente se ha observado, las guerras civiles son ménos propias de este género de poesía (las hay en la epopeya francesa), no sólo por su carácter odioso, sino tambien porque no presentan grandes masas en oposicion, como dos naciones que se combaten.

Aunque los asuntos épicos son generalmente del orden humano, para representar un cuadro completo del universo y corresponder á todas las aspiraciones de nuestra alma, sobre las acciones, los designios y los hechos de los personajes, hay un mundo superior que los dirige y los gobierna. De aquí lo maravilloso, parte integrante, y nó simple ornato de la epopeya completa. De esta suerte los hechos épicos no se presentan como casuales y de menor trascendencia, sino como producidos por las causas más elevadas. Si en ciertos casos el poeta se ve obligado á dar poca extension á esta parte (y esto sucede en los tiempos modernos en que, fuera de los asuntos sagrados, pudiera tocar en profanacion el empleo imprudente de lo sobrenatural cristiano) esto indica tan sólo que la época no es la más adecuada para la composicion de un poema completo de esta clase.

Debe advertirse tambien que la epopeya admite, además de los actos humanos, aunque en menor grado, acontecimientos exteriores, y presenta al hombre no sólo en lucha con los demás hombres, sino en contacto con la naturaleza, á fuer de soldado, marino, etc.

PERSONAJES. Mas uno de los principales elementos de las epopeyas es la pintura moral de los personajes, de donde nace la suma importancia que en ella obtiene la pintura de los caracteres. Estos caracteres deben ser además de

unos y constantes, verdaderos, es decir, solidamente fundados en los sentimientos naturales del alma humana, típicos, es decir que idealicen un género de hombres ó una situacion moral (valor, prudencia; padre de familia, caudillo militar, etc.), ricos, es decir que presenten los diferentes aspectos que reclama su propia naturaleza puesta en contacto con el curso de la accion, y vivientes, es decir, individuales, no abstractos. Han de ser además variados entre sí, de suerte que se realcen mutuamente y ofrezcan interesantes contrastes.

Estos personajes no son estudiados psicológicamente por el poeta, sino que les da á conocer por sus propias palabras y acciones, lo cual tampoco se opone á ciertas calificaciones animadas y rápidas debidas al narrador, ni á que un personaje describa el carácter de otro (1).

Entre los personajes descuella uno favorito (Aquiles, Ulises) que es como el eje de la accion. Este es el héroe que ocupa el centro de la composicion, mientras á su alrededor y debajo del mundo superior se agrupan los demás personajes. El héroe no suele presentar una perfeccion absoluta, pero sí grandes cualidades de que son como extremos sus defectos mismos (por ejemplo, el valor llevado hasta la temeridad).

TÉRMINO DE LA ACCION. El término de la accion épica debe ser correspondiente á los fines justos que se han propuesto los personajes, es decir que debe dar feliz remate á la principal empresa, lo cual es compatible con el doloroso sacrificio del héroe predilecto (2), ó bien con que el triunfo sea moral y nó material, conforme sucede en el hecho más celebrado de la poesía épica moderna que es un martirio militar y nó una victoria (3).

(1) Vemos ejemplos de ambos casos en Homero y en los poemas de la edad media.

(2) Aquiles cuya muerte temprana se anuncia en la Iliada, Siegfrido y Rolando son heróicas é interesantes víctimas.

(3) Rolando muere peleando contra los musulmanes. — Si hubiese algun poema de la última expedicion de S. Luis, la victoria sería tambien moral.

NARRACION Y ESTILO. La narracion épica, aunque animada y viviente, es pausada y tranquila, como conviene á una mirada serena dada á hechos pasados y ya irrevocables, sin que por esto deje de percibirse en todos los momentos la inspiracion épica y el que se ha llamado entusiasmo narrativo del poeta.

El estilo muestra suma sencillez al mismo tiempo que grandiosidad. Esta sencillez se advierte hasta en las situaciones más culminantes y en las descripciones más ricas, al propio tiempo que la grandiosidad distingue al estilo aún cuando pinte objetos ménos importantes y situaciones cómicas que en cierto grado admite la epopeya (1). La versificacion del poema épico es tambien sostenida y majestuosa; exámetros entre los griegos, versos largos monorimos en la edad media (2).

2. — EPOPEYAS PRIMITIVAS.

Las epopeyas se dividen en primitivas y literarias.

Las epopeyas primitivas, que son las genuinas y naturales, han dado origen á las literarias. Entre las epopeyas primitivas median grandes diferencias nacidas del carácter del pueblo, de las circunstancias históricas, etc.; pero ofrecen al mismo tiempo caracteres comunes debidos á la naturaleza del género y á la época en que nacieron. Creemos que como tales pueden indicarse las siguientes:

I. El asunto pertenece á una época heroica de que la epopeya es fiel y animada pintura.

II. El autor de la epopeya ha vivido en un tiempo que si bien distante siempre, en mayor ó menor grado, de aquel

(1) Como el Tersites de la Iliada, el Polifemo de la Odisea, el episodio de Raquel y Vidas en "El mio Cid."

(2) Como es sabido, los poetas épicos modernos han usado la octava real, forma aunque literaria y dificultosa, adecuada á la narracion, ó el verso libre que sólo conviene á poemas de sabor clásico.

á que se refiere el asunto de su composicion, conserva el espíritu, ideas, creencias, gustos, usos, etc., del período en que aconteció el hecho celebrado; no sin que se deje ver, alguna vez á lo ménos, el influjo de las tendencias que dominan en la época del poeta.

III. Las epopeyas han sido precedidas por una tradicion poética y por cantos que versaban sobre los mismos asuntos que son objeto de la epopeya, de suerte que esta se funda en narraciones anteriores ya aceptadas, que el poeta puede tan sólo modificar ó ampliar, á diferencia de los épicos literarios, dueños de escoger, por ejemplo, entre los hechos de Eneas ó de Rómulo, entre la cruzada de Godofredo de Bullon ó de Felipe Augusto, etc. Estas tradiciones se refieren á la historia de un gran personaje al rededor del cual se han ido agrupando diferentes narraciones que pudieron pertenecer á otras épocas y lugares. Los hechos históricos se han ido modificando, ya á efecto de la imaginacion poética, ya por el deseo de coordinarlos en una vasta unidad; los personajes se presentan con caracteres y aventuras propias que limitan y fijan la invencion del autor de la epopeya. Las tradiciones suelen comprender además una parte maravillosa que tiene por lo comun gran cabida en las epopeyas. El poeta recibe de buena fe las tradiciones mitológicas, de que dispone por otra parte con cierta holgura, por el estado flotante y contradictorio en que las encuentra.

IV. Las epopeyas primitivas ofrecen un carácter altamente objetivo, porque el poeta léjos de manifestar conceptos suyos individuales, es intérprete del modo de ver de una época y de un pueblo, y porque, absorbido completamente por el asunto, usa de un estilo de todo punto narrativo, exento de resabios líricos; estilo que es además nó el de un individuo, sino el de una época, de un pueblo y de una lengua y que en su esencia sería comun á cuantos poetas tratasen el mismo asunto. Esto no obsta, sin embargo, para que se introduzcan reflexiones sugeridas por los hechos, para que se descubra la mayor ó menor elevacion y delicadeza del ánimo del poeta, y para que su estilo,

aunque encerrado en formas comunes, no sea más ó ménos vivaz y enérgico. Tampoco se ha de confundir este estilo con el amaneramiento que se descubre en composiciones épicas que conservan las apariencias de primitivas, pero que muestran ya síntomas de decadencia.

V. Las epopeyas primitivas son en gran manera nacionales, en primer lugar por su originalidad, es decir, por no ser debidas á la imitacion de la poesía de otro pueblo ni tampoco á la de un período diferente de la historia del mismo pueblo, sino al espíritu y al carácter que animan los tiempos que las ha producido; y en segundo lugar porque son la expresion más completa del genio del mismo pueblo, y constituyen sus primeros anales y su libro por excelencia.

VI. Las epopeyas primitivas son populares, en el sentido de que se dirigen, nó á un número determinado de personas que han recibido cierto cultivo literario, sino á todas ó casi todas las clases de una nacion que participa en aquella época de unas mismas ideas y de un mismo gusto; en segundo lugar por la índole de su estilo que sigue aquellos modos naturales que observamos todavía en las personas indoctas (narracion completa del hecho sin eliminar circunstancias que pueden ser comprendidas en una fórmula general, repeticion de unas mismas palabras para referir un mismo hecho, uso frecuente del diálogo, como tambien los calificativos ó apodos á veces honoríficos que se adhieren á una persona etc.); y en tercer lugar por el medio de trasmision que no es la escritura sino el canto, lo cual contribuye tambien á que el estilo presente la claridad y la fuerza pintoresca, necesarias para cautivar la atencion y el interés de un concurso de oyentes.

Las epopeyas primitivas no solamente tuvieron un especial valor para el pueblo que las produjo, sino que conservan un gran interés literario é histórico. Presentan bellezas nativas y primordiales; son además un cuadro de costumbres pertenecientes á épocas en que faltan ó escasean los documentos históricos, y á veces los primeros mo-

numentos conservados de la lengua en que están escritos.

A pesar de que muchos pueblos han tenido cantos sueltos nacionales y heróicos, son poquísimos los que han llegado á producir verdaderas epopeyas, y fuera de los fineses y algun otro á quienes no faltan escritores que les conceden esta clase de poesía, sólo se reconoce en algunos de los pueblos jaféticos que son los siguientes:

Los griegos nos han legado la Iliada y la Odisea como dos epopeyas debidas al poeta Homero. Estas dos obras, así como han sido madres de todas las epopeyas literarias de Europa, son las que descuellan entre las demás epopeyas primitivas sus hermanas, que pueden competir con ellas y acaso aventajarlas en alguna belleza particular, pero nó en la excelencia estética del conjunto.

Débese este privilegio de la epopeya griega, además del genio individual del poeta ó de los poetas que compusieron aquellas obras, al eminentemente artístico de la misma nacion, y aún á la índole de su mitología, que, á pesar de sus absurdos, ofrecia aspectos sumamente poéticos, y vivientes é ingeniosas personificaciones de ideas relativas al mundo físico y moral.

Otros pueblos han tenido tambien epopeyas nacionales, ménos perfectas en su conjunto artístico. Así hallamos entre los indos dos tradiciones épicas á cuyo alrededor se han agrupado vastísimas narraciones.

Los persas tienen una historia épica que, como tal, se halla desprovista de unidad de accion.

Los germanos poseen varias narraciones épicas, una de las cuales, intitulada los Niebelungos y cuya última redaccion es de época asaz reciente, se considera como la epopeya de aquel pueblo.

Los francos y los castellanos tuvieron tambien en la edad media narraciones de carácter verdaderamente épico, aunque escasea en ellas lo maravilloso y que por otro lado no llegaron á formar una obra propia de la madurez del género.

No incluimos entre las epopeyas primitivas la Divina Comedia del Dante, á pesar de tener caracteres de poesía

nativa y candorosa, porque es una obra especial, compuesta de muy diversos elementos y más bien descriptiva que narrativa.

3. — DE LAS EPOPEYAS LITERARIAS.

Las epopeyas literarias fueron compuestas por poetas declaradamente artísticos que tomaron por modelo alguna de las epopeyas primitivas. Esta imitación de la poesía épica primitiva que se ha verificado también en algún pueblo del Asia, se observa principalmente en los de Europa donde se han imitado repetidas veces las epopeyas homéricas, cuando nó alguna de sus imitaciones.

I. Hay epopeyas literarias de asunto heróico, que á pesar de esto se diferencian de la epopeya primitiva en que no son parto de una época heróica. A efecto de esta circunstancia no sólo descubren en ciertos casos un espíritu diverso de sus modelos, sino que los varios elementos no épicos que necesariamente contienen, como los hábitos de cultura, de reflexion y de análisis, los estudios filosóficos, los efectos de la poesía lírica y dramática no consienten la ingenuidad ni la homogeneidad de las primitivas, lo cual tampoco se opone á que contengan singulares bellezas que ya recuerdan las de sus modelos, ya son peculiares de la época en que el poeta compone. El tipo de esta clase de epopeya heróica se halla en la Eneida de Virgilio y á él corresponden La Jerusalem del Tasso, en cierta manera el poema del Ariosto, y mayormente el de Camoens, etc.

II. A veces se ha escogido un asunto histórico no heróico: así lo vemos en ciertas crónicas rimadas de la edad media y así lo hizo ya Enio entre los antiguos romanos y más tarde Lucano en su Farsalia, donde procuró dar á un asunto histórico reciente el prestigio y el aparato de una epopeya completa.

III. Por otro lado, reconociendo el atractivo de la forma épica al mismo tiempo que el mayor interés y sublimidad de los asuntos sagrados, algunos poetas cristianos de los

primeros siglos aplicaron aquella forma á asuntos de historia religiosa, como han hecho más tarde y permitiéndose más libertad de invencion, Milton y Klopstock.

Puede decirse que la forma épica, á pesar de su grandiosidad, es inferior á esta clase de asuntos, al mismo tiempo que algunas de sus maneras no les convienen. Por esto acaso sería preferible tratarlos con menor libertad en cuanto al fondo del asunto, pero con más holgura en cuanto á la forma poética, prescindiendo mayormente de la pauta épica y dando más cabida á la meditacion religiosa y á la inspiracion lírica.

En general se reconoce en el dia la dificultad, cuando nó imposibilidad, de componer una epopeya completa. Así se ha preferido un género épico más limitado y modesto, de menor extension material y de menor ambicion poética, como ha sido el poema narrativo que se presta á diferentes asuntos y ha dado pié á no pocas bellezas. Estos poemas han sido generalmente heróicos, es decir, fundados en hechos históricos ó tradicionales de carácter militar ó caballeresco, y alguna vez idílicos, es decir, relativos á costumbres rústicas y locales. En ellos se ha empleado á veces lo maravilloso de las tradiciones populares, restos en parte de antiguas mitologías, á que se ha dado una verdad relativa ya al período histórico en que pasa la accion, ya á los personajes que lo aceptan y lo narran, ya á los recuerdos de infancia del poeta y de sus lectores.

Otros han buscado nuevas inspiraciones (dándoles la forma narrativa y alguna vez la dramática) en las representaciones simbólicas. A pesar de que este género, admisible cuando lo son las ideas simbolizadas, ha obtenido grande éxito en manos de alguno de sus cultivadores, es ocasionado á carecer de verdadera unidad de accion y á convertirse en fria concepcion alegórica, si no se funda en un hecho tradicional ó inventado que ofrezca vivo interés por sí mismo (1).

(1) Es de mayor efecto el empleo del simbolismo en la poe-

4. — CANCION NARRATIVA POPULAR.

La cancion narrativa popular es un poema narrativo generalmente de breves dimensiones, compuesto para el pueblo y por el pueblo, ó por poetas populares, y que se transmite por medio de la tradicion oral. Esta composicion recibe en algunos pueblos del Norte el nombre de balada y en castellano el de romance.

En el fondo esta clase de composicion tiene grande analogía con la epopeya, puesto que ambas pertenecen á la poesía natural y se transmiten por medio del canto. Creen algunos no sólo que la cancion popular precedió á la epopeya, sino tambien que la epopeya se formó de la union de canciones populares. Por otra parte es indudable que en algunos casos la cancion ha sucedido á la epopeya, ha hecho en cierta manera sus veces y se ha formado de fragmentos de la misma.

Se ha de distinguir entre esta cancion narrativa y la lírica de que ántes hablamos. No obstante algunas veces la cancion narrativa presenta una tendencia lírica por la rapidez con que narra los acontecimientos, tan distinta de la amplitud y calma épicas, por la forma estrófica que afecta y por el uso frecuente del estribillo.

La poesía popular se distingue por la suma ingenuidad y por la precision vigorosa con que presenta su asunto. Hay en ella incorreccion en la parte métrica y á veces barbarie ó falta de decoro en los sucesos que refiere.

La cancion popular se divide segun los asuntos en religiosa, heróica, histórica, romancesca, fantástica y doméstica.

La mayor parte de pueblos modernos han conservado

sía lírica por la libertad con que el poeta dispone de los materiales (recuérdese, por ejemplo, la «Vida del cielo» de Leon), ó en la pintura y escultura, de las cuales no se espera el eficaz atractivo de una accion poética y que por otra parte dan más cuerpo y consistencia sensible á sus representaciones.

una rica poesía popular transmitida por la tradición oral. Sobresalen en el género histórico los castellanos y los serbios y aún los ingleses, y en el fantástico varios pueblos del Norte.

La poesía vulgar es la que conserva el pueblo cuando ha perdido la inspiración poética y la ingenuidad, de suerte que esta poesía ofrece una mezcla de trivialidad y de pretensiones.

El género popular cultivado por poetas artísticos (balada, romance artísticos) se esfuerza en conservar las dotes poéticas de sus modelos con mayor corrección en la forma métrica y en el lenguaje y con una nobleza más sostenida. Los primeros que cultivaron artísticamente este género fueron los castellanos; más tarde han sobresalido en él los escoceses y alemanes.

Sólo en sentido lato puede llamarse poesía popular la dirigida al pueblo por poetas eruditos que se esfuerzan en hablarle su lenguaje.

5. — DE OTRAS NARRACIONES POÉTICAS.

Además de estas dos principales especies de poesía narrativa hay otras varias clases de narración poética que suelen ofrecer una forma menos determinada y mezcla de elementos prosaicos y que generalmente se escriben en prosa. Estas composiciones, por ejemplo, adoptan toda clase de asuntos, sin exceptuar, como suele la epopeya, las guerras civiles, admiten descripciones muy detenidas y pintan caracteres más complicados y menos típicos, dan lugar á extensas consideraciones históricas, morales y psicológicas. Presentan también suma variedad en la disposición del asunto que puede ser muy enlazado ó sumamente episódico, y su narración puede ponerse en boca de uno de los personajes ó bien recibir la forma epistolar. Los personajes pueden ser muy pocos ó en gran número, el interés del asunto exclusivamente privado ó en parte público, etc.

Estas composiciones han sido generalmente consideradas como las más frívolas, por dirigirse muchas veces más al solaz y entretenimiento que al sentimiento de lo bello, á menudo, y con harta razon, como dañinas por el abuso que de ellas se ha hecho, y cuando ménos como peligrosas por enlazar con un ideal quimérico los objetos más habituales de la vida. Las hay sin embargo de gran mérito literario (1), y no puede darse por esencialmente inmoral ni por frívolo un género al cual pertenece una obra como «Los Novios» de Manzoni.

Las principales especies de composiciones poéticas narrativas que no entran en las clases anteriormente explicadas, son las siguientes:

I. Cuento. Esta es la forma más antigua de las narraciones poéticas en prosa (2) y corresponde por su índole y por sus bellezas á la cancion narrativa popular. Muchos pueblos han conservado oralmente los cuentos maravillosos ó de hadas que provienen de antiguo origen y en que suele campea á su sabor la fantasía poética.

Hay tambien el cuento-apólogo, favorito de los pueblos orientales, el cuento cómico y aún el cuento epigramático (que se limita á la narracion de un hecho ó de un dicho agudo).

El cuento recibe, cuando se trasmite por la tradicion oral, una nueva redaccion de cada narrador, pero ha sido tambien imitado por escritores eruditos.

II. Leyenda. Esta palabra sinónima de lectura se aplicó principalmente, en su origen, á la de narraciones piadosas, muchas veces históricas. Los modernos han designado con este nombre la narracion poética de tradi-

(1) No comprendemos entre las que merecen esta calificacion innumerables de nuestra época, por más que se les haya de conceder la invencion de curiosos hechos é incidentes, la facilidad de narracion y otras dotes asaz comunes.

(2) Los cuentos más poéticos suelen poner frases versificadas en boca de los personajes y algunos pueden originarse de narraciones en verso.

ciones populares á menudo de carácter maravilloso (1).

III. Novela heróica, especie de epopeya que carece de la seriedad y grandeza del gran poema épico, del cual se diferencia además por su forma métrica más ligera y su estilo más familiar, como sucede en los poemas de la Tabla Redonda, ó por estar escrita en prosa, conforme se verificó en los antiguos poemas heróicos germánicos y franceses que recibieron esta forma, ó en otras narraciones de nueva invencion, como el Amadis de Gaula y sus imitaciones.

IV. Novela de costumbres (novela propiamente dicha), que es ya cómica, como las novelas picarescas españolas, ya semi-séria como el D. Quijote, ya sería como las de Richardson.

La novela sería se ha propuesto alguna vez dar enseñanzas morales, como en el último autor citado, á menudo se ha hecho sentimental y á veces ha tenido aspiraciones psicológicas, por lo comun mal dirigidas.

V. Novela histórica. Es esta una narracion que presenta el cuadro de las costumbres de los tiempos pasados, sin que desdeñe los elementos cómicos, las circunstancias ménos poéticas, etc. Este género fué formalizado por Walter-Scot.

VI. Novela pastoral, extension del género bucólico (idilio, égloga) que conservó, á diferencia de algunos modernos poemas idílicos, todo el amaneramiento del género (2).

(1) Se ha dado á la misma palabra otra significacion más lata, cual es la de tradicion poética en oposicion á la tradicion histórica.

(2) En la concepcion de la poesía pastoral entraron el recuerdo del siglo de oro y el de las sencillas costumbres de los pastores de Arcadia y de Sicilia. En Teócrito conserva este género el conveniente carácter rústico; pero se hizo despues más atildado, especialmente entre los modernos que presentan mezcla de costumbres antiguas y modernas, cortesanas y campestres. — Tambien se le dió la forma dramática. — El idilio ó égloga en sí es un breve poema objetivo (ya dialogado, ya entre descriptivo y dialogado), si bien á veces por reducirse cuasi á un monólogo, puede considerarse más próximo á la poesía lírica.

Difícil es señalar todas las épocas y especies de este poco determinado género de composiciones.

Los pueblos orientales fueron muy dados al apólogo y al cuento maravilloso.

Los griegos, ménos fecundos en este género, tuvieron además de algunas historias novelescas y de alguna novela filosófica, los cuentos jónicos y milesios, ya cómicos, ya maravillosos, como eran los de metamórfofis.

Los bizantinos inventaron una especie de novela que puede llamarse sentimental y de aventuras.

Los pueblos del Norte produjeron especialmente narraciones heróicas y fantásticas.

En la edad media hubo poemas y novelas caballerescos, poemas de aventuras, narraciones tomadas del Oriente ó de los clásicos y cuentos de todas clases especialmente cómicos.

En los tiempos modernos se ha cultivado principalmente la novela pastoral, la mal llamada heróica (1) y la de costumbres con sus innumerables subdivisiones, á las que se han añadido las históricas y pseudo-históricas, las de pretensiones económicas, políticas, científicas, etc.

V. — POESÍA DRAMÁTICA Ó REPRESENTADA.

1. — DEL DRAMA EN GENERAL. (2)

DEFINICION. La poesía dramática es la que representa para los sentidos, es decir, que no tan sólo se dirige á la imaginacion por medio de formas acústicas designadoras de imágenes, sino que se vale de la representacion visible. En

(1) Hablamos aquí de la de este nombre en Francia en el siglo XVII.

(2) Al tratar de la poesía dramática en general atenderémos sobre todo al drama sério (tragedia y drama en sentido especial) que es el más importante y el que presenta más señalados los distintivos del género.

ella desaparece el poeta que en la épica figura como narrador y se presentan los personajes ficticios que realizan la accion poética. De aquí el uso exclusivo del diálogo en esta poesía que puede tambien definirse: una accion dialogada (1).

CARÁCTER PÚBLICO DE LA POESÍA DRAMÁTICA. Esta poesía es en nuestros dias la única que no sólo se trasmite de viva voz (lo cual todavía sucede en la cancion lirica y narrativa populares), sino que además conserva un carácter público, dirigiéndose inmediatamente á espectadores, ménos fáciles de impresionar, sin duda, que los oyentes de la antigua poesía épica ó lírica, pero requeridos por los medios más eficaces de la representacion escénica. De este carácter público se originan diferentes efectos:

I. La extension material de la obra representada ha de sujetarse á límites no impuestos al poema épico, cuya lectura puede ahora suspenderse y que en otro tiempo era cantado por fragmentos: tales límites obligan el drama á rechazar accesorios y á concentrar sus efectos, y con esto le inducen á presentar un conjunto más compacto y más ingeniosamente tejido.

II. La poesía dramática ha de ser popular en el sentido, nó de ofrecer la índole de la primitiva poesía natural, sino de ser accesible á personas de diferentes clases y de diversa cultura. Así no puede, como una oda ó un poema épico literario, dirigirse exclusivamente á lectores dotados de especial instruccion, sino que ha de estar al alcance de todo el pueblo, y esto influye, no tan sólo en el estilo, que ha de distinguirse por su claridad, sino en la eleccion de asuntos y aún en la manera de tratarlos. Los

(1) Por manifestar su interior los mismos personajes y por carecer el drama de completa objetividad, entendiendo esta palabra, nó en el sentido de forma literaria, sino en el de la desaparicion de la individualidad del poeta en el modo de concebir el asunto, un célebre teórico ha considerado la poesía dramática como objetivo-subjetiva, denominacion que en tal sentido puede admitirse, pero que nos parece complicar la clasificacion literaria.

argumentos dramáticos han de ser tales que no sólo el público los comprenda, sino que exciten poderosamente su interés, y para conseguirlo han de acomodarse al país y á la época (1). Esto no obstante, además de este interés relativo y transitorio, el fondo de la obra dramática debe ofrecer un interés constante, general á todos los tiempos, ó como se dice, humano, y tampoco el poeta debe halagar el mal gusto, ni las pasiones, ni los errores de su auditorio.

III. La poesía dramática más que los otros géneros poéticos debe atender al efecto que ha de producir en los espectadores, ofreciendo un interés muy sostenido, dando á la acción rápido movimiento y á los objetos cierto resalto en la figura y cierta viveza en el colorido.

Por estas razones la poesía dramática se asemeja á otro género literario también públicamente ejecutado, aunque por otra parte muy diferente en naturaleza y en objeto, cual es el oratorio.

De la índole popular (en el sentido expuesto) de la poesía dramática resulta también que sean en mayor número las personas que la conocen y la atienden, y por esto y por las mayores divergencias de forma que presentan las escuelas dramáticas, las guerras literarias han escogido por campo principal esta suerte de poesía.

ORÍGEN Y OBJETO DE LA POESÍA DRAMÁTICA. El origen de la poesía dramática pudiera buscarse en la imitación pura, es decir, en el deseo de reproducir los actos de los demás hombres, conforme se observa en los niños que remedan las operaciones ó las escenas de la vida que han presenciado; mas la historia nos dice que ya en los primeros comienzos del género dramático el deseo de imitación iba mezclado con la expresión de sentimientos, tales como el que movía á celebrar ó á festejar un personaje mitológico, he-

(1) Por esto se prefieren los asuntos nacionales á los pertenecientes á épocas muy remotas y desconocidas por la mayor parte de espectadores. Hay excepciones fáciles de explicar, como la de la tragedia francesa que se dirige á un público compuesto de personas que conocen y aman la antigüedad clásica.

róico, etc., y que la misma parte representativa no se atenía á un simple remedo, sino que se enlazaba con los movimientos armónicos y variados de la danza (1).

La causa del placer de la poesía dramática es el que obra en general en todas las artes de asuntos humanos, á saber, la representacion del hombre, aunque con mayor eficacia y con las diferencias nacidas de la representacion sensible que une y supera bajo ciertos aspectos el efecto de la pintura y de la poesía narrativa. La poesía dramática más elevada no se contenta con ver al hombre como quiera, sino al hombre idealizado, y no le basta una exposicion superficial de la vida, sino que en la accion poética busca un sentido recóndito, una idea superior.

COMPARACION DE LA EPOPEYA Y DEL DRAMA. La poesía dramática ofrece notable semejanza con la epopeya. Ambas son objetivas ó representativas de hechos. A menudo el hecho sobre que versa el drama ha sido ó ha podido ser asunto de un relato épico: así de la tragedia griega se dijo que se habia formado con los relieves de la mesa de Homero, y un mismo hecho narrado por una crónica, puede dar pié, ya á un relato épico, ya á un drama (2).

Mas no por esto son ménos señaladas las diferencias: 1.^a La epopeya pintando al héroe que despliega todas sus fuerzas, y por lo comun, victoriosamente, contra poderes exteriores, promueve la admiracion y el entusiasmo y habla

(1) La forma primitiva de la poesía dramática se ha conservado por tradicion no interrumpida en las danzas de niñas, donde hay una ó más que se separan del coro y con él dialogan.

(2) La tragedia griega no sólo tomó asuntos de Homero, sino que, segun insinúa Aristóteles y parece ya averiguado, la mayor parte de los restantes habian sido objeto de poemas cíclicos; pero cotejando los pasos respectivos de la Iliada y la Odisea con las tragedias por ellos inspiradas, se ve que el drama explana detenidamente lo que en aquellas es sólo una alusion ó una escena pasajera. Por lo demás las observaciones características de las dos poesías representativas se refieren especialmente á los tipos más puros de los géneros, pues puede haber sistemas dramáticos, como el inglés, que en lo tocante al plan general se aproximen más á la epopeya y poemas narrativos influidos por la poesía lírica ó dramática.

á la imaginación; mientras la tragedia retratando al hombre que padece, que lucha vigorosamente contra la desgracia ó consigo mismo (1), excita la compasion y la simpatía y se dirige con preferencia á la sensibilidad. 2.ª La epopeya representa todo un pueblo y una época entera, y despliega un cuadro más vasto en que no sólo figuran los actos humanos, sino tambien los acontecimientos exteriores, no ménos que lo maravilloso, y por este concepto es comparable á una grande obra pictórica ó más bien á un extenso bajo-relieve; la tragedia se ciñe á actos humanos (2) que se efectúan entre un más reducido número de personajes á la manera de un grupo escultural. 3.ª La epopeya considera los hechos como en lontananza y conserva la calma y el sosiego con que se recuerda un pasado ya irrevocable, al paso que la tragedia mira los hechos con aquel interés más vivo que despierta un suceso presente cuyo resultado es todavía incierto; si bien no por esto ha de perder cierto grado de serenidad, ni aquella armonía que conviene á toda concepcion estética.

(1) Como fácilmente se comprende la lucha épica es á menudo material, la trágica moral, aún cuando sea contra pasiones ajenas. La lucha de dos principios afectivos ó de un principio afectivo y un principio superior, es decir, el combate moral del hombre consigo mismo, es tan propia de la poesía dramática, que en el sistema trágico francés llegó á construir casi exclusivamente algunos argumentos. El mismo principio indujo á que el autor de la «Juana de Arco» alterase, que no debiera, para dramatizarlos, el hecho histórico y el carácter de la heroína.

(2) La ausencia de maravilloso, general en la poesía dramática, además de este motivo principal, ha sido prescrita por otras dos razones, á saber, por la mayor dificultad de presentarlo ventajosamente á los ojos y para que no sea debido á su intervencion el desenlace (V. lo que luego decimos de esta parte de la composicion dramática). Sin embargo Shakspeare lo empleó con grande éxito, tomándolo de la crónica, en su «Macbeth», donde figura, nó para contrariar los resultados de la voluntad del hombre, sino para predecirlos y auxiliarlos. — Aquí es de advertir que las guerras civiles, ménos propias de la epopeya, producen situaciones morales y contrastes de carácter de que ha hecho frecuente uso la tragedia, en especial la moderna, que ha tomado á veces tales asuntos de la historia romana.

De la diferencia entre la narracion y la representacion visible se origina además la prohibicion de que el drama ponga á la vista objetos repugnantes y horribles: prescripcion justísima á pesar de que la desconoció ó la infringió á menudo el gran trágico moderno.

Diversas son tambien las épocas en que florecen la poesía épica y la dramática. La primera es hija inmediata de los tiempos heróicos y pertenece á un periodo de concepciones ingenuas y más irreflejas. El esplendor del drama corresponde á épocas de mayor cultura y de completa reflexion, habiéndole precedido no tan sólo la lírica y la épica primitivas, sino tambien el cultivo artístico de la lírica, al par que los estudios filosóficos relativos al orden del universo y á los móviles que gobiernan el corazon humano. El poeta dramático se reconoce ya como autor original de su obra, se distingue por sus cualidades y por su estilo propios y no se aviene á ser mero intérprete de las tradiciones populares.

Especiales diferencias se observan tambien entre los dos géneros de poesía en lo respectivo á la accion y á los personajes.

ACCION DRAMÁTICA. El poeta dramático debe atender ante todo á la eleccion del argumento. Tómalo por lo comun de la tradicion poética, como acostumbraron los trágicos antiguos, ó de la historia, lo que es más comun entre los modernos. No se le niega tampoco la facultad de inventar su asunto (que relaciona generalmente con un periodo histórico) y se halla algun ejemplo de eleccion de un suceso contemporáneo (como «Los Persas» de Esquilo). Mas sea cual fuere el origen del argumento, ha de ser tal que se acomode á la indole propia de la accion dramática.

Distínguense en esta el principio, medio y fin, partes necesarias en toda obra sucesiva, pero más señaladas en esta poesía. El principio es la exposicion; es decir, la parte destinada á dar á conocer los antecedentes del asunto; el medio el cuerpo mismo de la accion, y el fin su paradero (desenlace ó catástrofe). Sin embargo se ha aplica-

do á veces á esta distincion una idea extremada de regularidad, creyendo, por ejemplo, que en la exposicion han de darse á conocer todos los elementos de la accion, cuando puede ó debe reservarse alguno para el punto del drama en que naturalmente se presente (1).

La accion dramática debe ser una, rica, enlazada y progresiva.

I. La unidad de la accion dramática es más estrecha que la de los demás géneros de poesía: no admite, como la épica, los episodios que retardan su curso, ni como la lírica las divagaciones de la fantasia.

II. La unidad no se opone á la riqueza que consiste en los efectos múltiples de un mismo principio afectivo en cada personaje, en la lucha variada de las pasiones é intereses, en los contrastes de situaciones y caracteres, en los cambios imprevistos de la accion misma: riqueza que, por otra parte, no debe confundirse con el amontonamiento de hechos principales (como en algunos dramaturgos modernos) ni de minuciosos incidentes secundarios (como en algunas tragedias neo-clásicas).

III. La accion dramática debe ser enlazada, es decir, que sus elementos deben coordinarse de una manera más lógica y severa que los de la poesía épica, formando un estrecho tejido de los actos de los personajes. De aquí el nombre de nudo ó drama que se ha dado al cuerpo de la accion dramática, y la notable diferencia en la conducta del argumento de los dos principales géneros poéticos representativos. La poesía épica contiene esparcidas en el curso de la accion y mezcladas con otras de distinta naturaleza, escenas de índole dramática, como, por ejemplo, las que

(1) Un principal personaje de la «Antígona» y otro del «Edipo rey,» no son conocidos en tragedia antigua hasta poco ántes de promediar el drama, lo que se hubiera considerado como grave falta en el sistema neo-clásico francés. Este, siguiendo en este punto las huellas del español, solia tambien reducir la exposicion á un largo relato, medio poco ingenioso y ménos dramático que la exposicion activa.

resultan de la desavenencia de dos caudillos , mientras el drama concentra una situacion y no la abandona hasta haber apurado sus consecuencias (1).

IV. El movimiento de la accion ha de ir creciendo á medida que se adelanta ; ha de ser progresivo. La poesía épica recorre una vasta llanura , acá y allá interrumpida por eminencias desiguales ; la accion dramática asciende por una subida continuada en cuyo término descansa ó cae.

El movimiento, sin embargo , mengua ó se suspende á veces , como si se diese espacio á los personajes y al público para contemplar una situacion importante. Este carácter contemplativo , aplicado á su estado propio , se halla especialmente en ciertos monólogos líricos á que en la soledad se abandona un personaje (como el de Filoctetes , el de Polieucto , los de Juana de Arco etc.).

El término de la accion dramática , aunque imprevisto , ha de nacer del fondo mismo del argumento , ha de ser el resultado definitivo de los actos de los personajes. Un desenlace debido á principios no contenidos en el argumento , es á más de poco ingenioso , anti-dramático (2).

(1) El principio de enlace fué llevado más adelante por los imitadores de la antigüedad (los cuales, permítasenos una expresion vulgar, trataban de no dejar ningun cabo suelto), que por los modelos mismos: estos muestran una simplicidad bellísima y á veces, fuerza es decirlo, poco arte. Entre las tragedias antiguas es única en esta parte el «Edipo rey,» argumento bien poco atractivo en sí mismo, y que á pesar de esto fué más atendido y aún considerado como tipo del género, sin duda por razon del enlace natural y graduado con que se van desenvolviendo sus escenas, que son como el desciframiento de un enigma.—Por lo demás algunos poetas dramáticos modernos, sin usar en manera alguna de la libertad épica, han admitido algun breve episodio que, si no es necesario á la accion, sirve para caracterizarla, ó bien han presentado personajes que desaparecen del curso de la accion en cuanto dejan de obrar en ella.

(2) Por esto Horacio proscribia la intervencion de una Divinidad en el verso: «Nec deus intersit nisi dignus vindice nodus,» donde al mismo tiempo que la regla da la excepcion, aludiendo sin duda á Filoctetes cuya obstinacion sólo podia ser vencida por

El término dramático es ya feliz y nacido de la conciliación de los elementos que estuvieron en lucha, ya desgraciado y producido por el violento choque de los mismos elementos. Es opinion errada la de que la tragedia sólo consiente este último término.

PERSONAJES DRAMÁTICOS. Elemento muy principal de la poesía dramática, aunque en manera alguna no pudiera suplir la ausencia de la acción, son los personajes ó caracteres morales. Comparando estos caracteres con los épicos, en medio de los puntos de semejanza que necesariamente deben ofrecer unos y otros, se hallarán las siguientes diferencias. Los caracteres épicos, son más primordiales, más típicos; son como los representantes de un pueblo, de una idea general (así Aquiles es el tipo del guerrero heleno, Ulises de la prudencia, Nestor de la elocuencia etc.); los dramáticos son más bien la expresion de un sentimiento, de una situación moral determinada (Antígona de la piedad fraternal, Orestes del remordimiento, etc.). Los primeros son más vastos, ofrecen mayor variedad de aspectos (así el Aquiles de la Iliada es un carácter más rico y variado que el Aquiles trágico descrito por Horacio); los segundos presentan sólo uno ó pocos aspectos del carácter, pero este ó estos aspectos más desenvueltos y circunstanciados; es decir, que la pasión ó situación moral que forma su fondo se presenta á su vez con aspectos tambien diversos. Los primeros comprenden los elementos relativos el mundo exterior (denuedo militar, pericia náutica); los segundos se ciñen al interior y son más profundos y reflexivos.

la presencia de Hércules. El admirable final del «Hipólito» de Eurípides, donde aparece Diana, no se ha de mirar como una infracción de la regla, pues la catástrofe está ya consumada y la aparición no tiene otro efecto que atestiguar la inocencia del héroe y embellecer sus últimos momentos. Cuando el desenlace se debe al cambio de disposición moral de un personaje, es obvio que esta disposición ha de ser motivada y que si no proviene de la pasión que hasta entónces le habia dominado, ha de fundarse en principios ya conocidos de su carácter. — Dirémos finalmente que los antiguos empleaban á menudo, ya en el curso de la acción, ya principalmente en su término, la anagnórisis ó reconocimiento.

Mas aunque en el personaje dramático debe resaltar una cualidad, una situacion moral, esto no significa que la misma pasion á que obedece no presente diferentes aspectos y que, por otra parte, el carácter mismo del personaje no ofrezca algun elemento que le distingue y que no se deduce lógicamente del principio afectivo que le domina. La ambicion, por ejemplo, es á menudo temeraria, á veces medrosa, y el carácter del ambicioso puede distinguirse por mayor ó menor desprendimiento con respecto á lo que no es principal blanco de sus deseos, por cualidades más ó ménos seductoras etc.

Los varios caracteres dramáticos, comparados entre sí, deben ofrecer contrastes todavía más decididos que los de la poesia épica, pero no antitesis friamente simétricas (como sería la de una bondad perfecta con una malicia sin mezcla).

El principal personaje, el protagonista ó héroe de la composicion, ha sido ya un hombre dotado de nobles cualidades, pero que por exceso ó extravío de las mismas provoca su propia desgracia (tal era por lo comun en la tragedia griega), ya un tipo de maldad que se expone como padron de escarmiento (como Macbeth y su esposa), ya un héroe perfecto que lucha consigo mismo ó con los demás hombres, consiguiendo en uno y otro caso una victoria moral (como «El príncipe constante» de nuestro teatro).

DIÁLOGO. El diálogo es el medio de ejecucion propio de la poesia dramática. El personaje expresa sus sentimientos: sus palabras deben retratar su situacion moral con vigor, pero sin énfasis, con el acento de la verdad, aunque nó con selvática violencia, con sentimiento y reflexion, pero nó con afectacion sentimental ni con sutileza retórica ó sofística. Todas sus expresiones deben nacer de su carácter, de su estado moral y de la situacion actual de la accion dramática. Por otro lado debe expresarse á sí mismo y no describirse (1).

(1) Ejemplo de expresion verdadera se halla en Sófocles y tambien y en alto grado en Shakspeare, que peca, sin embargo, no

El diálogo no debe ser flojo y verboso, pero sí abundante y holgado, y sólo en determinadas circunstancias conviene el que se puede llamar diálogo dramático por excelencia, vivo y cortado y en que parece que los personajes se usurpan recíprocamente la palabra. Esta suerte de diálogo ofrece en ocasiones cierta disposición simétrica (1).

Algunos poetas, llevados de una falsa idea de naturalidad, han buscado un estilo dramático constantemente familiar; otros, deseosos de conmover, han abusado del tono apasionado, mientras otros, exagerando la idea de nobleza, han adoptado un tono grave y un estilo constantemente pomposo. La verdad así como la variedad en este punto nace de la correspondencia del estilo y del tono con la situación; próximo al familiar en las escenas ménos importante, grave y sostenido en aquellas en que dominan la calma y la reflexión, apasionado y vehemente en las situaciones más patéticas.

Comparando el estilo dramático con el épico ofrece algo más interior, más profundo y psicológico, más reflexivo y hasta sentencioso; puesto en cotejo con el lírico es más severo y desnudo, más de sentimiento y ménos de imaginación. Sin embargo no se ha de creer que deseché absolutamente los conceptos trópicos, que oportunamente empleados dan un temple poético é ideal á los personajes y á las situaciones.

VERDAD EN LA REPRESENTACION. Como todas las obras artísticas la poesía dramática ha de ser verdadera, en el sentido de reproducir, idealizando, el carácter de las cosas reales; y además por el efecto de la representación mate-

pocas veces, por violencia y por énfasis. Este es muy comun en nuestro teatro antiguo. Los clásicos franceses son á veces retóricos. Eurípides adolecía de este mismo vicio y de sentimentalismo, el cual es frecuente en muchos dramáticos modernos. Un ejemplo de personaje que se describe y no expresa su situación se halla en Blair, Lec. XLIII.

(1) Pudiera juzgarse que los franceses tomaron esta forma simétrica únicamente de nuestro teatro que usó y abusó de ella, pero se halla ya entre los antiguos.

rial ha de ofrecer una correspondencia más inmediata con la cosa representada. El que oye ó lee un relato épico está atento á construir en su mente el mundo que el poema representa ; el que asiste á una obra materialmente representada se halla libre de aquel afan y puede contemplarla y á su sabor examinarla.

La verdad dramática puede ser relativa á principios del orden moral (v. gr. los aspectos y consecuencias naturales del amor paterno), ó bien al enlace exterior de los sucesos (si es probable que tres personas de una misma familia se hallen, sin haberlo tratado, en un mismo punto) ó á objetos puramente materiales (si es creible que una escena que poco há figuraba un lugar, ahora represente otro distinto). Sobre los dos últimos puntos versa lo que se llama verosimilitud, apariencia de verdadero que no siempre se halla en los sucesos reales, pero á que debe atenerse en general el arte dramático. Mas la apreciacion de esta cualidad ha de ser franca, nó nimia ni meticulosa, y en ella como en todo lo relativo á la correspondencia de la representacion con lo representado, no debe buscarse una adecuacion imposible, recordando que, segun el dicho de un célebre trágico, «el carro de Tespis no lleva realidades, sino sombras.»

Como medio de alcanzar mayor verosimilitud y tambien de realzar el atractivo de la composicion, debe contarse el de la ejecucion material. Épocas muy florecientes de la poesía dramática ha habido en que los medios materiales de ejecucion han sido escasos (como sucedia en el teatro griego ceñido á ciertas combinaciones escénicas conservadas en diferentes argumentos) ó groseros (como en los tiempos de Shakspeare y Lope de Vega). Se ha de atender naturalmente al adelanto cada dia mayor de tales medios; pero la importancia excesiva dada á los accesorios materiales, en mengua del interés moral de la accion, prueba siempre decadencia en el arte.

DESTREZA DRAMÁTICA. La poesía dramática requiere un plan detenidamente calculado, y perfecto conocimiento de los medios y de los efectos de la composicion: en ella

más que en los demás géneros poéticos intervienen el arte y la destreza. Para tres objetos se emplea esta cualidad :

I. Para la misma verosimilitud de que acabamos de tratar, es decir, para que el argumento se despliegue sin incidentes poco probables. Escogido el argumento el autor debe disponerlo de modo que sus miembros ofrezcan una sucesion admisible (1), para lo cual necesita á veces de ingenio y destreza, que serán tanto mayores cuanto más se oculten (2). Mas lo preferible en esta materia consiste en que el argumento por su propia índole vaya produciendo naturalmente los incidentes.

II. Para la disposicion regular y perspicua de la accion dramática, de manera que no presente desproporciones ni desequilibrio en la extension é importancia de las diferentes partes, ni confusion ni simetrías inmotivadas en el modo de agruparlas ó repartirlas.

III. Para el efecto escénico que debe buscar y aún puede preparar el poeta dramático, pero sin apartarse de los medios poéticos genuinos y sin que para concentrar el interés en una situacion se le sacrifiquen las otras (3).

Esta destreza, por la cual principalmente el autor dramático es comparable al orador, se adquiere sobre todo por el estudio práctico del teatro. No puede despreciar el poeta (ni el público cada vez más descontentadizo lo consentiria) la adquisicion de tales recursos escénicos; pero

(1) A esto se refiere lo que se llama motivar las entradas y salidas, punto engorroso, si el curso natural del mismo argumento no las legitima, y el disimular los elementos inverosímiles, si alguno hay, del argumento, dándolo, por ejemplo, como supuesto en la exposicion.

(2) No hablamos de la comedia de enredo, en que este es objeto predilecto y ocasionado al lucimiento del ingenio del poeta.

(3) Estas situaciones privilegiadas suelen ser las de final de acto que, como el último período de la obra oratoria, se desea que causen una impresion más viva. A diferencia de este proceder algunos poetas dramáticos han dejado que el final del acto deje algo que esperar, para que no se enfrie el interés dramático ni aún en los intermedios.

el verdadero poeta, ó á lo ménos el gran poeta, al mismo tiempo que los posee, es superior á ellos.

2. — DIVISION Y ÉPOCAS DE LA POESÍA DRAMÁTICA.

La composicion dramática se divide en tragedia y comedia. La primera atiende al lado sério de la vida humana y la segunda á sus aspectos risibles. Llámase drama en un sentido especial la composicion dramática en que entran á la vez elementos serios y cómicos.

TRAGEDIA. La poesía dramática seria produce efectos más vivos que las demás clases de poesía: de aquí su eficacia al mismo tiempo que la diversidad de sus resultados. Fácilmente se comprende que no se ha de aceptar toda impresion, todo sentimiento por la tragedia producido y que por tanto no se ha de mirar como objeto de esta composicion poética una emocion cualquiera. Dicese en términos más precisos que la tragedia se propone purgar las pasiones, es decir mejorar nuestro estado moral, por medio de la compasion y del terror (1). La primera es la conmiseracion que nos causan los padecimientos del héroe trágico, el cual debe ofrecer algo grande y varonil, que distinga el efecto que su estado nos produzca de la compasion ordinaria. Por lo que hace al terror, debe entenderse un sentimiento grave y religioso de veneracion á los decretos venidos de lo alto, nó una zozobra del ánimo,

(1) Así se interpreta comunmente el tan famoso como controvertido pasaje de Aristóteles. Algunos críticos modernos entienden la purgacion en el sentido de que el ánimo del espectador, despues de haber sido agitado por los acontecimientos trágicos, debe ser conducido á una region serena, segun se observa en la última tragedia de la trilogía de Orestes en que este es absuelto por el Areopago, en el Edipo en Colona ya purificado y como reconciliado con los Dioses, y en el final del Hipólito cuyos últimos momentos consuela la presencia de Diana. Mas no vemos que sea siempre de este linaje el término de los antiguos argumentos trágicos.

una embriaguez de lo terrible, sentimiento peligroso aunque pueda ser atractivo (1).

El fin más digno de la tragedia es pintar modelos de grandeza y dignidad humana, que luchan denodadamente por el bien (2) y presentar en el fondo de los sucesos, no un destino ciego é implacable (3) ni una suerte caprichosa y arbitraria, sino la mano de una Providencia justa y remuneradora (4).

Los dos tipos del drama sério se hallan en la tragedia griega, especialmente en la de Sófocles, y en la moderna de Shakspeare.

La tragedia griega era una composición enteramente ideal, como demuestra la presencia del personaje á la vez poético y moral del coro. Su argumento se tomaba de tradiciones heróico-mitológicas que se reducían fácilmente á una forma trágica en gran parte determinada de antemano. La acción era muy poco complicada y se desenvolvía con suma simplicidad y en un corto número de escenas. El estilo era también sencillo y noble y apartado casi

(1) Platon no temia ménos en las representaciones de su tiempo las impresiones de terror que las de la molicie; y es de advertir que la tragedia clásica templaba en gran manera el efecto del argumento por medio de la poesía reflexiva é ideal del coro. El mismo Shakspeare que no escasea por cierto lo terrible (ni aún lo horrible), cuida algunas veces de moderarlo por las reflexiones de los personajes ménos interesados en la acción.

(2) Por tales pueden contarse la Antígona de Sófocles y el Hipólito de Eurípides, si bien acaso la misma admirable entereza de estos personajes era ya considerada en la mente de los poetas como temeraria y suficiente motivo de sus desgracias. Modelos trató de representar Schiller en su Estuardo, Juana y Guillermo. Citámos ya anteriormente nuestro Príncipe constante.

(3) Niégase ahora por muchos que dominase en la tragedia griega la idea del destino, mas parece indudable que residía en el fondo de las tradiciones, si bien la modificasen más ó ménos los poetas, ya con respecto á los personajes que con actos, por lo comun voluntarios, labraban su propia suerte, ya con respecto al orden general de las cosas en que se vislumbraba un principio de justicia.

(4) Esta significacion es el gran timbre de algunos dramas nuestros como «La vida es sueño», «El Mágico prodigioso», etc.

siempre de toda intencion cómica. El lugar de escena, análogo en todas las tragedias, era en cierta manera ideal, y el tiempo, aunque no se medía, podia fácilmente, por la suma sencillez de la composicion, reducirse á limitadas dimensiones.

El drama trágico moderno es una exposicion amplia y holgada, más semejante á la épica, de una accion más complicada y extensa. Esta accion está tomada alguna vez de la historia clásica, más á menudo de las crónicas modernas, y el poeta abraza todos los hechos que la historia le presenta exponiéndolos con latitud en los varios incidentes de que consta, con las consiguientes variaciones de lugar y tiempo y con el necesario número de personajes, no desechando elemento alguno, uniendo y contrastando lo cómico con lo trágico, lo grotesco con lo horrible.

De estos dos tipos más ó ménos modificados provienen todas las composiciones dramáticas serias de la moderna literatura europea (1). Así la tragedia neo-clásica ha sido cultivada por los italianos y en especial por los franceses que se han apartado algunas veces del espíritu y aún de las prácticas exteriores de sus modelos, como es de ver en la ausencia del coro. Esta escuela no sólo entendió la unidad de accion en el sentido limitado de un solo hecho, sino que fijó para toda clase de argumentos las unidades de tiempo y de lugar, fundándose, ya en la supuesta autoridad de Aristóteles, ya en razones de verosimilitud, obtenida las más veces á costa de la verdad moral. Admitidos estos límites estrechos y careciéndose del gusto exquisito de sencillez que dominaba entre los griegos, se debió dar grande extension á la parte del diálogo, es decir, convertirlo en largas y razonadoras conversaciones, ó bien inventar incidentes secundarios que, sin enriquecer la accion, la des-

(1) El drama español se asemeja al de Shakspeare por haber seguido el gusto popular y las propias tendencias sin sujetarse á la imitacion clásica, pero no trata el asunto con tanta extension y admite ciertos lugares comunes dramáticos de que se sirvió luego para dar una trabazon ingeniosa á sus argumentos.

menuzan y la complican. Se sujetaron todos los argumentos á un molde determinado, alterando muchas veces su fisonomía histórica é introduciendo en él lugares comunes dramáticos. Por fin las ideas de nobleza y de elevacion trágicas, á veces mal entendidas, obligaron á adoptar el tono convencional, el mismo para todos los tiempos y para todas las personas (1).

Por su parte algunos cultivadores del drama moderno han creído que la forma dada por Shakspeare á esta clase de composicion era difícil de sostener por ingenios inferiores y susceptible, por otra parte, de mayor regularidad y economía. Los mismos límites de lugar y de tiempo, nó inflexiblemente fijados como en la tragedia neo-clásica, sino voluntariamente admitidos hasta el punto en que no destruyen la naturaleza de cada argumento, sirven para dar mayor simplicidad y trabazon á la accion dramática. El poeta no sustituirá la fisonomía del hecho histórico por una concepcion arbitraria, pero podrá cercenar alguno de sus elementos y darle mayor enlace (2).

Por otro lado la invencion ingeniosa del drama español para complicar y desenlazar sus argumentos, la regularidad y el equilibrio que la escuela francesa puso en la parte exterior del drama, la experiencia cada dia mayor que ha dado el sucesivo cultivo del género, han ido adelantando la destreza escénica, desconocida por los grandes poetas de la antigüedad y aún por los primeros inventores del drama moderno.

COMEDIA. El tipo de la comedia se halla en una composicion que no tan sólo presenta lo ridículo en partes aisladas sino tambien en el enlace general, de suerte que aún este se separe de la sucesion regular de causas y efectos que distingue á la tragedia. Esta clase de composicion que tan fácilmente puede caer en lo grosero y en lo arbitrario,

(1) V. pág. 103.

(2) Los dramáticos de los últimos tiempos han desechado generalmente la mezcla de cómico, que sólo puede admitirse subordinado á lo sério, nó como medio de variar las impresiones.

se ve más realizada en la comedia griega antigua ó arístofánica que en la moderna ó menandrina.

Era aquella una concepcion del todo risible en sí misma, que áun cuando encerrase una intencion satírica política ó moral, se presentaba como una simple chanza, como una apreciacion enteramente jovial y fantásticamente cómica de los sucesos de la vida pública y privada (1).

La comedia de costumbres ó menandrina ofrece un plan más semejante al de la tragedia. Es la representacion de una accion entre varias personas reales cuya suerte interesa á los espectadores. En vez de representar hechos heróicos, su objeto es pintar sucesos familiares; é introduce al paso cuantos elementos cómicos pueden contribuir á que el conjunto de la composicion adquiriera un carácter enteramente distinto del de la composicion dramática seria.

Aunque el ejemplo de los griegos y latinos ha influido sobre manera en el cultivo de la comedia menandrina por los pueblos modernos, no puede dudarse, por otra parte, que la representacion de costumbres contemporáneas ó casi contemporáneas, ya con intencion cómica, ya semi-seria, es un género que se ofrece por sí mismo.

La comedia de costumbres se ha ceñido generalmente á presentar las de la clase media, y en este sentido y por la tesis moral que á menudo se le ha dado, ha sido especialmente considerada en ciertas épocas como escuela de costumbres. Pero aunque lo ha sido las más veces de ingenio culto y de urbanidad, no por esto ha dejado de presentar á menudo un fondo de ligereza y aún de inmoralidad cuan-

(1) Shakspeare tiene tambien comedias fantásticas, pero por diverso modo que las de Aristófanes, pues no llevan intencion satírica: en ellas una parte cómica muy decidida contrasta con una parte fantástica poética y hasta ideal.—Al hablar del cómico ateniense lo hemos hecho con el aprecio de su talento y de sus intenciones que nos enseñan todos los historiadores de la literatura antigua, quienes, por otra parte, no aprueban los medios indecorosísimos de que á menudo se valió el poeta de la considerada como época más culta de la antigüedad clásica.

do ha hecho recaer lo ridículo en respetables relaciones domésticas y sociales.

Más bien que producir estrepitosas carcajadas ha tendido este género á excitar la sonrisa por medio de una observacion delicada é ingeniosa de las flaquezas humanas y de las costumbres de la sociedad culta. Esta delicadeza y finura de observacion, la conducta ordenada del argumento, la concepcion hábil de los caracteres, y la cultura y gracia del diálogo, sin olvidar lo que se ha llamado fuerza cómica (jovialidad), han sido las prendas más apreciadas en esta clase de composicion.

Se ha subdividido en comedia de carácter (llamada por los franceses alta comedia) en que prepondera la observacion moral del carácter de un personaje (como del avaro, del misántropo, etc.) (1) y comedia de enredo, llamada tambien de intriga, que da más vuelo á la fantasia en el ingenioso tejido del argumento.

Además de la tragedia y del drama trágico y de la comedia, con las subdivisiones que acabamos de indicar, hay otras composiciones dramáticas, como la que se ha llamado tragedia urbana ó comedia sentimental, es decir, drama completamente sério de costumbres modernas (2), el entremés, sainete ó pitipieza, pintura viva aunque á menudo grosera de costumbres populares, etc. Hay además el drama musical en que se unen la poesia y el canto.

PRINCIPALES ÉPOCAS DE LA POESÍA DRAMÁTICA. A pesar de que se hallan gérmes de poesia dramática en varios pueblos y aún verdaderos dramas en alguno del Asia, la tradicion dramática europea comienza con el teatro de Atenas, donde, desde últimos del siglo sexto antes de nuestra

(1) La representacion recargada de caracteres constituyó entre nosotros el género de figuron.

(2) Drama urbano pueden llamarse nuestra antigua comedia caballeresca de capa y espada y tambien ciertos dramas modernos de costumbres serias que aspiran á ser de sentimiento, y nó sentimentales en el mal sentido de esta palabra, y que á lo ménos suelen desechar el naturalismo prosaico de la tragedia urbana del siglo pasado.

era, nacieron de las fiestas báquicas la comedia y la tragedia.

Los romanos, que tenían un teatro indígena en sus atelanas, fueron despues simples imitadores de los griegos en sus comedias llamadas por esto paliadas y en sus tragedias de que sólo se han conservado algunos fragmentos, además del teatro declamatorio de Séneca.

La edad media tuvo sus misterios, sus farsas cómicas y sus moralidades.

En la época moderna ha habido el teatro neo-clásico italiano y francés, el drama inglés y el drama español, sino perfecto, sumamente ingenioso y rico.

COMPOSICIONES PROSAICAS.

I. — GENERALIDADES.

Las composiciones poéticas se dirigen al conjunto de nuestras facultades y su efecto distintivo es la produccion de la actividad armónica de todas ellas. Las composiciones prosaicas se proponen fines más especiales y se dirigen con preferencia á nuestra parte intelectual. Objeto imprescindible de las primeras es la belleza, de las segundas la verdad.

Las composiciones prosaicas superan actualmente á las poéticas en importancia social y deben ser más atendidas por el mayor número de personas letradas que ha de ejercitarse en alguna de ellas en el curso de su profesion, y por esto se les concede mayor espacio en los primeros estudios literarios y se recomienda, como más provechosa, su aficion para más adelante. Mas en una enseñanza que busca especialmente el cultivo de la ciencia y del senti-

do literarios, no es de extrañar que se insista ménos en ellas, puesto que sólo á medias le competen, por versar sobre un fondo que no es en manera alguna de la jurisdiccion de la literatura.

Como ya anteriormente hemos tratado de distinguir las composiciones poéticas y prosaicas, sólo nos queda ahora que decir algo acerca de la forma exterior y del lenguaje de las últimas.

FORMA PROSAICA. En las composiciones poéticas la palabra, considerada como sonido, debe obrar por sus efectos artisticos y por esto adopta la forma métrica musical; en las prosaicas se considera principalmente como medio de comunicar ideas, y por esto no se le imprime una forma métrica: la prosa, ó sea, la distribucion casual de las palabras con respecto al sonido, es la ausencia de toda forma musical.

Esto, sin embargo, no se ha comprendido con tal rigor que no se atienda al efecto acústico en la sucesion de palabras en la composicion prosaica. Así se evitan en ella las discordancias que nacen de la aglomeracion embarazosa de vocales ó consonantes, y las concordancias indebidas (sonsonete, cacofonía), y se trata alguna vez (que debe ser con suma parquedad) de obtener concordancias debidas al efecto de la aliteracion (repeticion de una misma letra), de la similitud ó de la onomatopeya.

De mayor precio es el agrado que resulta de la debida correspondencia general entre el tono y el movimiento de la frase y la índole y sucesion de los pensamientos, de la discreta combinacion de sílabas dulces y sonoras (melodía), y del acertado juego de los acentos: dotes que se adquieren por la familiaridad con los modelos y por cierto esmero y atencion que nunca pueden degenerar en mecanismo.

Se ha buscado tambien en la prosa, y con particular empeño, otro principio musical en el número, es decir, un ritmo vago que naturalmente facilitan las correspondencias de nuestros pensamientos; de aquí una especie de paralelismo entre las diferentes partes de la cláusula

prosaica, especialmente en la composicion oratoria (1).

LENGUAJE PROSAICO. Considerando no ya la parte acústica de las palabras sino la expresion del pensamiento, se ha formado tambien un arte para el estilo prosaico. En los orígenes de este se hallan á veces restos del estilo poético que le ha antecedido, pero en general el nacimien'o de la prosa no se ha de considerar como una trasformacion de la poesía, sino como un hecho nuevo que corresponde á una nueva direccion del ingenio humano. Entónces adquieren mayor valor, y valor más independiente, la parte lógica (2) y las delicadezas de la estructura gramatical (3). Se estudia el arte de manifestar ventajosamente las ideas, de enlazarlas por medio de hábiles transiciones (4), de unir la maestría á la sencillez, de expresar lo que es necesario y de dejar que el lector adivine lo que puede dejar de expresarse, etc. Se pesa finalmente el valor de cada palabra para escribir con la propiedad más rigurosa. Por su lado la oratoria ha hecho uso frecuente de ciertas formas (amplificacion, correccion, reticencia, etc.), que no ha dejado de trascender á los demás géneros prosaicos (5).

(1) Ya se entiende que en el número oratorio, á más de las correspondencias de extension, entra tambien el juego de los acentos.

(2) Lo que descubre una disposicion argumentativa no es propio de la poesía, y lo es (aunque evite el rigorismo silogístico) de la prosa; los períodos muy complicados cuyas partes ligan razones de causa y efecto, de contrariedad, etc., no las usa tampoco la poesía que, por esto, á lo ménos en ciertas lenguas y en ciertos casos, es más accesible al extranjero que la prosa.

(3) Así los helenistas nos hablan del *anacolouthon*, es decir, de incongruencias gramaticales que se hallan en los autores griegos que, como inventores del arte del estilo, no lo habian llevado tan adelante como sus sucesores: incongruencias comunes y naturales en la conversacion familiar, donde sólo busca la exactitud necesaria á la claridad y tampoco raras en el lenguaje fácil, elíptico y expresivo de los clásicos castellanos.

(4) Punto, segun algunos, el más difícil del arte de escribir, y que no lo sería tanto si se buscasen en el enlace natural de las ideas.

(5) Para completar lo que anteriormente dijimos acerca de la mayor naturalidad del estilo poético, en el sentido de que se

Este es el estilo literario que á manera de herencia se han transmitido los escritores desde los griegos hasta nuestros dias, no sin que en ciertas épocas deje de reconocerse parcialmente la influencia de la simple naturaleza que lucha con el arte. Pocos son los escritores que por sus especiales dotes puedan prescindir de este (1), y aún en algunos en que se admira mayor sencillez, esta es efecto de una gran perfeccion (2). Mas por otro lado mucho se ha abusado del arte y así no es de extrañar que en nuestros dias se trate generalmente de evitar este abuso y se prefiera en la expresion prosaica cierta sencillez científica, en general recomendable, si no se convierte en sequedad de imaginacion, ni en frialdad de sentimiento (3).

FORMA EPISTOLAR Y DESCRIPTIVA. Antes de entrar en el estudio de los principales géneros prosaicos nos desembarazaremos de las formas que acabamos de nombrar, de las cuales la primera que puede referirse á un fondo narrativo, persuasivo, didáctico, se distingue únicamente por el medio de trasmision; y la segunda, teóricamente importante como forma primordial, en las aplicaciones prácti-

aparta ménos del modo de expresion que producen nuestras facultades no modificadas por el cultivo científico, nos falta poner tambien algun ejemplo de forma gramatical poco poética: tales son en general los grupos de palabras designativas, nó de objetos, sino de relaciones (v. gr., tanto más cuanto; no sólo.... sino que tambien; las preposiciones por y para unidas á la vez á un solo nombre como cuando decimos: por y para el pueblo).

(1) En muchos escritores del renacimiento, en medio de un arte excesivo y retórico, se descubre á trechos una amable y candorosa naturalidad. Esta mezcla suele hallarse en nuestros clásicos. Entre ellos nos parece única Santa Teresa que obedeciendo sólo al «espíritu,» «como quien tiene un dechado delante» y «va sacando de aquella labor,» prescinda de todo arte literario.

(2) Tal nos parece ser la exquisita sencillez de César.

(3) Terminaremos recomendando el estudio de la elocucion, cuyos preceptos, como todos los demás, debe poseer el que escribe con tanta perfeccion que le sirvan de apoyo y nó de estorbo. A los poco peritos en el arte de escribir se les debe encargar especialmente que atiendan á la ilacion gramatical y lógica, y que se esfuercen en saber lo que quieren decir y si lo dicen.

cas suele estar subordinada á otra narrativa, didáctica ú oratoria.

La composicion epistolar, entre todas las composiciones verbales, á excepcion de algunas didácticas, la ménos literaria, puede sin embargo contener singulares bellezas, en especial de sentimiento, y no es de cómoda ejecucion, puesto que debe unir la facilidad de la plática familiar con la cultura de una obra escrita. Interesa á veces al literato por su expresion ingénua y al historiador como documento fehaciente (1).

Las descripciones prosaicas suelen ser más extensas que las poéticas como que se dirigen á dar el conocimiento de un objeto y nó á herir la imaginacion, pero, por otra parte, deben siempre estar subordinadas á un punto de vista especial, á un fin oratorio, histórico, moral ó científico.

II. — GÉNERO ORATORIO.

1. — ORATORIA EN GENERAL.

DEFINICION. El género oratorio comprende las composiciones pronunciadas de viva voz y cuyo objeto es la persuasion.

Entre este objeto y aquel medio de trasmision hay íntimo enlace: la viva voz es la verdadera palabra, no sustituida por los signos muertos de la escritura: es la expresion de la voluntad que obra en otra voluntad; el alma que habla al alma (2).

(1) Por este concepto las cartas suelen ser preferibles á las memorias, compuestas ó corregidas á veces mucho despues de los sucesos.

(2) No siempre van unidas la viva voz y el conato de la persuasion: hay obras que se leen y en que, sin embargo, domina el último, tales como los libros de nuestros ascéticos y tambien muchos escritos políticos de nuestros dias; mientras hay composiciones pronunciadas y dispuestas con orden oratorio, únicamente dirigidas al convencimiento, á la instruccion ó al agrado.

ELOCUENCIA Y ORATORIA. Sea cual fuere el fin que se propone el que habla, el uso fácil y feliz de la palabra se llama elocuencia, de suerte que puede ser elocuente el que narra, el que instruye, etc. (1); pero se usa con preferencia de este vocablo para indicar la palabra cuando mueve el ánimo (2).

La elocuencia es simple ó refleja. La primera consiste en la expansion del ánimo que no va acompañada del intento de producir efecto alguno, como la del hombre que se lamenta á sus solas. Mas al impulso expansivo puede añadirse la intencion de mover el ánimo, como en el que se lamenta, no sólo para desahogar su dolor, sino para ser socorrido, en el que expresa la indignacion que en él ha promovido un acto injusto, con el fin de comunicarla á otra persona.

El hecho natural de la elocuencia refleja, llevado á mayor extension, ha dado lugar al arte oratorio. La oratoria es, pues, un arte que no se sustituye á la elocuencia natural, sino que la trasforma en elocuencia artística.

El ejercicio de este arte constituye al orador. El uso del mismo puede ser eventual, pero á menudo se manifiesta por la presencia ya prevista del que habla y por la atencion que el concurso le concede durante un tiempo determinado. La oratoria puede ser ocupacion transitoria, pero se convierte muchas veces en profesion constante del que la ejerce.

La oratoria, ampliacion de un hecho natural, nace y florece sin esfuerzo en ciertos períodos históricos, y aunque ocasionada al abuso, puede emplearse en defensa de lo justo y de lo verdadero. En algunas profesiones su cultivo es, más que conveniente, necesario, debiendo, no

(1) Al hombre de palabra fácil, lúcida, elegante, pero que no mueve ni alcanza grandes bellezas se le llama más bien disertor: cuando la facilidad llega á la abundancia, facundo ó afluente.

(2) Por esto se da metafóricamente el nombre de elocuente á cuanto mueve nuestros afectos, como á la expresion fisionómica aún separada de la palabra ó á cualquier signo que alcance un resultado análogo.

obstante, cuidarse de que no se convierta en palabrería vana y presuntuosa.

OBJETO DE LA ORATORIA. En ciertos casos el que habla se propone comunicar ideas que no hallan resistencia alguna en el ánimo de los oyentes (instruir); en otros ha de combatir la dificultad ó vacilación que estos le oponen (convencer). Esta es la parte lógica de la oratoria, ya trate únicamente de ilustrar, ya de vencer el entendimiento.

Mas no es esta todavía la oratoria completa. El orador desea además persuadir, es decir, determinar á los oyentes á que adopten una resolución. Para persuadirles, á más de comunicarles su convicción, trata de mover su ánimo con el fin de que se determinen á obrar conforme á ella. Esta es la parte afectiva.

La oratoria que comprende la parte lógica y afectiva, no suele separarlas; ántes bien ha sido acertadamente definida: una argumentación calurosa.

El resultado práctico inmediato, que la composición oratoria se propone, la distingue de las composiciones científicas y de las históricas, que si comunican conocimientos fecundos en efectos lejanos, se mantienen en la esfera de la enseñanza especulativa.

La oratoria no es sólo una obra literaria; es una acción. El orador sienta con denuedo su convicción, la sostiene con todas sus fuerzas y la defiende de enemigos á veces presentes.

Así es que la oratoria tiene un estilo propio, vivo y penetrante, en gran manera apartado de la simple exposición didáctica. El orador se presenta animado por el sentimiento que intenta comunicar, afirma con varonil energía, acosa al contrario con razones contundentes ó con apremiantes interrogaciones y aún en casos extraordinarios representa objetos lejanos ó futuros, emplea animados diálogos ó personificaciones atrevidas, llama en su auxilio á los ausentes y fenecidos.

MÓVILES DE LA ORATORIA. El único principio de la verdadera y grande oratoria es la fuerte y constante adhesión

del orador á una gran causa (religion, patria, justicia). Ni un interés secundario y de menor trascendencia, ni una conviccion tibia pueden originar bellezas de primer orden.

La improvisacion es el medio genuino de la oratoria, la cual sin ella no puede ser una realidad perfecta. Sólo cuando el orador improvisa se corresponden el pensamiento y su manifestacion, el orador piensa y siente al mismo tiempo que los oyentes y estos asisten á la verdadera elaboracion de los conceptos que se les comunican. Anima entónces al que habla el calor del momento y recibe á su vez la influencia del auditorio. La improvisacion tiene un acento particular que difícilmente se imita, inspira sorprendentes é imprevistas bellezas, y goza además de privilegios que no debe reclamar la palabra meditada (1).

Aunque la oratoria es siempre un combate, acrecienta además sus efectos en alguno de sus géneros la lucha inmediata de la palabra, que obliga á los combatientes á desplegar todas sus fuerzas.

Finalmente ocurren á veces circunstancias extraordina-

(1) Aunque en algunos casos el orador debe improvisar en el sentido más riguroso de este vocablo, por improvisacion oratoria se entiende generalmente lo que se ha llamado improvisacion preparada, es decir, preparacion en cuanto al fondo del discurso, á las ideas principales y á su orden, é improvisacion en cuanto al desenvolvimiento de las ideas y á la expresion. Ha habido, en verdad, grandes oradores que recitaron de memoria, despues de haber compuesto y limado detenidamente sus discursos, pero obedecieron á tradiciones oratorias que la improvisacion habia creado. Por lo demás no todos los oradores tienen la misma disposicion para improvisar, y aunque debe siempre recomendárseles que se aproximen en lo posible á este método, puede haber métodos mixtos (así los antiguos encargaban que se fijase en la memoria la introduccion del discurso).— Los privilegios de la improvisacion son ciertas incorrecciones y desigualdades que no se consentirian en un estilo escrito y que difícilmente evita el orador, y además ciertas bellezas atrevidas, ciertas imágenes y metáforas ménos exactas, por ejemplo, que se perdonan al improvisador con tal que sean eficaces.

rias que dan origen á nuevos efectos oratorios, mientras sean imprevistas, no preparadas (1).

ARTE ORATORIO. Dados estos tan poderosos móviles naturales, ¿deberá acudirse al arte?

I. El arte es necesario para el desenvolvimiento y perfeccion del don de la palabra. La naturaleza, segun una observacion tan exacta como conocida, produce rasgos elocuentes y nó discursos extensos y acabados, como los debidos al arte, el cual, por otra parte, da á la misma elocuencia natural un temple más delicado, cierta depuracion que por sí sola no alcanzaria.

El estudio bien dirigido de los modelos, la observacion de los defectos que deben evitarse, el conocimiento de los medios que otros han empleado y de las modificaciones de que son susceptibles, los ensayos metódicos de composicion y de improvisacion son de todo punto indispensables al que trata de ejercitar la oratoria. Sin un estudio y ejercicio continuados y atentos no se adquirirá la serenidad necesaria para dominar las ideas y su expresion, el tacto que enseña á insistir más ó ménos en un punto, la mirada certera que distingue lo conveniente de lo inoportuno y la ojeada general que abarca los múltiples y variados elementos de la composicion y los equilibra y lúcida y oportunamente los ordena.

(1) Buen ejemplo nos da Ciceron al referirnos el arranque oratorio que inspiró á Craso, mientras defendia á un inocente de las calumnias de un Bruto, el paso imprevisto de la comitiva que conducia las cenizas de Junia, matrona de la familia del último, y las imágenes de sus antepasados. (*Brute, quid sedes? quid illam anum patri nuntiare vis tuo? quid illis omnibus, quorum imagines duci vides? quid majoribus tuis? quid L. Bruto, qui hunc populum, dominatu regio liberavit? quid te facere? cui rei, cui gloriæ, cui virtuti studere?—Patrimonione augendo? at id non est nobilitatis; sed fac esse: nihil superest: libidines totum dissipaverunt. An juri civili? est paternum, sed etc.*) pero el mismo Ciceron en su celebrado «*Quousque tandem?*» descubre á nuestro ver preparacion y artificio y no falta quien sospeche que hubiera podido impedir la presencia de Catilina en el Senado y no lo hizo para aprovechar una ocasion oratoria. En tales casos el interés dramático se vuelve teatral.

II. La especialísima atención que la oratoria debe poner en el auditorio, exige que éntre en ella para mucho la reflexión que educa y dirige el arte. Por este advertido el orador procura ganar la benevolencia de sus oyentes en cambio de la estima y de la consideración que les manifiesta, cautivar su atención por interesantes conceptos, presentarles la verdad bajo el aspecto más ventajoso, llevarles desde la evidencia, ó desde un punto de vista común ó desde sus voluntarias concesiones al término apetecido. Los mismos oradores que, más severos y desenfadados, imponen, no insinúan, sus convicciones, no pueden en manera alguna desatender el efecto que han de producir en el auditorio sus palabras.

III. El arte, finalmente, estudia y reproduce los medios que inspiró la naturaleza. La elocuencia se ha servido de formas que luego constituyen un caudal que el orador se apropia y emplea oportunamente, y ha alcanzado efectos que recuerda el orador al preparar los que intenta producir de nuevo (1).

La exageración del arte, especialmente en lo respectivo al último punto, ha traído no pocas veces la oratoria al abuso y al descrédito; se ha perdido con frecuencia el gusto de la sencillez y se ha impuesto silencio á la expresión de la naturaleza; se ha estimado la oratoria por sí misma y nó como medio; se ha formado una elocuencia de aparato en que se aplauden las formas de expresión sin atender al fondo de las ideas, y ha nacido en ciertos casos un

(1) Las interrogaciones, las personificaciones, los apóstrofes, la forma dialogada que consideramos como características de la elocuencia más fogosa, las repeticiones, las dubitaciones, correcciones, concesiones y suspensiones figuradas, las reticencias, los contrastes y las sorpresas, la amplificación de los pensamientos y ciertas maneras de simetría en su exposición, dirigidas no sólo á la claridad, sino también al agrado, la magia musical de la palabra: tales son los medios que la verdadera elocuencia ha inventado y empleado, si bien con sencillez y parsimonia, y de que puede servirse el arte para influir hasta en oyentes advertidos; pero que la mala retórica (de cuyo valimiento no está del todo inocente el gran Cicerón) ha reproducido y multiplicado con exceso.

linaje de falsos oradores, indiferentes á la verdad y dispuestos á sostener las opiniones más opuestas (1).

No puede ser esta la índole genuina del género que examinamos: el verdadero orador es el que considera como primer timbre de sus obras la sinceridad y la buena fe, y el mejor arte el tan perfecto y tan de buena ley que se confunde con la naturaleza (2).

2. — DEL ORADOR.

El orador que se propone comunicar á los oyentes su estado moral y sus convicciones y que se sirve para ello de la palabra que personalmente trasmite, debe poseer cualidades morales, intelectuales y físicas.

CUALIDADES MORALES. Como es sabido, los antiguos definian al orador: «*vir bonus dicendi peritus*,» (3) y en efecto el orador ha de obtener lo bueno sirviéndose de buenos medios, necesita de la autoridad que da al hombre el buen proceder, y del sosiego que este procura, para sacar el mayor provecho de sus estudios.

Le es además necesaria la fuerza de voluntad 1.º para

(1) Como luego notarémos, en ello ha influido, además del abuso de las formas oratorias, el de la parte afectiva y lógica.

(2) Es observacion comun que los modernos, ménos ardientes y más reflexivos que los antiguos, han empleado con más sobriedad las formas oratorias (no se dirá sin duda por el sencillo y austero Demóstenes); y debe notarse además que, por un gusto cada vez más apartado de lo que se presenta como convencion literaria y á efecto sin duda de la influencia de la oratoria política, que por una parte ha dado ejemplos notorios de declamacion, y por otra, á la larga, ha debido avezarse al tono de una discusion razonada, se busca ahora una elocuencia más templada y ménos ostentosa, y aunque elegante y seductora, más aproximada al modo general de expresarse. No por esto se da ménos importancia al arte de decir, ni se está más asegurado de su abuso: es únicamente modificacion del gusto literario.

(3) Es verdad que ha habido famosos oradores á quienes no conviene esta calificacion, pero su elocuencia, si la hay, es debida las más veces á nobles cualidades mal dirigidas ó mal empleadas, á más de que atendemos aquí al tipo del orador perfecto y nó al que posea alguna de las dotes que dan fuerza ó prestigio á la oratoria.

unir la firmeza y la decision á la modestia y 2.º para apreciar cuantos obstáculos se oponen á la enunciacion de sus convicciones.

Finalmente ha de tener una sensibilidad nó muelle y lánguida, sino varonil y profunda, y buscar en su corazon el calor que debe animar sus discursos.

En las composiciones pronunciadas, á no ser las que por aproximarse al género didáctico no necesitan tan especial calor, la frialdad ó falta de sentimiento es un defecto capital, al propio tiempo que el abuso de la parte afectiva y en particular una pasion ficticia convierten en declamador al que habla.

CUALIDADES INTELECTUALES. El orador debe estar dotado de un entendimiento recto, penetrante y vasto, para examinar, juzgar y abrazar las materias más complicadas é importantes. Sin el vigor intelectual flaqueará la parte lógica ó científica del discurso, así como el abuso ó la extremada sutileza del entendimiento convierte al que habla en falso dialéctico ó sofista.

El entendimiento del orador debe tener á su servicio una gran memoria, tan necesaria para franquearle los elementos de la composicion, como para recordarle en el acto de pronunciar el discurso el plan y los pormenores que lleva preparados.

Por fin la imaginacion, si no debe pretender en la oratoria el dominio que le compete en las obras artísticas, tiene en ella no poca parte. Mueve el sentimiento, representando los objetos capaces de impresionarlo; da realizacion estética á los actos afectivos, no ménos que á los intelectuales que, en general y á excepcion de algunas fórmulas ó proposiciones, no debe la oratoria mantener, como la filosofía, en estado abstracto; y además ofrece materiales y contribuye, aunque sujetándose al dominio de la parte lógica, á la coordinacion del conjunto.

CUALIDADES FÍSICAS. El orador, cuya persona es el medio de ejecucion de su propio arte, debe poseer dotes físicas de figura y de buen porte y en especial un órgano oral agradable, seguro y flexible. Su aspecto, sus miradas, el

emple de su voz deben ser el traslado del estado de su alma, corresponder á la firmeza de sus convicciones y á la fuerza de sus sentimientos.

Necesita además de una cualidad especial que participa de su naturaleza moral y física, cual es un temple expansivo, una natural tendencia á comunicar por medio de la palabra sus ideas y afectos. Aunque la palabra no es más que un medio, el uso feliz de la misma da al orador cierta fruicion que contribuye á animarle.

EDUCACION DEL ORADOR. Poco fruto se reportaria de las cualidades naturales si no fuesen cultivadas. La educacion del orador debe ser 1.º científica, 2.º oratoria.

1. La educacion científica es la adquisicion de los conocimientos en que toda elocuencia sólida está apoyada. El fondo de ciencia del orador debe abrazar 1.º y principalmente: las materias pertenecientes á los asuntos de su incumbencia (en la oratoria sagrada la teología dogmática y moral, las Sagradas Letras, la historia de la Iglesia etc.; en la política la ciencia del gobierno, la historia del país, un conocimiento especial, como el de la agricultura, el de la marina etc., á que, sin embargo, no deberá dar una importancia exclusiva; en la forense el conocimiento de las leyes y de sus principios); 2.º los conocimientos más enlazados con el ejercicio de la oratoria (lógica, psicología, estudios generales históricos y literarios), y 3.º una instruccion, en cuanto es posible, general, ya por las aplicaciones que á veces ocurren de ciencias determinadas, ya por cierto sabor que dejan los conocimientos científicos, áun cuando no se apliquen inmediatamente; *tacite sentiuntur*.

Mas debe recordarse también en este punto 1.º que si bien han existido oradores que, fuera de esta cualidad, han sido sabios eminentes, y sería de desear que hubiese muchos, los estudios científicos del orador pueden sujetarse á límites más estrechos que los del sabio de profesion; 2.º que el orador ha de ofrecer, como quien dice, la flor de la ciencia, y no olvidar, en los casos que su objeto exclusivo no sea enseñar, la diferencia entre una com-

posicion oratoria y una leccion didáctica, y 3.º que los conocimientos teóricos son letra muerta para el que debe mover los ánimos, si no los fecundiza el estudio práctico de los hombres y de los negocios.

II. La educacion oratoria comprende 1.º el cultivo simultáneo de las diferentes facultades, nó para destruir ninguna de ellas, sino para reforzar las más débiles, á fin de que lo que naturalmente prepondera en el orador no alcance un predominio abusivo, ni cobre una vida excesiva y, como tal, enfermiza y anómala; 2.º el estudio de los modelos (no sólo clásicos, sino tambien, si es posible, contemporáneos, con preferencia no exclusiva á los más análogos á sus propias facultades), en los cuales no buscará formas aisladas que imitar servilmente, sino una coordinacion lógica que deberá estudiar y un espíritu oratorio que procurará apropiarse; 3.º ejercicios de composicion y de improvisacion en que no deberá descuidar el cultivo de la parte física (1) y será sobrio, al principio, en cuanto á la segunda, para no adquirir el hábito de la verbosidad y de la incorreccion, y 4.º el estudio de la teoría (2) y la

(1) Creemos que lo más provechoso que en esta materia se puede aconsejar es la correccion de todo vicio y manera y la adquisicion de la conveniente soltura para que el cuerpo obedezca sin dificultad á lo que dicta el ánimo, y en cuanto á la voz en particular, los ejercicios necesarios para adquirir pureza y sonoridad, es decir, para corregirla de sus defectos y darle la mayor fuerza posible, y para pronunciar limpia y distintamente y sin indebidas desigualdades de tono. En este, como en los demás puntos, el arte debe tan sólo depurar y desarrollar la naturaleza.

(2) El estudio discreto de la teoría, hecho en tiempo oportuno (antes del ejercicio de la oratoria para no estorbar con miras analíticas el impulso sintético de la composicion) es de utilidad suma, aunque no alcance tanto como algunos han creído. Podemos recomendar, además de los maestros antiguos, tan hábiles y profundos en esta materia (consúltense, por ejemplo, los Preceptistas latinos de D. A. A. Camus), excelentes tratados generales (uno solo para el que no aspire á ser teórico) como son entre los extranjeros los de Blair, Broeckaert y Bautain y entre los nuestros el de Coll y Vehí, y además los particulares de cada especie oratoria, como el de Sainz Andino para la forense, el de Rubió para la sagrada etc.

lectura de buenos juicios críticos de las obras oratorias (1).

Formado el orador y dispuesto para ejercer su arte, necesita además de una preparacion inmediata para cada obra: estudio del punto, meditacion y formacion del plan del discurso.

3.— DE LA COMPOSICION ORATORIA (2).

La buena aplicacion de las cualidades del orador á un asunto produce la buena composicion oratoria. Las cualidades de esta son: oportunidad, unidad, solidez, calor, orden y atractivo.

I. Como el distintivo de la composicion oratoria es el fin práctico, á un valor intrínseco y absoluto debe añadir un valor relativo á las circunstancias y de aplicacion inmediata. De aquí nace la oportunidad que los antiguos miraban á buen derecho como la principal cualidad oratoria: «Caput artis est decere.» Para la oportunidad debe atenderse á las cualidades del orador (fuerzas oratorias, situacion, autoridad y prestigio), á la naturaleza del mismo asunto, al lugar donde se pronuncia la composicion, y

(1) Algun tratado de oratoria da un buen consejo, nó ya al que se dispone para ejercitar con el tiempo este arte, sino al novel orador, y es que despues de haberse soltado un tanto y hablado ya con algun éxito, se recoja durante algun tiempo para entrar en el exámen de sus propias cualidades y conocimientos y ver lo que todavía exige complemento y mejora. Así lo hizo Bossuet en tiempos en que las cosas iban más despacio que hoy dia.

(2) Los antiguos dividian luminosamente el tratado de la oratoria en Invencion (Quid), Disposicion (Quo loco) y Elocucion (Quomodo). En la primera daban mayor cabida, no sólo al estudio de las formas dialécticas, sino tambien al fondo científico, y en la última trataban de la expresion de los pensamientos en general, sin ceñirse á lo que debe distinguir el estilo oratorio, (especial claridad, ya sea debida á una feliz precision, ya á una discreta abundancia, y más frecuente empleo de las formas que contribuyen al convencimiento y á la persuasion).—En este sucinto tratado de la composicion oratoria hemos creido no deber apartarnos del método que en los demás seguimos.

principalmente á las circunstancias de los oyentes (grados de dignidad, de instruccion, disposicion más afectiva ó intelectual, efectos anteriormente producidos, disposiciones con respecto al orador y á la causa, diferencia de gusto del país ó de la época). De la diferente cualidad de los oyentes nace algunas veces, como sucede particularmente en la oratoria sagrada, la dificultad especial de proporcionarse á todos. En la oratoria política debe atenderse además á las circunstancias públicas, es decir, á la distincion entre las que se han llamado épocas históricas ó simplemente gubernativas.

La oportunidad abraza desde la eleccion del asunto y el aspecto bajo el cual debe tratarse, hasta los medios para excitar la curiosidad y el interés, las modificaciones de mayor ó menor severidad ó confianza en el tono, las alusiones y las expresiones más fugitivas etc.

II. Como desenvolvimiento de una proposicion, aunque fecunda, limitada, la composicion oratoria debe tener una unidad intrínseca, lógica, nó estética. Esta unidad exige no tan sólo que todo proceda de una idea, sino tambien que el orador haya convertido en sustancia propia todos los elementos del discurso y evite el sistema pueril de zurcir retazos ajenos.

La unidad significa tambien que la materia de la composicion sea completa y escogida, es decir, que comprenda todo lo que haya de comprender y evite lo supérfluo.

III. La composicion oratoria es la prueba de la proposicion que se sienta: prueba que debe ser sólida y rigurosa, si bien no se reviste de una forma científica. Aunque es verdad que se propone obtener un resultado práctico que á veces se ha de efectuar en un instante determinado, el orador formal y sincero no se contenta con efectos efimeros, debidos á una emocion momentánea ó á pruebas que sólo deslumbren á primera vista.

Por otro lado aunque la persuasion debe ser el resultado definitivo de la oratoria, el orador que la apoya en la conviccion, sólo descubre á las claras el deseo de obtener la última, como que los oyentes se muestran dispuestos á ce-

der á las razones y nó á dejarse llevar por el sentimiento.

No hay medios artificiales para hallar las pruebas. Cada asunto, decían los antiguos, tiene las suyas: los argumentos deben nacer de las entrañas del asunto (1). Las pruebas no faltarán al orador convencido y ejercitado en el raciocinio y que conozca profundamente el asunto, si bien para apreciar debidamente su valor, para acostumbrarse á analizarlas y á explanarlas con precision le aprovechará en gran manera el conocimiento teórico de la lógica.

Nótese 1.º que no todos los asuntos ó todas las partes del asunto, especialmente aquellos en que median las dudosas decisiones de la voluntad humana, permiten el uso exclusivo de pruebas concluyentes y que la oratoria admite además las corroborantes, es decir, las de congruencia y analogía, 2.º que hay formas argumentativas que, por su carácter apremiante, son especialmente aptas para la contienda oratoria (argumento ad hominem y ad absurdum).

IV. El sentimiento es el alma de la oratoria y la emoción que de él nace el medio oratorio definitivo: «probare necessitatis est, flectere victoriae.» El sentimiento profundo da verdad á la composición: «Vere voces ab imo pectore;» todo lo remoja y lo vivifica hasta las formas oratorias más usadas, que por él cobran de nuevo realidad y eficacia.

La profundidad del sentimiento no debe confundirse

(1) Esforzáronse sin embargo en formar categorías de ellas en los llamados «lugares comunes» que comprendían: en la definición, enumeración de partes y especies, y en las circunstancias de los hechos (quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando) el exámen del objeto discutido; los ejemplos y analogías de que se saca una consecuencia «à pari» ó «à fortiori» («à minori ad majus,» y «à majori ad minus»), etc. Dividían también las pruebas en extrínsecas (de autoridad) y en intrínsecas, y además en naturales y en ingeniosas ó artificiales (que si fuesen tales en realidad, no pudieran admitirse, pues el ingenio ha de servir tan sólo para ver lo que hay en el asunto). Las pruebas pueden además dividirse en deductivas é inductivas, concluyentes y corroborantes, científicas (como las legales en la oratoria forense) y comunes (de razón natural).

con la agitacion ciega y grosera, con la pérdida del dominio de sí mismo, ni con la estrechez de ideas que á veces produce una pasion exclusiva.

El sentimiento ha de ir acompañado del conocimiento del corazon humano (que se adquiere principalmente con el estudio de sí mismo), pues sin él no dirigiria el orador acertadamente sus esfuerzos, y no usaria de las precauciones necesarias, siempre que se trata de mover los afectos, para no dar un golpe en vago (1).

V. El orden, necesario en todas las composiciones literarias, lo es sobremanera en las que tienen un carácter intelectual y que deben comprender varias y complicadas ideas. Se ha fijado un orden exterior (introduccion, proposicion, narracion á veces, confirmacion, conclusion), mas aunque esta disposicion esté fundada en la naturaleza general de la composicion oratoria y sea preferible un orden, siquiera mecánico, á una falta de orden, la verdadera disposicion debe nacer de la naturaleza del asunto y de las circunstancias que le acompañan.

A más de la division en partes principales, hay las de la confirmacion (argumentacion ó discusion) que suelen indicarse en la proposicion que la precede, y además las que resultan de los diferentes argumentos de que cada miembro de la confirmacion se compone.

Las divisiones deben fundarse en un solo punto de vista, generalmente lógico (por ejemplo, justicia, posibilidad,

(1) Aconsejaban los antiguos que el orador no se abandonase al calor de sus afectos si no lograba comunicarlos á los oyentes, para que no pareciese como un ébrio entre sobrios. Sin embargo de esta prudente observacion y de lo que arriba indicamos, es tanta la eficacia de un sentimiento ardiente y sincero, que su expresion suele avasallar aún á los que de él no participan y basta además para comunicarse sin otras dotes oratorias que una elocucion fácil. — Adviértese en los tratados de oratoria que el orador no siempre se propone apasionar, sino á veces combatir una pasion, lográndolo por medio del lenguaje de la razon, ó de una pasion contraria, ó del cambio de objeto, ó del chiste (medio arriesgado cuanto de fácil abuso).

facilidad de una accion), rara vez cronológico (1). La colocacion de los argumentos debe ser la más clara, la que ofrezca más facilidad para recordarlos, y la que más contribuya al convencimiento (2).

La composicion oratoria que tiende á revestirse de una forma artistica, trata á veces de encubrir el paso de una parte á otra del discurso; pero casos hay en que una costumbre establecida y respetable ó bien el deseo de mayor claridad mueven á señalar claramente las divisiones; método ménos literario, que por otro lado tiene la ventaja de evitar transiciones artificiosas y saltos mal disimulados.

VI. La composicion oratoria debe atraer y agradar á los oyentes. El agrado no ha de buscarse en expresiones estudiadas, descripciones floridas, ni aún en sorpresas ingeniosamente preparadas.

El atractivo nace en primer lugar de los aspectos interesantes con que se presenta el asunto, pues no ha de ser tan severo el gusto del orador que pierda la ocasion de presentarlos. Auméntase en ocasiones con la pintura, ya del hombre en general, ya de las costumbres del mismo auditorio (3). Prodúcelo además el orden lúcido de las ideas,

(1) Cítase únicamente de esta clase la del discurso académico de Aguesseau acerca de las causas de la decadencia de la oratoria forense.

(2) En este punto estriba en gran parte lo que se llama con razon táctica ó estrategia oratoria, para la cual se dan ciertas prescripciones, como la de la colocacion graduada de los argumentos segun su menor ó mayor fuerza, la de guarecer los más débiles entre los más vigorosos, etc. Aconséjase tambien que para no cansar la atencion se varíe la manera de exponer los argumentos, ya pasando de la proposicion á la prueba, ya de esta á aquella, ya recapitulando los anteriormente expuestos. Punto es este en que son de gran cuenta el ejercicio y la atencion, y en que presenta provechosos ejemplos el grande orador romano.

(3) La pintura del hombre en general, de sus propensiones, de sus flaquezas interesa siempre al oyente, si bien suele aplicarla, no á sí mismo, sino al vecino: esta pintura es la que tiene el nombre técnico de «relaciones generales», mientras las «relaciones particulares» consisten en la descripcion de los há-

la variedad y la proporcion de las partes, y la ejecucion hablada (en que éntran para mucho la melodía y el número) y expresada (además de los tonos, la fisonomía y el gesto), que es la realizacion sensible de las ideas y de los afectos del orador y lo que más inmediatamente percibe el auditorio.

Tiene la buena composicion oratoria una vida, un movimiento á la vez vivo y regular que se comunica á los oyentes y les arrastra y embelesa.

Hay en fin una correspondencia general entre todos los elementos del discurso, ideas, afectos, expresion: correspondencia capaz de producir un sentimiento general de armonía que contribuye no poco á los efectos de la composicion oratoria (1).

bitos de la clase á que pertenece el oyente. De este medio oratorio, que requiere no poca discrecion, nos da un buen ejemplo Demóstenes, cuando reproduce las conversaciones de los noticieros de Atenas.

(1) Creemos que no serán inútiles á los poco ejercitados en el arte los siguientes consejos prácticos: 1.º No mirar los preceptos oratorios, ni como un medio de suplir lo que sólo granjean la aplicacion y el talento, ni como un estorbo para la facilidad de composicion, pues todas ellas se reducen al simple axioma: «decir lo que se ha de decir y cómo se ha de decir»; 2.º Considerar que hay diferentes grados en la oratoria, que un discurso poco brillante puede ser muy útil, y que no todos han de competir con los modelos, ni ménos con los fragmentos escogidos de los mismos que más suelen estudiarse; 3.º Atender especialmente á la parte necesaria, que es la buena fe y el celo por la causa, el conocimiento del asunto, la solidez de ideas, la propiedad y la correccion de lenguaje y no aspirar á mayores bellezas que las consentidas por las facultades del orador, en lo cual, y nó en vanas protestas, se cifra la verdadera moderna; 4.º Cuidar de la expresion, pero nó de manera que se note por tal ó cual forma, por tal ó cual palabra la complacencia del que viste un adorno y se le van tras él los ojos, y al mismo tiempo que se evite una fraseología no acorde con el gusto dominante, guardarse de pagar tributo á los caprichos de la moda; 5.º Evitar la verbosidad y el amaneramiento, especialmente en el tono, que si, por ejemplo, una vez ha debido adquirir singular vehemencia, no la ha de conservar cuando el caso sea para ménos; 6.º y finalmente. Sea cual fuere la capacidad del que se ve obli-

4. — DIVISION Y ÉPOCAS PRINCIPALES DEL GÉNERO ORATORIO.

Observando los antiguos que el auditorio ó bien delibera, ó bien juzga, ó bien simplemente escucha, dividieron la oratoria en deliberativa, judicial y demostrativa que comprendia las invectivas y panegíricos.

Entre los modernos se ha acrecentado el dominio de la oratoria con la predicacion cristiana. De aquí ha provenido la necesidad de una nueva division que fácilmente se ha fundado en la materia, en la persona del orador, en la de los oyentes y aún en el lugar mismo donde se pronuncia la composicion. Tal es la de oratoria sagrada que sólo en apariencia y en pocos casos corresponde á la antigua demostrativa, oratoria política, especialmente parlamentaria que corresponde á la deliberativa, y oratoria forense que corresponde á la judicial.

En esta clasificacion no entran la elocuencia militar que suele ceñirse á alocuciones breves y sencillas, ni la de aparato, es decir, propia de solemnidades civiles y literarias (llamándose en el primer caso académica) en la cual más que en las otras se consiente una discreta gala de estilo, pero que siempre debe contener un buen fondo de doctrina.

ORATORIA SAGRADA. La oratoria sagrada es la que pronuncia el sacerdote y versa sobre materias religiosas (dogmáticas ó morales).

La oratoria sagrada, comunicacion de la palabra divina, pero que no por esto deja de tener á menudo una parte relacionada con el arte humano, es de suyo la más grande y levantada. Versa sobre las verdades más altas, más im-

gado ó se decide á hablar en público y por poca facilidad de expresion que tenga, pensar bien la materia, fijar y recordar perfectamente los puntos en que la ha distribuido y luego abandonarse á lo que se llama inspiracion del momento.

portantes en sí mismas y más interesantes á toda clase de oyentes, y que si bien han sido expuestas innumerables veces, ofrecen nuevos aspectos é inagotables aplicaciones. La unción que caracteriza á esta clase de oratoria le da un tono á la vez grave é insinuante; acompañañanla solemnes ceremonias, reproduce el poético estilo de la Sagrada Escritura y da entrada á los grandes movimientos y figuras de la elocuencia natural y popular (1), generalmente desterrados en los tiempos modernos de las demás composiciones oratorias.

ORATORIA POLÍTICA. La principal especie de la oratoria política (que comprende tambien la tribunicia, la de los *meetings*, y hasta cierto punto la de los cuerpos provinciales y municipales) es la parlamentaria, es decir, la que versa sobre asuntos de Estado y que pronuncian los miembros de un cuerpo deliberante constituido.

Esta clase de elocuencia, si bien no la más elevada, es la que más presenta el carácter oratorio, la más apartada del género didáctico y de la simple contemplacion de la verdad y de la belleza, ó lo que vale lo mismo, aquella en que mayormente campea la lucha de la palabra, nó reducida, como en la forense, á una discusion científica, sino ántes bien excitada por la oposicion de ardientes opiniones, y aún á veces, en mal hora, de pasiones personales. La importancia de los asuntos que en ella pueden ventilarse y que atañen á veces á la independendencia y á la dignidad de un imperio, la entereza necesaria al orador á quien consta la hostilidad sistemática de una parte del auditorio, la variedad de estilos y tonos que nace de la suma diversidad de asuntos, el vivo interés con que los oyentes aguardan

(1) La elocuencia sagrada, excepto en los raros casos en que se dirige á un auditorio exclusivamente científico, ha de ser popular en el sentido de evitar los términos técnicos de las artes y ciencias; pero hay además una elocuencia religiosa, popular en un sentido especial, cual es la de los misioneros que hablan á las clases ménos cultas y que se distingue por un lenguaje más familiar, al mismo tiempo que por figuras más atrevidas, por el frecuente uso de las comparaciones, etc.

las decisiones que se han de convertir en actos públicos, dan á esta clase de elocuencia, en circunstancias extraordinarias, un especial prestigio, que no logran siempre las discusiones más templadas y á menudo más provechosas á que durante el curso regular de los sucesos se dedican los cuerpos legislativos.

ORATORIA FORENSE. La oratoria forense comprende los discursos pronunciados ante un tribunal en una demanda civil ó criminal de cualquier especie.

La oratoria forense que descansa en el poder social de administrar justicia y que ejercida con integridad y celo comunica especial dignidad al orador, es por su índole la ménos acomodada á brillantes bellezas oratorias. Demostracion científica y en un lenguaje técnico sin pedantería, de una cuestion legal de hecho ó de derecho, desprovista de pomposos exordios y de ardientes peroraciones, expuesta en una elocucion modesta aunque esmerada y elegante, da más cabida á la lógica y á la ciencia que á la imaginacion y al sentimiento, y sólo consiente aquella natural expansion afectiva del que defiende con celo los intereses de la sociedad ó el honor y la vida ó los justos intereses del cliente.

PRINCIPALES ÉPOCAS DE LA ORATORIA. Las principales épocas de la composicion oratoria son las siguientes:

I. La de los griegos. El ejercicio de la oratoria como arte comienza poco ántes de Pericles, uno de los más aventajados oradores griegos, desde el cual adquirió grande importancia, en especial durante la época de la guerra del Peloponeso en la cual al lado de los verdaderos oradores políticos hallamos ya maestros puramente teóricos é inclinados al artificio. En la época de Filipo dió su último y más vivo esplendor la oratoria ateniense que decayó muy luego con la sujecion de Grecia á la Macedonia y á Roma.

II. La de los romanos. Extiéndese el cultivo de la oratoria política romana desde los tiempos de Caton el Censor hasta Ciceron. Desde los de Augusto se sostuvo tan sólo la elocuencia forense, dominando más y más el gusto declamatorio.

III. La de los padres de la iglesia griegos y latinos, especialmente del siglo iv, que aunque vivian en una época de decadencia en el gusto y en la lengua y no cuidaban de dar perfeccion artística á sus composiciones, abundan en bellezas intelectuales y morales de primer orden, á que no pudo elevarse la oratoria profana.

IV. La de los oradores cristianos modernos, especialmente de los españoles del siglo xvi y de los franceses del reinado de Luis XIV, con quienes dignamente compiten algunos de nuestros días.

V. La oratoria parlamentaria moderna, notable en Inglaterra desde mediados del siglo pasado y especialmente á últimos del mismo y principios del presente, y que se ha comunicado despues con el gobierno representativo á la mayor parte de pueblos de Europa.

III. — GÉNERO DIDÁCTICO.

DEFINICION. El género didáctico comprende todas las obras (elementales, magistrales; nociones, memorias y monografías) destinadas á enseñar, y por consiguiente todas las que explican un arte ó ciencia.

CUALIDADES DEL AUTOR Y DE LA OBRA. Poco hay que advertir con respecto al primero, sino que debe tener conocimientos muy especiales de la materia que trata, sin estar desprovisto de otros más extensos, aunque próximos á la misma, y de regular instruccion general, la cual comprende tambien los estudios literarios que tienen mayor influencia de lo que generalmente se cree en la composicion científica (1) y sirven, cuando ménos, para evitar el mal gusto é infundadas pretensiones de estilo.

En cuanto al fondo de la obra, á más de su solidez científica que se da por supuesta, la doctrina debe ser escogi-

(1) V. Introduccion, y la observacion que más adelante le referimos.

da y completa, segun reclama la especie á que la obra pertenece, y dispuesta en orden metódico y claro, pasando, en cuanto es posible, de lo fácil á lo difícil (1), así como de lo conocido á lo desconocido.

El estilo de las obras puramente didácticas es por lo general severo y árido, y debe distinguirse sobre todo por la correccion, propiedad y exactitud, y en ciertos casos por toques de precision vigorosa.

OBRAS DIDÁCTICAS DE ÍNDOLE MÁS LITERARIA. No contamos entre estas, ciertas exposiciones, llamadas populares, de materias científicas que se pretenden propagar, nó por medio de la sencillez de lenguaje y el apartamiento de innecesario tecnicismo, sino por flores y adornos externos (exposiciones á veces útiles, pero que carecen á la par de verdadero carácter científico y de verdadera belleza literaria), sino las obras de fin didáctico que por su fondo ó su direccion tienen natural enlace con las más propiamente literarias, es decir, aquellas que dan mayor entrada á la belleza. Tales son: 1.º las descripciones de la naturaleza, cuando, si bien llevadas de un fin científico, son animadas y pintorescas; 2.º las obras morales cuyo objeto son el hombre, sus sentimientos y acciones, especialmente cuando están animadas, no sólo del deseo de instruir, sino del de mejorar á los lectores; 3.º la exposicion elo-cuente de cuestiones religiosas y metafísicas y ciertas consideraciones científicas elevadas, en que el escritor observa y contempla las armonías entre los resultados

(1) Decimos en cuanto es posible, pues los principios generales suelen ofrecer mayor dificultad, y en especial al no iniciado en una ciencia y no avezado á lo que puede llamarse su lógica particular. En cuanto al otro precepto debe cumplirse con todo rigor por parte del escritor didáctico, que no usará de un término ni de una especie que ántes no haya sido definido ó explicado, mas por lo que respecta al alumno suele suceder que anda al principio á tientas y como llevado por la mano, hasta que más adelante va desapareciendo la oscuridad que le rodea, y toma, por decirlo así, posesion del terreno científico. Esto prueba la utilidad de repetir un mismo estudio para comenzarlo de nuevo con el debido conocimiento de lo que se trata.

de la ciencia y por medio de ellas las de la creacion (1).

FORMAS DE LA OBRA DIDÁCTICA. I. La forma propia didáctica, es la rigurosamente metódica y científica, en la cual se parte de la definicion general de la ciencia de que se trata y por medio de divisiones y subdivisiones consecuentes se va exponiendo toda la materia, cuyos elementos ocupan sucesivamente el lugar que les corresponde. Este método, inventado ó formalizado por Aristóteles y perfeccionado despues por los matemáticos griegos y, como justamente observa un distinguido teórico nuestro, por los escolásticos de la edad media y los naturalistas modernos, puede compararse á la estructura de un árbol cuyo tronco es el concepto general de la ciencia que luego se separa en distintos brazos y numerosas ramas. Fruto de la comparacion de multiplicados datos científicos y por consiguiente de dificultosas análisis y generalizaciones, no fué la primera forma, ni ha sido despues la única, que para la enseñanza se ha empleado.

II. La coleccion de máximas ó aforismos es, como la más fácil, la más natural y primitiva.

III. Precedió tambien, á lo ménos entre los griegos, á la exposicion metódica, la del diálogo científico, adecuada á la filosofia de tendencia práctica, en cuanto muestra la influencia de las doctrinas en los caracteres, y que en la pintura de estos, en la del lugar ó la escena, en la viveza de las réplicas y á veces en un principio de accion, es ya una composicion artística y si se quiere, como no sin fundamento se ha llamado, el drama de la ciencia.

(1) La coordinacion de las ideas, como ántes explicámos. (V. pág. 49), produce efectos cuasi estéticos, y hasta en la explicacion de una materia como el Derecho romano buscaba Heineccio un *sistema pulcherrimum*, pero este principio es (era sobre todo) llevado al extremo por los que se complacen en los productos de lo que se puede llamar imaginacion científica ó metafísica. Mas no por esto debe ser negado á la ciencia sólida levantarse á una altura desde la cual se complace en reconocer el enlace y la armonía entre los descubrimientos parciales, debidos á una investigacion paciente y precavida.

IV. Cuando la enseñanza se ha dado de viva voz y con cierta ostentacion, ha adoptado las formas y á veces algo del tono del discurso oratorio.

IV. — GÉNERO HISTÓRICO.

1. — DE LA HISTORIA Y DEL HISTORIADOR.

DEFINICION. La composicion histórica es la narracion verídica de los hechos.

La historia se funda en la propension natural del hombre á dejar memoria de sus propios hechos y á conocer los de los pasados. La historia es el título de herencia, debe ser la escuela y en cierto sentido se considera como tribunal del género humano.

De este género como de las otras composiciones literarias se halla el gérmen en la vida comun, donde observamos el afan con que se oye cualquier narracion de hechos algo interesantes y en la misma pudiera tambien buscarse la distincion de historia puramente narrativa y de historia en que se busca particular enseñanza.

El historiador debe poseer cualidades morales é intelectuales.

CUALIDADES MORALES. I. Moralidad ó juicio y sentimiento de lo bueno, al cual puede faltarse no sólo por perversion de ánimo, sino por espíritu de sistema (1), por apolo-gía de una persona (se trata de justificar una accion reprehensible cuya realidad histórica no puede negarse) ó por una falsa aplicacion del sentimiento estético (cuando el historiador se deja seducir por actos no buenos, pero de apariencias grandiosas o brillantes).

II. Fidelidad, de la cual, en union con las facultades

(1) V. lo que más adelante decimos de la indiferencia moral en la historia.

intelectuales, nace la exactitud en la historia. La fidelidad es una cualidad complexa que comprende 1.º la veracidad á la cual pueden oponerse el espíritu de exageracion (se abulta el carácter ó el interés de un hecho), ciertas tendencias estéticas (se cuenta un hecho, nó segun la version más probable, sino la más interesante ó dramática) ó sistemáticas (se modifica un hecho para sujetarlo á un punto de vista predilecto); 2.º la imparcialidad que no debe confundirse con la indiferencia ó ausencia de convicciones, pero que sabe distinguir entre los principios y los hombres, y nada omite en la exposicion de los hechos; 3.º la independendencia ó ausencia de interés personal (esperanza ó temor), y 4.º una apreciacion sana, nó ciegamente entusiasta, pero tampoco denigrativa.

CUALIDADES INTELECTUALES. I. Espíritu de investigacion que supone una sincera curiosidad de conocer la naturaleza de cada hecho y un paciente amor al trabajo.

II. Talento especial del género, como son la disposicion para examinar y coordinar los hechos, la sagacidad política, la observacion de los caracteres, á que debe unirse tambien cierto grado de imaginacion.

EDUCACION DEL HISTORIADOR. Esta consiste en el cultivo de las cualidades morales, en el ejercicio de las intelectuales y en la adquisicion de los conocimientos necesarios para la profesion de su arte. Estos conocimientos deben ser especiales con respecto al punto que debe tratar (fuentes históricas de todas clases: crónicas, diplomas, memorias, inscripciones) y de cuanto puede contribuir á ilustrarlos, como son además de la geografía (la cual es utilísimo que se complete con la inspeccion de los lugares) y de la cronología, llamadas los dos ojos de la historia, la arqueología, la lingüística, la legislacion, etc. En los últimos estudios debe el historiador proponerse un objeto preciso y establecer ciertos límites: no ha mucho se consideraban ajenos de la historia elementos de que no puede separarse; hoy dia no sólo se trata, como es debido, de mantener su natural enlace, sino que á menudo se confunden estudios que debieran ser diversos.

2. — COMPOSICION HISTÓRICA.

Las cualidades de la composicion histórica son: unidad, carácter, orden y atractivo.

I. La unidad de la obra histórica queda designada y limitada por su mismo título, y sólo admite, fuera de lo que él comprende, lo necesario para dar razon de los hechos que deben exponerse (como un conocimiento, nó sobreabundante sino proporcionado, de lo que eran los árabes ó los francos, ántes de mediar en la historia de España, si de esta se trata); ó lo que inmediatamente se deriva del principal asunto (como, en el mismo caso, la expedicion de catalanes y aragoneses á Grecia) y á lo cual sólo á título de episodio interesante, puede darse mayor extension de la que sería estrictamente necesaria.

En cuanto á su propio asunto la materia ha de ser, como en las composiciones de que ya hemos tratado, completa y escogida. Esta última cualidad, que ha sido muy apreciada, y que depende de un cierto discernimiento ó sobriedad del historiador, contribuye al interés de la obra y á facilitar su estudio. En nuestros dias, por una oposicion natural á las informaciones superficiales de que se contentaron algunos historiadores, y por el empeño del lector en juzgarlo todo por sí mismo, se prefiere lo completo á lo escogido; pero siempre ha de haber apreciacion de cuáles son los elementos históricos más interesantes y consiguiente eleccion de los mismos, ménos cuando se trata de un período histórico en que la escasez de documentos da á cualquiera de estos un precio subido.

Además de la unidad extrínseca debe buscar el historiador la posible intrínseca, marcando la filiacion y enlace entre los diferentes hechos y fijando las causas más generales y fecundas. Mas esta unidad intrínseca nunca puede ser completa en la historia, ya por el carácter meramente particular de muchos hechos, ya por lo que queda latente por la naturaleza de las cosas ó desconocido por la

falta de documentos. El historiador nunca debe forzar los hechos á que se sujeten á un sistema: «*artifex non potest mutare materiam* (1).»

II. No basta que el historiador sea exacto, sino que debe dar vida á lo pasado. Para esto necesita de aquella profunda inteligencia de los hechos que sabe discernir el valor diverso que algunas palabras (como, por ejemplo, las de «rey», «libertad») han tenido en diferentes tiempos y apreciar el juego de las instituciones y de las costumbres que han fenecido, y al mismo tiempo de cierto grado de imaginacion que sirve para iluminar, pero nó para dar un color ficticio á lo pasado. En cuanto lo permita la claridad, el historiador procurará embeber en la narracion las descripciones de costumbres, los resultados de las leyes, la apreciacion de las ideas dominantes en una época, lo cual, unido á la pintura del hombre moral, comunica á la historia la vida de los hechos reales en que se combinan los más diversos elementos. El historiador procurará dar fisonomía propia á los tiempos, á los sucesos, á los hombres y hasta á los objetos físicos, huyendo á la vez de generalizaciones vagas y de particularizaciones arbitrarias.

III. La base del orden en la composicion histórica, como en la realidad, es la sucesion cronológica, que seguirá en general el historiador, sin esclavizarse á ella hasta el punto de quebrantar la narracion de un hecho que debiera darse por entero. Además al modo de distribuir y agrupar las noticias debe aplicarse tanta atencion cuanta es necesaria para alcanzar una exposicion clara y disminuir las dificultades que lleva el hacerse cargo de hechos á menudo muy complicados.

IV. En la importancia de los hechos y en su narracion viviente y rápida (sin mengua de la claridad), en la acerta-

(1) Puede haber unidad intrínseca análoga á la oratoria, cuando el historiador escoge, nó un asunto determinado por límites de lugar ó tiempo, sino por un punto de vista intelectual, v. gr. De la unidad de la Iglesia y del Imperio ántes de la invasion de los bárbaros.

da apreciacion de los hechos y de los hombres (de que nacen oportunas sentencias, ya explícita, ya implícitamente contenidas en la narracion) (1), en la noble y correcta facilidad, nó en inoportunas galas, ni en invenciones arbitrarias, como son, por ejemplo, las poco fieles arengas usadas por algun historiador de la antigüedad y mal imitadas por muchos modernos, debe buscarse el atractivo de la composicion histórica. Su estilo debe ser sencillo, nó áridamente científico, y animado, sin aparato oratorio (2).

3.—DIVISIONES DEL GÉNERO HISTÓRICO.

ESPECIES DEL GÉNERO HISTÓRICO. Además de la historia crítica (trabajos de investigacion más bien que verdadera composicion histórica) hay la historia universal (historia del género humano), general (historia de una nacion), particular (de una provincia, de una poblacion, de un instituto, de una familia, de un suceso), especial (mercantil, literaria, etc.). Hay además los fastos que atienden únicamente á los sucesos más importantes de una nacion (3), los anales que son la simple exposicion de los hechos rigurosamente sujeta al orden cronológico, las cró-

(1) Se ha notado que á veces vale por una reflexion un pormenor bien observado, como el «dependente bracchio» de Suetonio al hablar de la traslacion del cadáver de César despues de su muerte.

(2) El célebre historiador Muller temia tanto la pompa oratoria que entre todos los historiadores latinos sólo leía con entera confianza á César. Por lo demás en el dia no se exagera el concepto de nobleza en el estilo histórico hasta el punto de sustituir, como un escritor del siglo pasado, á la palabra nada innoble ni indecorosa «nodriza» la perífrasis «una mujer que habia cuidado de su infancia» (en tiempo que un traductor de Homero en lugar de «asno» decia «un animal doméstico al cual injurian nuestros desdenes.»)

(3) En este sentido creemos que se ha entendido la palabra «fastos» cuando no se ha usado en la acepcion general de historia ni como sinónima de anales; en su origen significó dias festivos y solemnes.

nicas que refieren detenidamente una série indeterminada de sucesos por lo comun contemporáneos del historiador, las memorias que escribe un actor ó testigo de los hechos y la biografía que expone la vida de una persona (1).

Todas estas especies históricas pueden ser obras propiamente literarias, es decir que pueden exponer los hechos de una manera animada y en agradable estilo, á diferencia de la historia puramente crítica que es un trabajo científico relativo á uno ó á varios hechos. Mas se ha de dar por supuesto que la historia de carácter literario se apoya en un fondo de investigacion crítica, sin que por esto el historiador no pueda aprovecharse de investigaciones ajenas, ni sobre todo haya debido recoger los datos ó materiales que la investigacion estudia y aprecia.

ESCUELAS HISTÓRICAS. Damos este nombre á las diferentes maneras de comprender el género histórico aunque á veces no han nacido de un plan preconcebido. La distincion que en este punto ofrecemos, como fundada en un punto de vista general, debe comprender todos los casos, siquiera en la práctica se presenten variadas combinaciones.

I. Historia puramente narrativa (2). Es esta la que no se propone otro objeto directo que informar de los hechos (sin que por esto se abstenga de alguna que otra reflexion, ni de la explicacion accidental de alguna doctrina). Se halla, á más de los primeros y secos registros históricos, en Herodoto entre los griegos, con más ó ménos rigor en Tito Livio y en las crónicas de la edad media.

(1) Así las memorias reciben la unidad del testigo, la biografía del héroe. Las narraciones fundadas en informaciones ajenas ó en documentos públicos no son tales memorias, aunque así se intitulen. Con respecto á la biografía advertiremos que es un género no sólo singularmente atractivo, sino que puede ser fecundo en enseñanza moral, por mostrar los efectos de la voluntad del hombre más separados de la narracion de los sucesos generales.

(2) No usamos, como muchos, de las palabras «historia ad narrandum» é «historia ad probandum», tomadas de Quintiliano, quien no se proponia dar una distincion sino un precepto: «scribitur ad narrandum, non ad probandum.»

Esta manera primitiva de escribir la historia fué reproducida en la escuela descriptiva moderna, que nació del agrado producido por la ingenuidad de las crónicas y del cansancio de filosóficas controversias: escuela que no se ha aceptado de lleno, pero que ha contribuido á la tendencia característica que la historia ha mostrado últimamente.

Tambien puede reducirse al principio de la narracion pura la objetividad completa á que aspiran algunos historiadores modernos, lo cual equivale á decir que intentan desprenderse enteramente del modo de ver de nuestra época y del suyo particular, para convertirse en espejos, luminosos sí, pero nada más que espejos, de los hechos históricos (1).

II. Historia narrativa con aplicaciones prácticas (morales y políticas). Esta historia nació y prosperó en los tiempos de luchas políticas de los griegos y romanos; y es la que principalmente se considera como escuela práctica de naciones é individuos. Sus modelos son Tucídides, Salustio y Tácito, historiadores imitados por los clásicos modernos de la época del renacimiento y en mayor ó menor grado seguidos por la mayor parte de los que les sucedieron.

El estudio de los móviles políticos y la observacion psicológica de los caracteres, es objeto predilecto de esta clase de historia; la influencia de las costumbres privadas en la suerte de los estados una de sus más provechosas enseñanzas.

III. Historia abstracta. Esta generaliza los resultados de los hechos; desdeña su aspecto particular y trata de presentar lo que de su estudio se desprende en fórmulas sacadas, nó de un punto de vista sistemático, sino á *posteriori*.

(1) La idea de pura narracion ó como se ha llamado, descripcion llevada al último término, como tambien de la exclusiva objetividad, pueden convertirse en indiferencia moral, incurriendo en este gravísimo defecto de la escuela sistemática. Los extremos se tocan.

ri. Esta tendencia, de que no puede ni debe prescindir el moderno historiador, si se exagera, nos da en lugar de hechos históricos, puras generalizaciones y á menudo generalizaciones más ó ménos arbitrarias. Aunque sin duda no existe una historia de todo punto abstracta, á ella se propendia en el siglo pasado, cuando lo que más se apreciaba eran disertaciones separadas acerca del comercio, la legislacion, etc.

IV. Historia sistemática que pretende explicar los hechos por principios establecidos *á priori*.

Esta ambiciosa escuela, llamada filosofia de la historia, se ha entregado á combinaciones arbitrarias y contradictorias. Para determinar el curso de la historia ha buscado fórmulas generales y de aplicacion sobre manera elástica (como la idea de lo infinito y de lo finito, tomada por base la historia de diferentes pueblos); ó bien se ha supuesto que el género humano sigue y repite indefectiblemente un camino circular (1); ó bien se ha establecido un principio opuesto que en la realidad no presenta el carácter universal y constante que se le atribuye, cual es el de la perfectibilidad sucesiva de las obras humanas: principio que se reconoce, no sin intermitencias y retrocesos, en las artes útiles y en las ciencias naturales y puede tambien verificarse en determinadas instituciones, pero que no se realiza ni es posible que se realice en las bellas artes, que tampoco es aplicable á las especulaciones filosóficas en el sentido de que las últimas doctrinas hayan de ser las verdaderas ni los últimos pensadores los de mayor mérito, ni tampoco al órden moral, donde, si siempre son factibles y siempre deben buscarse las mejoras, ocurren á menudo caidas y degeneraciones y donde es harto frecuente perder por un lado lo que se gana por otro.

El intento de explicarlo y motivarlo todo en la historia, no sólo debe tenerse por presuntuoso, en cuanto trata de

(1) Son los *ricorsi* ó edades sucesivas de Vico. Otros para conciliar este sistema con el que sigue, á la idea de círculo han sustituido la de la espiral.

descifrar secretos inaccesibles al hombre y en cuanto finge un conocimiento completo de lo pasado, del cual han llegado únicamente á nuestras manos memorias incompletas; y no sólo tiende á construcciones arbitrarias y sistemáticas, sino que ha dado además origen á considerar la sucesion de los hechos como un simple mecanismo (1), como un resultado fatal y necesario, á manera de los que provienen de los datos de un problema matemático ó de los elementos de una operacion química.

Jamás deben perderse de vista en cualquiera apreciacion de los hechos históricos los siguientes principios fundamentales: 1.º Los sucesos históricos dependen de la Providencia divina, que á veces manifiesta, á veces vela sus designios; 2.º el hombre, aunque solicitado por las circunstancias que le rodean, conserva incólume su libre albedrío; 3.º el centro de toda la historia del género humano se halla en el grande acto de la Redencion (2).

Supuestas estas verdades y sin perder nunca de vista la base de todo estudio histórico, á saber, el exámen concienzudo de los hechos en toda su realidad y con todas sus irregularidades, queda ancho campo al ingenio del historiador. Puede, sin admitir un optimismo sistemático, estimar lo que han hecho sucesivamente los diferentes pueblos para acrecentar la variable herencia del género humano. Puede y debe estudiar los principios dominantes en cada siglo histórico (3); señalar luminosas analogías cuando realmente se hallan entre varios hechos ó varias épocas, sin negarse á

(1) Fenelon observó y censuró ya este mecanismo en un historiador antiguo.

(2) Estos principios han sido expuestos por S. Agustin, Si-güenza, Bossuet, etc.

(3) El historiador debe consignar y aplicar sin exageracion á hechos particulares en la historia romana los dos principios que en ella preponderan (conquista del orbe, lucha de patricios y plebeyos), en la de la edad media la influencia cristiana, la tradicion romana y la bárbara, en la de España en la misma época la guerra religiosa y la tendencia (contrariada por contiendas casi civiles) á la reconstitucion de una sola monarquía; en la del mediodía de Francia la oposicion, olvidada á veces, al dominio del norte.

reconocer las diferencias que entre los mismos existan (1); sin absorber el individuo en la especie, sin deprimir la fuerza de voluntad de cada cual ni el valor de los grandes hombres, puede reconocer el de los antecedentes que le sirvieron de punto de apoyo (2), y, sin darles un valor fatal, puede reconocer consecuencias probables y generales de causas pre-establecidas (3).

No señalaremos las épocas de la composicion histórica, que en parte pueden deducirse de alguna de las anteriores observaciones: diremos tan sólo que así como entre los griegos, fundadores de la historia clásica, este género de composicion fué asaz tardía, y así como los indos parece que la desconocieron ó poco ménos, hubo en otros pueblos del Asia, á más del libro histórico por excelencia inspirado á Moisés, anales muy antiguos más ó ménos cuantiosos, entre los chinos, los egipcios, los persas, etc.

(1) No cabe desconocer algunas analogías históricas, como la ya señalada y acaso exagerada por Vico entre los tiempos heroicos antiguos y modernos, que ofrecen sin embargo elementos y aspectos muy diversos, y que no deben, á nuestro ver, explicarse por el regreso de una época fenecida, sino por la conservacion del antiguo estado en las selvas de Germania y su traslacion á los países invadidos.

(2) No hubiera llegado Carlomagno á donde llegó si no le hubiese abierto el camino su padre y su abuelo, pero si no hubiese sido quien era ni reinado tantos años, no hubiera constituido su imperio, el cual tampoco decayera tanto en manos de Ludovico si este hubiese heredado el vigor de su padre.

(3) Las causas históricas producen consecuencias naturales, pero pueden surgir nuevos hechos que á ellos se opongan ó desecharlos algunos ó muchos individuos, ora no alcancen á contrarestarlas materialmente, ora logren minorarlas ó vencerlas.

DE LA CRÍTICA ESTÉTICA.

Hemos tratado del principio de belleza mirado en general y en las obras artísticas y literarias en el concepto teórico (ciencia estética y literaria) y práctico (arte de componer); añadiremos ahora algunas observaciones relativas á otro arte derivado del mismo principio, á saber, la crítica estética.

DEFINICION. La crítica estética es el arte de juzgar las bellezas y los defectos de las composiciones artísticas y literarias.

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

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

Los antiguos llamaban á este acto *judicium* atendiendo sólo á uno de sus dos elementos; los modernos, por una feliz traslacion, que se supone debida á nuestros humanis-

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

tas del siglo xvi, lo llaman gusto, ó mejor buen gusto, con lo cual indican su carácter inmediato como juicio y su espontaneidad como sentimiento.

CUALIDADES DEL CRÍTICO. El acto crítico, la apreciación de las bellezas y defectos de una obra es un acto personal, espontáneo é independiente como lo es tambien el que ha producido la belleza. Así el acto crítico no puede existir por la adhesion al juicio de otra persona, ni siquiera por el recuerdo de un juicio propio anteriormente formado.

Mas no habrá quien dude de que no todas las personas son aptas para juzgar bien y que para ser buen crítico se necesitan buenas disposiciones que, á más, hayan sido convenientemente educadas.

El crítico juzga los elementos que integran en la composicion artística y la armonía que de su combinacion resulta. Necesita pues de facultades análogas á las que fueron precisas para la adquisicion y combinacion armónica de estos elementos. Análogas, decimos, que no iguales, pues así como el oficio del artista es de todo punto activo, el del crítico es pasivo de suyo. El artista adivina la armonia ántes de existir, la crea; el crítico la ve cuando ya existe, la percibe y la siente.

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

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

EDUCACION DEL CRÍTICO. Aunque el acto crítico es personal, es decir, que depende, segun ya se ha expuesto, del modo de ver del que juzga, este modo de ver se forma y se completa segun las ideas y los juicios ajenos. Si el jui-

cio se siente inclinado á una belleza inferior, las buenas doctrinas artísticas deben moverle á aspirar á fruiciones estéticas más nobles; si al juicio no le es dado encumbrarse á ellas por sí solo, la exposicion de lo que constituye la belleza en obras particulares, la atencion llamada hácia ella y la impugnacion de errores (como el de la falsa naturalidad, el de la regularidad ó bien de la libertad mal entendidas) que se oponen á su percepcion, le sirven de auxilio eficaz y oportuno. Así sólo vemos con nuestros propios ojos y no habria voluntad humana poderosa á dotarnos de la vista de que careciésemos, pero mucho podríamos dejar de ver si una mano ajena no removiese los estorbos que embarazan nuestras miradas y no las llamase un índice ajeno hácia una perspectiva para nosotros desconocida.

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

I. Exámen de los objetos exteriores, es decir, de la naturaleza física y moral que el arte representa ó expresa. Así, por ejemplo, mal juzgará un paisaje ó una marina el que desconozca los objetos que en ellos se reproducen, ni una obra dramática el que no haya examinado los sentimientos en que ella se funda.

II. Contemplacion, estudio y comparacion de los modelos, medio absolutamente necesario y el más eficaz para despertar el sentimiento y perfeccionar el gusto (1).

III. Una buena teoria, ya se abstraiga de los modelos, ya,

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

como es más frecuente y más seguro, se aprenda de la voz del maestro ó de los libros.

ELEMENTOS DE LA APRECIACION CRÍTICA. Si el juicio-sentimiento que constituye el acto crítico es intuitivo y nó deductivo, si no se determina por la comparacion de una proposicion general con un caso particular; ¿cómo influirán los principios en dicho acto? Lo hemos ya indicado; limitándolo (impidiendo que se afirme belleza lo que no lo es); facilitándolo (enseñándole lo que no percibe y removiendo los estorbos que indebidamente se opusieren á la afirmacion); preparándolo (disponiéndolo de léjos á apreciar de otra manera), y aún cabe añadir que asegurándolo (mostrándole la teoría confirmada en un caso particular).

La apreciacion crítica se efectúa, pues, en virtud de un juicio-sentimiento conforme á determinados principios.

Los principios enseñan dentro de qué esfera debe buscarse la belleza.

Corrigen las modificaciones subjetivas de la apreciacion estética, mucho más comunes en materias artísticas que en las naturales, porque los elementos que las constituyen son más diversos y se hallan de mil maneras asociados con nuestras propensiones individuales.

Sin ellos las decisiones críticas carecerian de fijeza, siendo no sólo varias de crítico á crítico (lo que en mayor ó menor grado por necesidad sucede), sino tambien en los diversos momentos de un mismo crítico (segun el estado de su ánimo, de su humor, etc.).

Sirven para explicar y legitimar los actos de la apreciacion estética.

Y por fin (y esto es lo más importante) entran en comercio con el sentimiento, lo modifican á la larga y le disponen á recibir nuevas impresiones.

No obstante los principios, la decision intelectual no bastan para formar el juicio completo de la belleza, ni aún en los casos en que la obra artística obedece á reglas más fijas y más sencillas, es decir, en que se trata de combinaciones artísticas elementales que se combinan con fines

útiles apreciables sólo por el entendimiento, como sucede en ciertos utensilios, en concepciones arquitectónicas de poca monta, etc. (1).

Los principios además de ser insuficientes, tienen un carácter de generalidad que dificulta su aplicación estética á casos particulares.

Nos dan á conocer (como ya se ha indicado) la buena dirección de lo que se ha emprendido ó la ausencia de determinados defectos, pero nó lo que se ha logrado, lo que en realidad se ha hecho. Como no nos es dado afirmar la identidad ni conocer la naturaleza de los colores ó de los aromas sin aplicarlos al órgano por medio del cual los percibimos, no llegaremos á formarnos cabal idea del valor estético de la obra, si no la sujetamos al criterio del juicio-sentimiento de la belleza (2). Y ¿cómo por medio de reglas fijadas de antemano podremos apreciar lo imprevisto, lo sorprendente, lo admirable? ¿cómo distinguiremos entre la verdadera armonía y el orden mecánico, entre lo que es y lo que quiere ó aparenta ser, entre el vigoroso impulso y la intención calculada, entre la verdadera sencillez, la verdadera grandeza y la verdadera magnificencia, y la sencillez afectada, la grandeza hueca y la magnificencia indigente, entre la originalidad de buena ley y la asimilación incompleta, entre lo vaciado de un solo golpe y lo compuesto laboriosamente de piezas distintas, entre la obra yerta y la que trasmite el ardoroso aliento de vida?

Muy á menudo sucede que el que juzga de una manera exclusivamente intelectual atiende sólo á las apariencias, á las formas exteriores que pudieran corresponder á algo intrínseco, y por este motivo prefiere las obras en que

(1) V. lo que sobre esto indicámos ya al tratar de las reglas artísticas, pág. 133.

(2) De la belleza puede decirse con el proverbio: «Cæcus non judicat de coloribus» ó con el Dante:

...Che da per gli occhi una dolcezza al core
Che intender non la può chi non la prova.

estas formas son más de bulto (1), aunque falte el espíritu, y por consiguiente muchas veces simples imitaciones y remedos (2).

Así pues el acto intelectual, fundado en la comparacion de una idea general con un objeto artístico no basta para la apreciacion estética: es necesario además la operacion compuesta del acto intelectual que obra de una manera intuitiva al juzgar la armonía de los elementos del objeto, y del acto afectivo que á este juicio acompaña y que con él se enlaza tan estrechamente que son de todo punto inseparables (3).

Este proceder intuitivo, esta intervencion del sentimiento ha sido por algunos poco estimado ó bien desechado por diferentes razones:

I. Por la mayor dignidad intelectual que el juicio adquiriria si á semejanza del de la verdad metafísica sólo del entendimiento dependiera. Así no tan sólo los que han tenido ciega confianza en un código de leyes artísticas ó literarias, sino los dados á estudios filosóficos y aún algunos críticos utopistas han creído que es posible reducir el juicio estético á un acto intelectual. Entre los últimos sin embargo no hay que comprender á los que no tratan de crítica estética, que por el contrario desechan como subjetiva, sino de crítica histórica científica en que sólo se intenta averiguar y fijar los hechos literarios y artísticos y las leyes á que se pretende sujetarlos.

II. Como el juicio estético, es decir el juicio-sentimien-

(1) Como los que en música juzgan grandioso lo de mayor estrépito ó en poesía delicado y tierno lo cuajado de diminutivos, castizo lo empedrado de modismos, popular lo que afecta ciertas formas (repeticiones, estribillos, etc.).

(2) Los principios generales no sólo son insuficientes para la apreciacion crítica, sino que dañan cuando se aplica aislado alguno de ellos, segun suelen los que en ellos ponen toda su confianza. Por otra parte el estudio exclusivo ó cuasi exclusivo de la parte teórica ocasiona á menudo en la aplicacion dudas y reparos de sobras.

(3) V. pág. 58.

to de la belleza, supone una disposicion natural, un estado particular de nuestro ánimo, y como este sólo se alcanza por medio de un amor desinteresado y de una aficion perseverante, no se presenta tan fácil su adquisicion como la posesion de un número más ó ménos considerable de axiomas y de aforismos, y este es un nuevo motivo por que tengan en ménos dicha facultad aquellos que no la han poseido ó en quienes se ha embotado despues de haberla poseido y han de acudir á la memoria ó á una simple operacion del entendimiento (1).

La experiencia nos demuestra la insuficiencia y el extravío de uno de los dos elementos del juicio estético, cuando camina separado del que debe acompañarlo. Sobran los ejemplos de juicios críticos extraviados por no haberse atendido á principios fijos y sanos, y bastará citar el de los jóvenes aficionados á la lectura, sin eleccion ni direccion alguna, que á la larga hallan igualmente bueno cuanto les mueve ó interesa, no siendo por lo general verdaderas bellezas ó bellezas superiores las que prefieren. Un caso de apreciacion estética viciada por motivos puramente subjetivos hallaríamos tambien en el que por pura asociacion de ideas personales declarase bellos muebles ú ornatos barrocos, sólo porque le recuerdan los dias de su infancia.

Ejemplo de la insuficiencia de un juicio formado por simples doctrinas generales tenemos en algunos de nuestros escritores de últimos del siglo pasado que se sentian como involuntariamente atraídos por las bellezas de la arquitectura gótica, mientras que la teoría proclamada por los preceptistas de su tiempo les vedaba afirmar que aquel

(1) Excusado parece advertir que la importancia que aquí damos al sentimiento ó más bien al juicio-sentimiento de la belleza se refiere sólo á materias estéticas y no es aplicable á las demás como, por ejemplo, á la conducta práctica de la vida.—Por otro lado no se habla de la mayor ó menor fuerza del sentimiento, pues no siempre el que siente lo bello con más viveza juzga mejor, y aún la facilidad extremada de impresionarse dispone mal para la crítica.

género de arquitectura fuese bello. Así ha sucedido alguna vez que la decision instintiva ha obrado con más acierto que las ideas adoptadas, no sólo cuando estas han sido de todo punto erróneas, sino aún en ocasiones en que han pecado por insuficientes ó estrechas (1).

El juicio-crítico, lo hemos ya indicado, no se aplica únicamente á reconocer y á graduar bellezas, sino también á señalar defectos. No debe ser puramente negativo, es decir, maldiciente y afanado en buscar imperfecciones que, siquiera secundarias y eventuales, se hallan en todas las obras del ingenio humano, pero tampoco admirativo con exceso, es decir, fácil en encariñarse de bellezas inferiores.

Por semejante modo la buena exposicion crítica no es fria ni desmayada, ni tampoco declamatoria y ditirámica, sino que, sin ostentacion de entusiasmo, respira vivo amor á la verdadera belleza.

ACTOS DEL CRÍTICO. Son los siguientes:

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

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

III. Describe, ya presentando un traslado, reducido á breves dimensiones, de la obra, ya dando á conocer su fisonomía estética y su sentido (2).

(1) Pondremos por último un ejemplo de la errada aplicacion de que son susceptibles las ideas generales (sin exceptuar las verdaderas), tomándolo de un juicio sumamente depresivo del «Aristonoo» de Fenelon, fundado en el principio de que la forma de la poesía griega no es propia para expresar los conceptos de un poeta moderno cristiano. Esto es verdad, pero, *á pesar de ella* y por otros títulos, la narracion de Fenelon supera en belleza á otras que no dan pié al mismo reparo.

(2) Suelen inspirar escasa confianza las explicaciones que del espíritu ó pensamiento de las obras artísticas dan los escritores críticos, que, no sin mucha razon, han sido tildadas á menudo de

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

HISTORIA ARTÍSTICA Y LITERARIA. No se ha ceñido la crítica á formar grupos más ó menos extensos de obras particu-

arbitrarias. Mas no siempre se pueden desechar tales interpretaciones, ni aún en los casos en que el crítico ve en la obra lo que el autor no sabía que pusiese, ni, como aquel, pudiera explicar en términos abstractos. Mucho se desvaría con respecto á la significacion del Quijote, pero no cabe dudar que hay en él algo más que la censura de los libros de caballerías, y que, sin intentarlo, representó Cervantes la oposicion entre los extremos del idealismo y un positivismo prosaico. Otras veces el autor se da cuenta del sentido de sus composiciones, como Calderon, que lo explica en algunas palabras de la misma obra (hablamos de los dramas simbólicos, pues en los autos sacramentales se manifiesta directamente el sentido).

(1) Creemos exacta esta comparacion entre hombres y genios tan diversos, en el sentido de que Bossuet cobra en muchos puntos de sus discursos un vuelo lírico que, unido al sabor clásico de su estilo, le asemeja en ciertos puntos al poeta griego. Afinidad hallamos tambien en el espíritu elegíaco (nó en la intensidad de su expresion ni en otras cualidades) entre un poeta y un músico: Tasso y Bellini.

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

I. Pagarse de relaciones accidentales y arbitrarias entre lo histórico y lo artístico. Así, por ejemplo, el que un escrito de un poeta español de ilustre alcurnia del siglo xv, contenga algun pensamiento acerca de la nativa igualdad de los hombres, debido á la lectura entónces frecuente de escritores moralistas, no basta para deducir

(1) Hállanse ya estudios históricos artísticos ó literarios en Pausanias, Ciceron, Quintiliano, y entre los modernos en nuestros Santillana y Argote de Molina, y en Barbieri, etc., pero la historia literaria se formalizó en el siglo pasado en manos de Tiraboschi y otros italianos, de varios compatriotas nuestros que emplearon la lengua de los anteriores, y, con más novedad y profundidad de miras, la artística en las de Winckelmann, del cual, segun creemos, puede fecharse la escuela moderna, indudablemente fecunda en muchos puntos, aunque harto presuntuosa y nó exenta de contradicciones y errores.

que la nobleza y la constitucion españolas fuesen por esto diferentes de las de otras naciones (1).

II. Desconocer la accion y la iniciativa del genio y en general las influencias puramente individuales en el arte. Creíase en otros tiempos que los grandes ingenios, no sólo producian composiciones incomparables, sino que hasta creaban todos los elementos que figuran en sus obras; ahora, por el contrario, se tiende á conceder demasiada importancia á los antecedentes, considerando á los grandes artistas no mucho más que como felices compiladores de lo que ántes de ellos existia (2). Todo por otra parte se da á los hechos externos y nada á las solitarias inspiraciones personales.

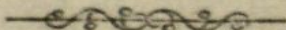
III. Estimar las obras literarias sólo en razon de lo que corresponden á los hechos históricos, como se haria si se diese gran precio á una mediana poesía por contener muchos datos geográficos ó genealógicos. Pudiera tambien atenderse en demasía á la significacion monumental de una obra y nó á su valor artístico, como si, por ejemplo, se apreciase sólo á Cervantes por parodiador de la caballería y nó por la manera magistral con que realizó su pensa-

(1) Sugiérenos este ejemplo un historiador literario de mérito, pero inclinado á ver en todo y por todo la expresion de la sociedad en las obras literarias.

(2) Pocos genios habrán existido que más intencionalmente se afanasen en apropiarse los elementos aptos para enriquecer y fecundar sus concepciones, como el Dante, y en nuestros dias ha habido un laudable empeño en recoger todos estos elementos hasta el punto de formarse lo que se ha llamado «la Divina Comedia ántes del Dante.» Mas ¿quién en el concepto estético comparará estos elementos, muchas veces rudimentarios, con las creaciones del poeta florentino que los trasforma y en ellos imprime el potente sello de su genio? En otros casos, como con respecto á Homero, no puede saberse lo que valian los antecedentes y lo que puso el poeta de su parte, y en este como en otros puntos es necesario reducirse á conjeturas, que sólo por conjeturas deben darse; mas no faltan síntomas de que pronto se irá concediendo más importancia á la personalidad poética de los autores de las epopeyas primitivas que la hasta ahora á los mismos atribuida por los discípulos más comedidos de la escuela wolfiana.

miento, ó á Walter Scott porque unió la forma novelesca con los recuerdos históricos, sin atender á si sobresalió en el género cuya invencion se le atribuye. Háblase por fin con preferencia de tal ó cual poeta mirado como filósofo, como político, etc., sin cuidarse de inquirir lo que valia como poeta.

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



ILUSTRACIONES.

UTILIDAD DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS. — PÁG. 9 (INTROD.)

1. Acerca de la influencia de los estudios literarios en la expresion de las ideas y en el recto juicio permítase-nos reproducir lo que decíamos en la inaugural universitaria de 1845:

«Considerado el arte de decir como el de la simple emision de la idea, da fácil entrada á la meditacion sobre varias operaciones del espíritu. Como la palabra no es mas que el pensamiento comunicado, así el pensamiento se reduce á la palabra no pronunciada, á la palabra pensada. Nó en diversas ocasiones ni con dones distintos nos concedió el Supremo Artífice la facultad de formar juicios y de formular oraciones, es decir, de marcar en el espíritu ó con los órganos orales la relacion ó dependencia entre dos objetos. Por manera, que sólo cabe incongruencia ó disparidad entre la idea y su expresion por ignorancia de los signos convencionalmente adoptados en el que piensa, ó por abuso de los mismos en el que habla ó escribe.»

«Es de ahí que lo ambiguo ó vago del pensamiento trasciende inmediatamente á su expresion, y que la incuria ó inexactitud en la última deben más ó ménos tarde convertirse en descuido ó incorreccion en el pensar; que quien desconoce los recursos del arte de decir, carece del de desenvolver, de dar vida, de realizar sus ideas; y que si prescindimos de excepciones fáciles de explicar, lo que motejamos de mal escrito debe calificarse de mal, incompleta, ineficazmente pensado, y lo que juzgamos efecto de la bella expresion, débese las más veces á ideas acertadas, observaciones conducentes, profundas reflexiones. Es de ahí tambien que las naciones que más han descollado en letras, en artes, en cultura, poseyeron un idioma copioso y fecundo en maneras y giros aptos á expresar las variadas modificaciones y graduaciones infinitas del pensamiento. Así no nos extrañará que como iniciacion á los arcanos de este, prefieran algunos filósofos al utilísimo estudio de la geometría el de la gramática, inspiradora, segun ellos, de una lógica más amplia y flexible cual conviene á los negocios de la vida y á las consideraciones morales: el estudio de las variadas formas de la oracion, donde, segun una escritora célebre, son las palabras á la vez signos y objetos, cifras é imágenes.»

«Si de los principios de la gramática y de los primeros

elementos retóricos con aquella tan íntimamente enlazados, pasamos más adelante, no dejará de sorprendernos cuánto á hombres estudiosos y dados á investigaciones útiles han dañado la falta de estudios literarios; el error en demasía vulgarizado de creer natural lo trivial é indigesto, sencillo lo comun y completo lo mal escogido; la carencia de aquel tino, de aquella cordura, de aquel discernimiento y buen gusto que sólo se adquieren con el estudio de las obras maestras del ingenio humano, y que tan necesarias son al hallazgo, eleccion y buena disposicion de materiales. Aun bajo el solo aspecto de la claridad á que principalmente aspiran y á que tan opuestas juzgan las llamadas flores de ingenio, no la consiguen ellos sino yerta y lánguida, en gran manera apartada de la verdadera perspicuidad, viva y penetrante, que pone en provechoso ejercicio nuestras facultades intelectuales y las fuerza á recibir profundas impresiones y luminosos principios.»

2. Con respecto á la influencia de los mismos estudios en la cultura del individuo y de los pueblos, fácil sería amontonar autorizadísimos testimonios desde Ciceron (*Hæc studia adolescentiam alunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, adversis refugium et solatium præbent* etc.) hasta el naturalista Cuvier, quien decia que para pensar bien se necesita leer, nó únicamente los libros que se creen bien pensados, sino alguno de los que se llaman bien escritos, y hasta Broglie y Lacordaire, el último de los cuales llega á afirmar que no ha existido un hombre eminente, desaficionado á las letras. Las cuales, para decir verdad, en concepto de estos y de otros sus ilustres apologistas, se han de entender de un modo algo distinto de lo que entre nosotros suele practicarse, es decir, dando mayor extension al estudio positivo de aquellos clásicos de la antigüedad y de otras épocas que despiertan el sentido de lo bello sin ponerse en contacto sobrado íntimo con nuestros hábitos y propensiones personales, ó lo que es lo mismo, no reduciéndolas á una simple aficion estética, como tampoco, por otra parte, á generalidades teóricas ó históricas.

ESTÉTICA. — PÁG. 13.

1. La estética recibe unidad de su objeto que es la belleza, pero las doctrinas relativas á esta, á excepcion de la teoria del arte, pueden formar parte de diferentes tratados de la filosofia: así la belleza considerada en Dios, de la teodicea; la idea de lo bello, de la metafísica; la belleza

en los objetos naturales, de la cosmología; en el sujeto, de la psicología. Muy útil es, sin embargo, el estudio separado de la estética, que, conforme creemos y hemos procurado realizar, puede enseñarse al que carece de conocimientos filosóficos, los cuales si no han de convertirse en nociones oscuras y vagas aspiraciones, deben aprenderse separadamente y con mucha detención y nó al vuelo y con ocasión de un estudio particular, y que por otro lado no consideramos indispensables al artista ni al crítico. Pero si, más bien por respeto que por aversión, prescindimos en cuanto es posible, de la filosofía y reconocemos que de ella se abusa y se ha abusado en este como en otros puntos, de ninguna manera aplaudimos la degradante reacción anti-metafísica que en estos últimos años aspira á dominar (hay ya algun síntoma de contra-reacción) y á efecto de la cual algunos tienen en ménos á los mismos estudios de estética. Lo que fuera, con respecto á estos, más de desear, se reduce á que se la apoyase en los principios de la *philosophia perennis*.

2. Aunque Baumgarten en la época citada en el texto fué el primero que se propuso fundar esta ciencia y le impuso un nombre, no por esto deja de tener más remoto origen.

Este se halla sobre todo en algunos pasajes de Platon. El cual, conforme á su teoría de las ideas (palabra que, segun los entendidos, no emplea siempre el filósofo en igual sentido) comprendia la belleza entre estas ideas que él consideraba no sólo como reflejo de un órden superior á nosotros, sino como recuerdo de un estado anterior en que el alma habia vivido en el mundo de los espíritus puros y cara á cara con la belleza, la bondad y la verdad: recuerdo de un original que en nosotros excitan los objetos presentes, ó que renuevan el amor y el entusiasmo en el poeta y en el filósofo, y que, por medio de la inspiración, la Musa comunica al primero, y este á los demás hombres estableciendo como una cadena magnética. Dicha idea parece algunas veces en Platon abrazar, además de la belleza, la verdad y la bondad supremas; otras ser la idea especial de belleza y otras la idea particular de cada objeto. Por otro lado Platon despues de haber engrandecido el carácter del poeta, trata de rebajarlo en otros lugares, sentando y aplicándole muy depresivamente la teoría opuesta de la imitación. Esta teoría es el principal fundamento de la Poética de Aristóteles quien, por otra parte, la modifica con la idea de «obrar» que es la que ha dado el mismo nombre de «poeta» y estableciendo, por otro lado, como más adelante veremos, el carácter «general» de la poesía.

3. El sistema de la imitacion fué más seguido por su mayor claridad y por corresponder á un hecho, aunque parcial, material y visible, hasta que en el siglo pasado lo sistematizó Batteux; pero no por esto dejó de perderse la tradicion de la doctrina estética platónica. Sin contar la influencia de la misma (depurada y llevada á mayor altura) en algunos pasajes de los doctores cristianos, conocido es su dominio en algunas escuelas del renacimiento. El mismo Rafael cuando decia que, á falta de modelos dignos, se atenia «a una certa idea che mi viene in mente,» usaba de una fórmula platónica que acaso habia aprendido en el libro, entónces tan sonado, de Castiglione. Tambien la hallamos en España y en escuelas que no pecaban de idealistas. Pacheco, suegro de Velazquez, pintor y escritor al mismo tiempo, oyó decir de sus conceptos pictóricos á un poeta amigo:

Tales, pintor divino,
Cuales los figuraste

•En tu capaz *idea* los pintaste;

mientras el festivo Alcázar echaba tambien sus coplas en honor de la belleza ideal. Más tarde hallamos tambien una reminiscencia platónica en Luzan (cuya Poética resume las doctrinas de Crousaz acerca de la belleza), cuando dice que le inspira

Sólo la *virtud bella*

Hija de aquel gran Padre en cuya mente
De todo bien la perfeccion se encierra;

y más recientemente y por opuesto estilo en Jovellanos cuando hablando de las obras de antiguos pintores «que parecen más bien pintadas por el espíritu que por la mano» atribuye sus defectos á haber trascordado el estudio de la naturaleza, fijándose únicamente en la contemplacion de una idea. Por fin el abate Arteaga escribió una obra especial sobre lo ideal considerado como principio de todas las bellas artes, que se proponia aplicar luego á la historia de las mismas, si bien en este trabajo y en este propósito debemos ver ya un efecto de los modernos estudios extranjeros.

Antes de decir algo de los últimos mencionaremos con justa predileccion y copiaremos, sin correcciones que no parecen auténticas, aquella que podemos llamar bella paráfrasis cristiana de la teoría estética de Platon, es decir, la oda de nuestro primer lírico á la música de Salinas.

El aire se serena

Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena

La música extremada
Por vuestra sábia mano gobernada.
A cuyo són divino
Mi alma, que en olvido está sumida,
Torna á cobrar el tino
Y memoria perdida
De su origen primera esclarecida.
Y como se conoce
En suerte y pensamiento se mejora,
El oro desconoce
Que el vulgo vil adora
La belleza caduca engañadora.
Traspasa el aire todo
Hasta llegar á la más alta esfera
Y oye allí otro modo
De no perecedera
Música que es la de todas la primera.
Ve como el gran maestro
A aquesta inmensa cítara aplicado,
Con movimiento diestro
Produce el són sagrado,
En que este eterno templo está asentado.
Y como está compuesta
De números concordes, luego envia
Consonante respuesta
Y entrambas á porfía
Mezclan una dulcísima armonía.
Aquí la alma navega
Por un mar de dulzura, y finalmente
En él así se anega
Que ningun accidente
Extraño ó peregrino oye ó siente.
¡O desmayo dichoso!
¡O muerte que das vida! ¡O dulce olvido!
Durase en tu reposo
Sin ser restituido
Jamás aqueste bajo y vil sentido!
A este bien os llamo,
Gloria del Apolíneo sacro coro,
Amigos á quien amo
Sobre todo tesoro,
Que todo lo demás es triste lloro.
O suene de continuo,
Salinas, vuestro són en mis oídos
A cuyo són divino
Despiertan los sentidos
Quedando á lo demás amortecidos.

4. Concluida esta como digresion sobre la antigua estética española (á la que se hubiera podido añadir alguna cita de los ascéticos y sin duda otras que no conocemos), seguiremos nuestra somera noticia del curso de aquella ciencia. Despues del renacimiento y, probablemente no olvidados los estudios de esta época ni los de los antiguos neo-platónicos y muy especialmente recordado el libro «De lo sublime» de Longino, vemos en el siglo pasado en Francia un autor que trata con novedad de este último punto (V. A. Michiels, «Revue contemporaine», tomo III), el P. André que escribe sobre lo bello, Batteux, Marmontel, etc., etc.; en Inglaterra Burke que examina con profundidad, si bien contentándose de una mezquina solución fisiológica, lo bello y lo sublime, y otros (V. un índice en Blair); y en Alemania al ya nombrado Baumgarten y á sus innumerables sucesores, entre los cuales creemos haber sido los más influyentes Winckelmann, el primero que examinó cara á cara la antigüedad clásica, Lessing que en su Laocoonte reconoció los límites de la escultura comparada con la pintura, Kant que analizó el juicio de lo bello y profundizó la teoría de lo sublime y más recientemente y entre otros, los hermanos Schlegel, que nos complacemos en citar, aunque no sea ahora de buen tono. Por más que el estudio de la estética saliese inficionado de los errores que propagaban la filosofía ó las filosofías dominantes, es natural que entre las ideas falsas ó aventuradas se obtuviesen algunos resultados sólidos en estética, median-do en ello hombres de innegable ingenio y perspicacia, el estudio de problemas estéticos hasta entónces no atendidos, la fecunda comparacion de diversos períodos artísticos, algunos recientemente exhumados, y el ejemplo viviente de una poesía y de un arte que renacian. Hubo por fin un filósofo justísimamente censurado como inventor ó renovador del pseudo-idealismo ó mejor nihilismo, que dió un extenso tratado, sino de Estética completa, de teoría del arte, en parte derivado, y en una parte, principal acaso, independiente de sus absurdas y funestas doctrinas, donde coordinó las ideas de sus predecesores, llenó muchos huecos, é ilustró puntos oscuros, sin que tan eminente obra deje de adolecer (áun prescindiendo del espíritu que en muchos puntos respira) de graves defectos, tales como no pocos vacíos, una decidida propension sistemática que sujeta los hechos á moldes simétricos, fórmulas vagas sustituidas á verdaderas soluciones, un exclusivismo clásico que aprecia sólo la parte plástica y transparente del arte y desconoce la íntima y, por decirlo así, misteriosa, y, más de lo que se creyera, decisiones pura-

mente subjetivas. Como tratados luminosos y de gran mérito recordamos el de los límites de las artes, el de la arquitectura gótica, el de la naturaleza de la obra poética, el de la edad heroica y de la epopeya (que únicamente estudia á la luz de Homero), etc. Su teoría de la tragedia griega, en que ve siempre la conciliación de los que llama opuestos poderes morales y cuyo gérmen contenía ya el Ensayo francés de G. Schlegel sobre la Fedra, nos parece un tanto gratuita y sistemática.

No hablamos de obras alemanas más recientes porque nos son poco ménos que desconocidas, pero sin ánimo de indicar todas las lecturas que han influido más ó ménos en nuestro poco ambicioso, aunque no por esto ménos empeñado y difícil trabajo (pues habríamos de nombrar la mayor parte de las hechas desde la infancia), debemos citar á Pictet, autor de un tratado ó mejor de unas ideas sueltas de Estética, nó todas aceptables, en que examina el punto generalmente descuidado de la belleza en los objetos naturales, fijando su atención, con el auxilio de una idea del autor del «Novum organum,» en el «carácter» de los mismos, lo que nos dió un elemento fundamental para la teoría de lo que llamamos formas manifestativas. Mencionaremos además al ingenioso novelista Töpfer, ginebrino como el anterior, del cual se distingue en sus «Menus propos» por el apartamiento de todo sistema filosófico.

Publicadas ya las que podemos llamar dos primeras ediciones (1856 y 57) de nuestro tratadito, hemos visto la Estética de Levêque, obra de mérito en que, por nuestra parte, no tildaremos más que la que creemos confusión entre la expresión y la belleza, las elocuentes Conferencias sobre el Arte del P. Félix, dignas de la mayor recomendación, la «Ragione del bello secondo la dottrina di Santo Tomaso,» que presenta un conjunto más científico, y como único trabajo completo en España (que sepamos) la «Esthética» de un amigo muy querido, obra profunda y escrita con tanta elocuencia como talento, aunque acaso con excesivo sabor germánico.

EXCELENCIAS DE LOS OBJETOS. — PÁG. 15.

Como materia, sólo de paso tocada en el texto y ajena á nuestros estudios, nos hemos contentado con dos sencillos ejemplos de excelencia interior (perfección) y excelencia relativa (utilidad), pero no creyendo fuera de sazón insistir aquí en este punto, hemos acudido á los conocimientos y á la amistad de dos sábios profesores de anatomía y

de ciencias naturales á quienes debemos las siguientes notas.

1. *Excelencia interior.* «Entre las maravillas que los aparatos orgánicos ofrecen como acabados modelos de perfeccion, tanto por la economía en el número de sus piezas componentes, cuanto por la complejidad de los objetos á que están destinados, figura en primer término el órgano de la vista, y nó precisamente porque sea más perfecto que los demás aparatos orgánicos, sino porque el estado de progreso positivo á que ha llegado la óptica nos permite formar clarísimos juicios acerca de la naturaleza y los fines de las partes que componen dicho globo ocular. Pues bien, bastará para nuestro propósito que nos fijemos en la estructura y funciones de dos de ellas, á saber, la *lente cristalina* y el *iris*. La lente (biconvexa) está formada y organizada de tal suerte que al propio tiempo que es diáfana como el cristal, posee la propiedad de contraerse y relajarse, volviéndose más ó menos convexa, segun el caso, á fin de que la vision sea acomodaticia á las diversas distancias á que los objetos pueden hallarse respecto del ojo en el campo visual: por manera que una sola lente viva, dispuesta por el Criador, equivale á la multitud de lentes de *recambio*, de diversas graduaciones, de que algunos instrumentos dióptricos están dotados para el propio fin: siendo de añadir (porque no pára aquí lo admirable) que la sustancia que forma la lente viva del ojo ofrece una densidad creciente, *gradual* de la circunferencia al centro, y una disposicion peculiar de curvatura, gracias á cuyas precauciones se evita que la lente biconvexa del ojo adolezca del vicio inherente á las lentes físicas biconvexas, conocido con el nombre de *aberracion de esferoicidad*, y que consiste en la formacion de una série de focos parciales, en lugar de un foco único, neto, que es lo que conviene obtener para los efectos de la clara y perfecta vision.

Relacionada estrecha y armónicamente con la perfeccion de la lente cristalina está la del iris, especie de tabique circular con un boquete central (pupila), que sirve para reducir el paso del manojo de luz que ha de atravesar por el cristalino, reduciendo así el estímulo que ella produce al conveniente, y no más, al necesario, y no ménos, segun el caso. Este iris y su pupila constituyen el *diafragma* activo del aparato ocular, y lo propio que los diafragmas de los anteojos, microscopios, telescopios, etc., tiene una materia colorante negra ó parda que, absorbiendo la luz que cae sobre el iris, le quita la transparencia, favoreciendo por este modo indirecto la exclusiva y limpia accion del manojo de luz que atraviesa la pupila. Mas

como segun las distancias de los objetos al ojo y el grado de iluminacion del espacio, el boquete pupilar tiene que ser de diferente diámetro, y esto exigiria, como lo exigen, por ejemplo, los microscopios, una coleccion de iris de recambio, para anteponer á la lente cristalina el que fuere menester. la sábia Providencia hizo que el iris ocular fuese de naturaleza contráctil y sensible de un modo *indirecto* á los estímulos de la luz, á fin de que el mismo estrechase ó dilatase su pupila segun los casos, en proporcion que el estímulo de la distancia y la fuerza de luz lo requiriesen, resultando que en un solo iris el ojo cambia cien pupilas, dado que en igualdad de luz la pupila se dilata por la mayor distancia y viceversa, y en igualdad de distancia se dilata por la menor luz y viceversa. Así es como si miramos hito á hito el sol, la pupila ocular se nos reduce á un punto, si entramos en una oscura estancia la pupila ocular se nos dilata por grados hasta alcanzar un diámetro aproximado al del iris mismo que la constituye y finalmente si tomamos por mira, v. gr. la llama de una vela, observamos que la pupila se dilata ó se contrae, segun apartamos ó acercamos á los ojos dicha llama, no obstante no variar la intensidad absoluta de la luz sino la relativa al ojo, por efecto del cambio de distancia, que cambia á su vez la fuerza de la impresion que recibimos, etc.»

2. Excelencia relativa. «El estudio de la naturaleza nos demuestra que la vida de los seres está mutuamente relacionada, de modo que de la existencia de unos depende la de otros; la desaparicion de ciertos seres ó grupos de ellos acarrearía inevitablemente la pérdida de otros. El reino inorgánico es indispensable para la vida de los seres organizados; los vegetales toman de él los elementos necesarios para su nutricion y desarrollo, siendo ellos el pasto de los animales herbívoros, que á su vez sirven de alimentacion á los carnívoros. Es pues el reino vegetal el intermedio por el cual los animales se proporcionan los elementos que han de asimilarse para su nutricion, y sin las plantas sería imposible su existencia. Sirven tambien los vegetales para purificar la atmósfera del ácido carbónico que es producido continuamente por la respiracion de los animales, por la descomposicion de los restos orgánicos, por la combustion y por otros fenómenos. Absorben dicho ácido por sus partes verdes y por las raices, fijan el carbono en su organismo y devuelven al aire el oxígeno que tan necesario es para la respiracion de los animales, manteniendo así el equilibrio en la atmósfera. Otros muchos servicios presta el reino vegetal al hombre

y á los animales; además de adornar las plantas la superficie de la tierra, haciendo desaparecer su aridez, templan el rigor de todos los agentes que obran sobre la superficie del globo, disminuyendo con su sombra el ardor del sol, y moderan la accion del frio, de la lluvia, del viento y demás meteoros; proporcionan abrigo á los animales; el hombre se vale de ellas para infinitos usos y por fin obtiene de él un gran número de sustancias medicinales dotadas de enérgicas virtudes.»

ACUERDO DE COLORES. — PÁG. 20.

Se da por regla en pintura que los colores juxtapuestos se completen; así el verde compuesto de amarillo y azul, es complemento del rojo (V. Grammaire des Arts du Dessin). Esta ley se observa en las rosas encarnadas circuidas por hojas verdes, pero no creemos que siempre se efectúe ó á lo ménos no vemos que se haya aplicado á los objetos de la naturaleza. Con esta ocasion notarémos que poco auxilio hemos hallado en los libros en lo relativo al oficio de los colores en la belleza natural, si bien no hemos debido ir muy léjos para encontrar quien nos lo diese. Por otra parte, las razones de un sábio físico nos han decidido á identificar la intensidad y el vigor ó el tono de los colores.

PERFECCION Y BELLEZA. — PÁGS. 26 Y 27.

No creemos que se niegue la distincion lógica entre la perfeccion y la belleza. Que el estudio de la perfeccion, es decir, el exámen científico de la naturaleza de los objetos no acreciente el efecto producido por la belleza de los mismos, acaso parezca mal á los que estudiaron las ciencias naturales en los mismos felices años en que su pecho se abria á la contemplacion de la belleza; pero si así fuese, efecto sería tan sólo de una asociacion de ideas personal en el que nos contradijese. Si pasásemos más adelante, y dijésemos, lo que aquí no dirémos, que el estudio científico daña á la contemplacion estética, nos hallaríamos con graves y respetabilísimos contradictores, incluso un compañero y amigo nuestro, autor de un elocuente discurso académico sobre el sentimiento de la naturaleza entre los modernos. Para confirmar la distincion, no sólo lógica sino objetiva entre la perfeccion y la belleza, observarémos con un autor ya mencionado, que la última es notoria en lo exterior, donde, si hablamos, por ejemplo, de la figura humana, se apoya en la simetría, y

es como indiferente en lo interior, donde los miembros (*las entrañas*) no están sometidos á una disposicion simétrica, á excepcion tan sólo del esqueleto como base de la conformacion externa. Observaremos en conclusion que hay en la naturaleza apariencias bellas, como notó Argensola en los ya manoseados versos:

Porque este cielo azul que todos vemos
No es cielo ni es azul ¡Lástima grande
Que no sea verdad tanta belleza!...

que hay objetos de una misma clase que, segun parece, á igualdad de circunstancias interiores, se muestran más ó ménos adornados en lo exterior, como las conchas pintadas y las que no lo son; que lo que principalmente constituye la belleza no es la superioridad de algunos elementos sino el acuerdo total de los mismos, y así aunque todos los animales superen á los vegetales en la expresion real de la vida sensitiva y de la facultad de locomocion, es decir, en formas más ricas y variadas, pueden los vegetales ser superiores en belleza á algunos de los animales, si los elementos, aunque más sencillos, contribuyen todos más poderosamente al acuerdo total, y finalmente que en todas las literaturas las metáforas usuales para designar la belleza se toman de la luz, de las estrellas y de las flores, y que estas son el ornato predilecto de las cosas y de las personas.

IDEA DE LO BELLO. — PÁG. 62.

Como ajeno á nuestro propósito hemos esquivado el difícil y delicado problema del origen de las ideas aplicado al de la adquisicion de la belleza. Si se nos pregunta lo que en este punto opinamos, sin ánimo de entrar en ningun sistema general diremos tan sólo que, á nuestro juicio, en cuanto un hombre ha visto el primer objeto que le ha producido, nó un agrado estético poco determinado, sino el efecto pleno de la belleza, lo ha juzgado bello y tiene ya por consiguiente la idea de la belleza.

DEFINICIONES DE LO BELLO. — PÁG. 63.

En el tratado que aquí concluye hemos dado implícitamente una definicion subjetiva de la belleza que es en este sentido «lo que ejercita simultánea y armónicamente nuestra sensibilidad física, nuestra sensibilidad moral y nuestro entendimiento» (V. pág. 60) definicion que se debe al poeta Schiller. Como nada nuevo se dirá en este punto, podemos ya examinar otras definiciones de la belleza.

Creemos que todas ó la mayor parte se reducen á la de armonía y á la de expresion (manifestacion natural): las cuales, como es de ver, se diferencian tan sólo en que la segunda no exige más que vida manifestada y la primera esta vida unida á la armonía.

La definicion de la belleza por la expresion fué proclamada por Cousin, y de él pasó mucho más tarde á nuestro programa oficial; vemos que la sostiene todavía Levêque, hasta el punto de dar á entender que el ser ménos bella la fisonomía de los negros no es por los efectos de su color y de su figura, sino porque estos se prestan ménos á la expresion, si bien contradice su idea cuando habla de un niño feo, pero expresivo.

Cuantos han definido la belleza por la fuerza, la vida, el sér, la esencia, la verdad, la idea manifestados, sin decir cómo ha de ser esta manifestacion, se han atenido, segun creemos, al concepto de la expresion pura.

Los que la han definido por medio de la unidad (segun la profunda fórmula de S. Agustin «*omnis pulchritudinis forma unitas est*,») y de la unidad con la variedad, ó han querido decir lo mismo que si hubiesen dicho armonía ó han usado de aquellas palabras de una manera abstracta y con inexactas aplicaciones, pues hay objetos unos y tambien unos y varios que no son bellos. Abstraccion es tambien á su manera la de Winckelmann cuando dice que la belleza, como una gota de agua, carece de todo carácter, es decir, de toda forma especial y particular, de todo principio de vida: lo que equivale á considerar la armonía que domina los elementos con separacion de estos mismos elementos y á mirar la belleza como independiente del carácter; así como otros los identifican cuando miran la belleza como la depuracion de lo accidental (particular) por lo esencial (general).

La definicion de Santo Tomás de que la belleza es el órden unido á cierto esplendor (*ordo cum quâdam claritate*) creemos que contiene completamente la doble idea de armonía y de vida. Y aquí observaremos de paso que la distincion que hace el mismo doctor entre lo bueno y lo bello (*bonum est quod omnes appetunt et ideo habet rationem finis, pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*) parece análoga á la distincion entre la finalidad sin fin de lo bello y la finalidad con fin de lo útil, que establece un moderno filósofo y que hemos adoptado valiéndonos de los términos más sencillos «forma sin uso» y «forma con uso.»

Un orador sagrado, que ya citámos, ha adoptado la definicion de órden, pero no de un órden como quiera, sino de un órden que vive, que obra, que irradia, explicacion de

la de Santo Tomás que confirma su proximidad á la de armonía viviente.

En cuanto á lo sublime no creemos que haya definicion alguna que no se reduzca á la idea de ilimitacion, á la oposicion entre la forma limitada que manifiesta y el valor ilimitado que al objeto atribuimos, contraria á la correspondencia completa entre la forma y la vida en los objetos bellos.

Concluirémos nó con una definicion científica, sino con una apreciacion feliz de Tommaseo (que habla especialmente de la belleza de estilo): «Bello abbraccia ogni pregio e vi aggiunge qual-cosa di più. Nel bello stile non sarà tanto visibile l'una o l'altra qualità delle rammentate (las que luego vuelve á indicar), ma il tutto sodisfà la mente e l'anima e si conchiude che è bello. *Ponere totum* è il segreto del bello. Si sente da molti chiamar bello uno stile puro, forbito (limpio, esmerado) o elegante od anche leggiadro (agraciado, gentil). Più alta sta la bellezza; costesti ne sono gli elementi, compolti insieme senza che l'uno all' altro danno od inciampo questo e il difficile.»

VERDAD Y BELLEZA. — PÁGS. 56 Y 57, Y 65.

Las proposiciones en sí exactas: «la verdad y la belleza son idénticas,» «no hay belleza sin verdad,» no siempre se enuncian con la debida apreciacion de sus términos. Además la palabra «verdad» no en todos los casos se entiende de igual modo. Boileau en el famoso verso.

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable,

hablaba contra los conceptistas de su tiempo y para él verdad significaba naturalidad en la expresion de los afectos, como opuesta á lo afectado, á lo sutil y á lo exagerado.

Su maestro Horacio que daba á los poetas y pintores la facultad «quidlibet audendi» se contentaba con una verdad (reproduccion verosímil de lo real) aproximativa:

Ficta voluptatis causâ sin proxima veris.

Los filósofos que identifican la belleza con la verdad en todos los casos, entienden ó deben entender por aquellas palabras la verdad general.

Por lo demás es cierto que en el origen las mismas bellas artes no buscaban sólo una verdad hipotética y relativa, sino categórica y absoluta. Hubo (como ha habido despues) asuntos que correspondian completamente á la realidad, pero otros que no se hallaban en este caso fueron

creidos tales, como los relatos semi-fabulosos ó fabulosos de la poesía épica que pasaron por historia. La aquiescencia formal á admitir ficciones como tales (aunque siempre realzadas por la verdad general) es un hecho ménos antiguo de lo que pudiera creerse, y aún en el día encuentra alguna dificultad por parte de personas no dotadas de grandes propensiones ni de cultura estéticas. — Fuera de los asuntos hay tambien verdad hipotética en los medios por el arte empleados, en que obra una parte convenida (como por ejemplo en que un mármol blanco represente un rostro humano), pero es tanta la eficacia de los medios artísticos que son pocos los que se niegan á sentir sus efectos. Así al oír una música, no hay quien se acuerde de si aquel conjunto artístico corresponde ó nó á una realidad precedente. No obstante alguna vez se nota la necesidad de alguna preparacion para admitir la hipótesis: tál que por primera vez asiste á una representacion dramática, en medio de su embeleso, se siente tentado á la risa por la extrañeza de que haya personas revestidas de un carácter que en realidad no les pertenece. El que está educado estéticamente, por el contrario, admite todas las hipótesis necesarias para que se efectúe el hecho artístico.

El enlace de la verdad y de la belleza no sólo ha debido ser consignado por la ciencia estética como una proposicion exacta y de gran trascendencia, sino que debe tenerse presente en la aplicacion para preferir la belleza apoyada en la verdad á las combinaciones cada vez más gratuitas á que se abandona una imaginacion sin rienda; pero tambien es cierto que esta doctrina aplicada con excesivo rigor, acabaria por achicar la esfera de las artes: de los asuntos se pasaria á los elementos, de los elementos á la expresion y casi se llegaria á no poder formar una nueva concepcion ni usar de una expresion metafórica.

CONCEPCION ESTÉTICA. — PÁG. 71.

La concepcion estética ha sido explicada de muy diverso modo por los idealistas exagerados y por los que en este acto lo atribuyen todo al efecto de los objetos exteriores.

Platon que en algun lugar de sus obras atribuye la concepcion del Júpiter olímpico de Fidias al efecto que le habia producido el célebre verso de Homero sobre el fruncir de las cejas del padre de los dioses (verso que á lo ménos debió tener presente el escultor) da una explicacion al parecer diversa en otro pasaje felizmente parafraseado por Ciceron: «Nec vero ille artifex, cum fa-

ceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.» De este texto literalmente entendido se deduciría que el mundo exterior nada tiene que ver con la concepcion del artista, el cual obedece sólo á un tipo general de belleza. Pero una idea pura nunca producirá una concepcion concreta. En cuanto existe concepcion artística hay imagen más ó ménos distinta: imagen que envuelve la idea de belleza, ó sea, imagen concebida segun la norma de la belleza.

La teoría platónica habia sido generalmente olvidada, y adoptada la de la belleza colecticia que se fundaba en la idea de imitacion. Corroboraba esta última el ejemplo del antiguo pintor que para representar su Venus reunió las formas de diferentes modelos, segun otro pasaje de Ciceron: «Præbete, quæso, inquit (Zeuxis) ex istis virginibus formosissimas. Ille autem quinque delegit... Neque enim putavit omnia quæ quæreret ad venustatem in uno corpore se reperire posse etc.» hecho á que se refiere Martinez de la Rosa en aquellos versos de su Poética: «Así diestro pintor no copia á Silvia...» Hétenos bien lejos de Platon. En esta teoría no hay más que elementos exteriores y el artista no pasa de ser el colector de estos elementos.

La verdad se halla completando uno por otro los dos sistemas que separados no atienden sino á un aspecto del hecho; y no es esto una transaccion ni un efugio, sino la sencilla verdad, y lo único que en este punto puede serlo. Los elementos exteriores, ó, por mejor decir, sus representaciones no se combinarían si el artista no les diese unidad, ni se combinarían de una manera bella si el artista no tuviese una idea ó una norma de belleza, así como esta idea ó norma nada realizaria sin elementos de composicion que tan sólo puede tomar de lo exterior.—Por lo demás el procedimiento natural del artista no consiste en sacar su imagen de cinco ó más modelos reunidos *ad hoc*, sino que se ha formado paulatinamente un ideal de cada objeto (ideal en que entren los dos elementos, interior y exterior) por medio del cual modifica el por lo general único modelo que estudia en cada caso. Véase con claridad este procedimiento comparando, por ejemplo, el estudio de un modelo natural hecho por Rafael para la Virgen llamada de Francisco I ó para el Apolo del Parnaso con las correspondientes pinturas definitivas. Esto además, sólo es aplicable á las artes imitativas y aún la poesia suele concebir sin modelo inmediato.

TALENTO. — PÁG. 81.

No se ha de entender que los artistas á quienes sólo se concede talento estén absolutamente desposeídos de las cualidades que, cuando existen en alto grado, constituyen el genio y en grados inferiores, el ingenio, pues si así fuese sus obras carecerían de toda vida y ningun efecto producirían. Según un parecer autorizado este es el caso de Mengs, pero nó lo general: ántes bien puede observarse que los talentos, en algun momento más feliz y en un asunto ó en un género adecuado a sus facultades, alcanzan la verdadera belleza (como Martínez de la Rosa en su epístola al duque de Frias, y en alguna otra poesia suelta, y hasta cierto punto en la conjuración de Venecia y en el Edipo). Por el contrario, el genio ó el ingenio no inspirados que se empeñan en componer, se ven reducidos á valerse de los recursos exteriores que caracterizan al talento. — Como ejemplo de poetas de sólo talento, además de los dos que hemos citado, acaso con escándalo de algun admirador, hubiéramos podido escoger al P. Gonzalez y á Melendez cuando querían imitar á Leon (en otros casos mostraron ingenio), pero nos ha sugerido el más luminoso de Monti un escrito de nuestro distinguido amigo el profesor D. J. Llausás acerca de la moderna literatura italiana.

Es también de observar que hay poetas dotados de muy buenas cualidades, de tendencias ideales, de sentimiento general y hasta de sentimiento de lo bello, pero que carecen del don de formar concepciones estéticas originales y vivientes: tal nos parece ser el caso del más amable escritor italiano moderno que dice de sí mismo: «He sentido la belleza, pero no la he realizado,» y con justicia, á nuestro ver, respectivamente á sus obras poéticas, por otra parte tan dignas de lectura y de estima, nó á una obra suya prosaica, en que se cifra su mayor título de gloria.

OBJETO DEL ARTE. — PÁG. 86 Y 87.

Examinamos en este punto la tan reñida cuestión de «el arte por el arte,» que hemos procurado resolver, nó por una fórmula, más ó menos gratuita, sino por el estudio de los hechos artísticos. Por de pronto, con lo que ántes decimos acerca del fin del arte, rechazamos ya las dos opiniones extremas: la que mira el arte como un acto puramente intelectual, como una tesis revestida de una forma agradable, de «una hermosa cobertura» como decia Santi-

llana, y la que mira con indiferencia los efectos morales del arte, con tal que obedezca al principio estético.

Si no se hubiere entendido en este concepto y aún en el de las formas artísticas miradas como fin y nó como medio (v. gr. el color por el color en pintura), sino en el de amor á lo ideal y de noble y ordenada independencia del arte, en oposicion á los medros personales del artista y de mezquinas aplicaciones de aquel á objetos útiles, científicos, políticos etc., no hubiera sonado tan mal la fórmula del «arte por el arte» y ménos la «belleza por la belleza,» tanto más cuanto se admite sin reparo que el objeto inmediato (de ninguna manera el fin último) de la obra artística es la belleza. Por nuestra parte no hemos usado de esta proposicion, que nos hubiera ahorrado, á creerla de todo punto satisfactoria, no poca labor y nos hubiera servido para la misma definicion de la literatura, porque la consideramos, nó inexacta en el fondo, pero equivoca cuando en casos particulares se trata de aplicarla. Aunque siempre el artista se propone producir la belleza y obedece al sentimiento de lo bello y puede decirse que su objeto inmediato es siempre la belleza, considerando como antecedentes del acto artístico los elementos no estéticos que contribuyen á la composicion, no cabe desconocer que en los dos últimos casos que en el texto examinamos los móviles no estéticos figuran de otra manera que como materiales. Por otra parte aún no sólo como explicacion especulativa, sino como apreciacion crítica, puede dar margen á error la idea exclusiva de belleza en el arte. Así un gran teórico alaba en un poeta célebre aquel estado de ánimo que es más, segun dice, el embeleso producido por la contemplacion del sentimiento que el sentimiento mismo, lo que equivale á encomiar la frialdad de la parte afectiva en gracia de la imaginativa pura. Las obras líricas más poderosas son las que á una grande imaginacion estética unen un sentimiento sincero y vivo.

CARÁCTER. — PÁGS. 99 Y 100.

Para ilustrar más este punto nos valdrémos del mismo ejemplo que se pone más adelante al tratar de la poesía dramática, pág. 206.

El poeta representa un hombre ambicioso.

En primer lugar le atribuye cualidades propias de la naturaleza humana en general; de hombre, nó de mujer ni de niño; de europeo, nó de oriental: esto debe ó puede considerarse como el género.

Luego le atribuye el principio de ambicion que es el

que da nombre al carácter, con sus consecuencias y aspectos: idea fija dominante, alternativas de temeridad y de terror, etc.: esta es la especie.

Finalmente le atribuye cualidades que no lleva consigo el principio de ambicion, v. gr. la supersticion astrológica (la hallamos, por ejemplo, en Vallestein, junto con dicho principio), en la cual puede más fácilmente caer el hombre que espera y teme mucho, pero que al fin no es cualidad esencial del ambicioso; la mayor ó menor dignidad, liberalidad, fidelidad á los amigos, amor á la familia, etc.: este es el individuo.

Ocioso será advertir que aquí damos una explicacion teórica y crítica, nó una fórmula suficiente para crear caracteres.

DE LO REAL É IDEAL. — PÁG. 100 - 103.

1. La distincion entre lo real y lo ideal se halla ya magistralmente establecida en un paso de Aristóteles que junto con algunos ya indicados ó citados de Platon, han servido de fundamento á la moderna ciencia de la estética. Dice en el Arte poética, cap. ix: «La verdadera diferencia (entre la historia y la poesía) es que la una dice lo que sucedió y la otra lo que hubiera podido suceder. Hé aquí porque la poesía es más filosófica y más profunda que la historia (se traduce por muchos inexactamente «es más verdadera que la historia:» Egger pone: «quelque chose de plus profond et de plus sérieux que l'histoire.») La poesía en efecto expresa sobre todo lo general, la historia lo particular. Lo general es lo que este ó aquel, segun su carácter, hubiera hecho ó dicho, conforme á la necesidad ó á la verosimilitud. Lo particular es, por ejemplo, lo que hizo Alcibiades. Como se comprende, las palabras «general» y «particular» no son usadas por el filósofo griego en el sentido de «abstracto» y de «concreto,» pues entónces diria lo contrario de la verdad, sino en el que en el texto usamos y explicamos, prefiriéndolas á las de «esencial» y «accidental» que creemos admisibles en el sentido de lo que corresponde á la naturaleza de un género y lo que es sólo individual, pero que por algunos se han confundido abusivamente con las de «necesario» y «contingente.»—En cuanto á la palabra «real» la empleamos únicamente como opuesta á la «ideal,» es decir á todas las concepciones presididas por la idea de lo bello y de las formas manifestativas, corresponda ó nó en su conjunto á objetos existentes, es decir, que no la oponemos como á veces se hace á lo que es simplemente imaginario. Tampoco la usamos en oposicion á lo simbólico.

2. Volviendo al fondo del asunto debe advertirse que no siempre guardan igual correspondencia los dos términos necesarios de toda buena concepcion artística, es decir, la realidad y su idealizacion. Así Homero, hijo de la naturaleza, aunque se levanta á las más altas inspiraciones y hasta presenta tipos acabados de excelencia moral (Nestor, Héctor, Penélope) conserva elementos de realidad menos depurados que Sófocles, en que se reconoce no sólo la idealidad artística, sino más cultura moral y aún la eleccion más reflexiva de rasgos generales. La misma diferencia se halla entre Shakspeare y las obras más poéticas que ha inspirado, las cuales léjos de exagerar, como otras, la parte más vulgar (aunque eficazmente vulgar) del gran poeta, han tratado de asemejársele sólo en lo más noble y bello. — Se ha de distinguir además en cuanto á naturalismos; hay un naturalismo sano y compatible con la reproduccion de lo más noble que la naturaleza, no escogida y exactamente copiada, ofrece, el cual conviene á determinados argumentos (v. gr. á un asunto de historia contemporánea) y no merece la reprobacion á que es acreedor el falso naturalismo, es decir, el realismo material y fisiológico, la preferencia á lo trivial y á lo vulgar y aún la eleccion de lo feo.

EFECTOS DE LA MÚSICA. — PÁGS. 129 - 132.

En este como en otros puntos (en los cuales somos menos profanos) hemos procurado evitar toda apreciacion personal, todo punto de vista subjetivo y tener en cuenta los pareceres opuestos. No por esto es posible dar soluciones que contenten á todos.

1. Así para algunos la música no es esencialmente expresiva porque no lo ha sido siempre, y refiriéndose sin duda á ciertas combinaciones artificiales de la música en los últimos tiempos de la edad media, suponen que la música expresiva nació en los del renacimiento. A esta suposicion que ya pudiera rechazarse *á priori*, podemos sin haber hecho el menor estudio de la historia musical, oponer los dos hechos siguientes:

Entre las melodías populares, las hay sin duda anteriores al renacimiento y las que son posteriores siguen la tradicion de un hecho anterior que no pudo ser modificado en su esencia por la música científica. Pues en estas melodías suele hallarse grande expresion y hasta una correspondencia, aunque sencilla, eficaz, entre la letra y la música.

En un poeta español del siglo xiii se lee esta que puede

llamarse descripción musical y que supone un carácter expresivo en este arte:

Allí era la música cantada por razón
Las dobles que refieren cuitas al corazón
Las dulces de las baylas e'l plorant semiton
Bien podien toller precio á quantos no mundo son.

2. Para otros la música no es verdaderamente expresiva, no se puede llamar lenguaje por su carácter de vaguedad suma. Admitimos la vaguedad de la música. Según la doctrina que se halla ya en el poema de Iriarte, que de cierto no debió inventarla, y seguida por muchos teóricos modernos, la música sólo expresa la tristeza y la alegría: sus dos expresiones más determinadas en efecto, pero á que añadimos, como creemos que deben añadirse, otros modos generales del sentimiento. Admitimos con Falloux el carácter vago de la música hasta el punto de pensar con él que no hay música inmoral en sí misma, sino es por los objetos con que la oímos ó la hemos oído asociada. Pero creemos que otro notable escritor (Laprade) lleva demasiado adelante esta idea de vaguedad, cuando fuera de la tristeza y de la alegría, niega á la música todo valor manifestativo. Aduce, es verdad, que ciertos cantos que sirvieron para usos gentílicos son en el día propios de la música religiosa; pero además de que aquellos usos pudieron tener un carácter solemne y grave, ¿quién asegura que tales cantos no hayan recibido cambios que los hiciesen, como son, tan propios para su nuevo y tan alto empleo, cuando las menores modificaciones, en especial de movimiento, bastan para mudar completamente la expresión musical? Aduce también, citando á historiadores especiales del arte, que ciertas notas que en una época se han tenido por las más propias de un sentimiento, en otras se consideran como expresivas de un sentimiento enteramente diverso; á lo cual puede contestarse que un mismo sentimiento puede ser mirado en dos diferentes épocas bajo diferentes aspectos, dándole una por ejemplo un tinte melancólico y otra un carácter festivo; además de que no hay que considerar las notas separadas, sino su valor en el conjunto de la frase.

3. Para otros la música puede ser decididamente imitativa: cítanse obras ó pasajes de los grandes maestros del siglo pasado, en que se ve el intento formal de imitación. Advuértase en primer lugar, que se trata por lo común de música puramente instrumental, donde, por falta de la asociación de las palabras, hay que aprovechar cuantos elementos se ofrecen para fijar algún tanto las ideas. Por otra

parte, sin faltar al respeto á tan insignes maestros, puede sospecharse que las ideas de imitacion que habian dominado hasta su época y el culto de la naturaleza que afectaban entónces algunos escritores influyeron en su manera de concebir la música. De uno de ellos se cuenta á lo ménos, que habia intentado pintar la creacion por medio de los sonidos, y que desengañado despues se contentó con la correspondencia de efectos, que forma parte de la doctrina que hemos expuesto.

Si despues de esto se nos cita una sinfonía en que se oye, magistralmente fundido con el carácter musical de la obra, el recuerdo del canto de un ave ó de un coro de pastores (que es ya un hecho artístico), ó bien una parte de un drama musical en que en medio de la expresion de un estado afectivo se reproducen con sobriedad ciertos sonidos, muy acordes, por otra parte, con aquel estado, no nos escudaremos con un sistema para desechar bellezas que no siguen el curso más ordinario de la música. Pero sí creemos advertir que domina en nuestros dias una reaccion, indudablemente justa si no pára en exclusiva, en favor de la llamada música clásica (palabra que en algunas composiciones así llamadas que hemos oido, no entendemos lo que significa, si no es sinónima de excelente) y contra la música principalmente melódica, de la cual más ó ménos han abusado los maestros modernos entregándose á su fácil inspiracion sin la debida preparacion y cautela. Tratan algunos de rejuvenecer el arte, no sólo por los recursos de la armonía, sino por medios ya descriptivos, ya puramente intelectuales (es decir, por operaciones de la reflexion separada del sentimiento estético). Digno de estima y de atencion es cuanto tiende á variar, á ennoblecer y á depurar el arte, pero creemos que la verdadera música no puede tener en ménos la melodía, ni la expresion, ni la inspiracion espontánea. La música ha de ser elevada, espiritualista, profunda, pero siguiendo los medios naturales á este arte.

4. Otros finalmente hallan más realidad y determinacion en el lenguaje musical, y acordándose, por ejemplo, de una bella melodía unida á esta ó aquella letra, creen que la música lo dice todo y ni más ni ménos que esta letra: ilusion en que pocos no habrán incurrido y que se explica y hasta cierto punto se justifica por la manera íntima con que se adhiere á una composicion poética un canto adecuado.

Así pues, dando ménos valor á la significacion precisa del lenguaje musical que la que en opinion de otros alcanza, y mucho á los recuerdos con tal ó cual composicion

asociados, ¿se admitirá indiferentemente una misma música para todos los géneros, sin más diferencias que las nacidas del carácter de los sentimientos que ocurra expresar? ¿No habrá, por ejemplo, música religiosa? Al contrario: aún teniendo por fijo que una composición ó una forma de la música profana ejecutada en el templo, no produce en el que por primera vez la oye, el mismo mal efecto que á quien ántes y en el lugar para donde se inventó, la ha oído, sin creer que ciertas formas (como algunas de las que se llaman escolásticas) convengan á la música sagrada, sólo porque en ella se han conservado más fielmente que en los otros géneros, de ninguna manera convenimos con un distinguido profesor del arte que, fundado en la idea de que sólo existe una buena música, no admite otra distinción que la producida por la diversidad de sentimientos: creemos por el contrario que deberían inquirirse todos los medios naturales y de asociación propios para caracterizar y distinguir la música religiosa, como son, el apartamiento de ciertas formas profanas, la sobriedad de efectos, el mismo temple de los sentimientos, el uso discreto de formas tradicionales, la clase de instrumentos empleados, etc.

HISTORIA DEL LENGUAJE. — PÁGS. 140 - 144.

Aunque tratamos del lenguaje bajo el punto de vista de la literatura general, hemos procurado aprovecharnos de los resultados de la filología comparada (entendiendo esta palabra en su verdadero sentido y nó en la arbitraria latitud que suele dársele), cuanto es posible en quien, á excepcion de algun punto especial, únicamente á título de curioso ó aficionado la conoce.

1. Esta ciencia, sino inventada, formalizada y metodizada en los últimos tiempos, ha hecho notabilísimos adelantos, á lo ménos en la parte empírica y en los hechos de historia lingüística que de esta parte inmediatamente se deducen. La comparacion de las lenguas no era del todo desconocida, á pesar del desden con que los pueblos clásicos miraban á los bárbaros ó extranjeros. Esquilo reconoció la hermandad de los persas y griegos; Ovidio notó semejanzas entre la lengua helénica y la de los bárbaros del Ponto:

*In paucis remanent graiæ, vestigia linguæ
Hæc quoque jam mixto barbara facta sono.*

No pudo desconocerse el enlace entre el griego y el latin; enlace que, hasta muy acá, se atribuía, nó á hermandad,

sino á paternidad del primero con respecto al segundo. La religion cristiana que proclamó el comun origen de los hombres y llevó la palabra de vida á todas las naciones, promovió el conocimiento y el consiguiente cotejo de las lenguas más apartadas. Los que cultivaron la lengua sagrada y en general los orientalistas reconocieron sin trabajo la hermandad de los idiomas semíticos. Más tarde los que estudiaron las lenguas neo-latinas no sólo conocieron su verdadera filiacion, sino que (como algunos italianos y como nuestro Aldrete) expusieron ideas sólidas y exactas acerca de su historia.

No se pensaba, sin embargo, en formar del estudio de las lenguas una ciencia general. Supónese que el primero que concibió esta idea fué nuestro Arias Montano (así como al Brocense se atribuye el origen de la gramática general), pero el padre reconocido de la ciencia es el ilustre filósofo y polígrafo Leibnitz. Este propuso la comparacion de palabras de todos los idiomas conocidos, empresa que siguieron muchos, y entre ellos Catalina II de Rusia. Nuestro Hervas fué luego uno de los primeros en atender á la estructura gramatical. A efecto del conocimiento que las misiones y luego los colonos ingleses adquirieron de los idiomas de la India, se estudió el sanscrito y se reconocieron sus afinidades con el griego. Por fin F. Schlegel fijó la nueva ciencia (1808) proclamó la hermandad de las lenguas que llamó indo-germánicas (indo-europeas, arianas, jaféticas: sanscrito, zend, griego, latin, germano, eslavo, á que se ha añadido despues el lético y el celta), lenguas que han sido objeto de estudio más especial y más fecundo en resultados. Luego G. Schlegel llamó sobre todo la atencion hácia las formas gramaticales, con preferencia á la parte lexicográfica, Humbolt estudió lenguas poco conocidas (entre ellas el vascuence) y examinó el enlace entre el pensamiento y la palabra, Bobb compuso una gramática de las lenguas indo-europeas, Grimm de las germánicas, Diez de las neo-latinas, etc. Además del estudio de la morfología (de las formas gramaticales) y de la lexicografía (el del vocabulario) se ha atendido también especialmente á la fonología (el de los sonidos). No intentaremos, ni pudiéramos resumir someramente los resultados obtenidos: sólo podemos hacer algunas indicaciones sueltas.

2. Sorprendentes relaciones y casi identidad con frecuencia han consignado los filólogos entre muchos vocablos de las lenguas arianas (v. gr. *dvi* sanscr., *dva* zend, *duo* gr. y lat., *twai* got., *dwi* let., *dwa* esl., *da* y *dau* celt.; *pader* sanscr., *pater* grieg. y lat., *fadar* got.; *denta* sanscr., *dens* lat.; *nau* sanscr., *naus* gr., *navis* lat.; *vidhava* (sin

hombre) sanscr., *vidua* lat., etc.: (V. Eichhoff «Lit. du Nord» y Wisseman «Discurso primero»). El cambio de letras de una misma palabra en diferentes lenguas, debido á las tendencias fonéticas de cada pueblo, se ha podido reducir á reglas en general constantes. Por el estudio histórico de cada palabra y atendiendo á las reglas fonológicas se ha fijado la ciencia etimológica, nó fundada, como algunos creen, en la mayor semejanza de letras (etimología del sonsonete, como la llamó ya hace años un filólogo nuestro), y se han obtenido á veces resultados seguros, otras más ó ménos probables. Véanse, por ejemplo, (Max Müller «La Science du langage,» 277-282), las innumerables derivaciones de la sola raíz *spas* (con un signo sobre la *s* del cual y de otros prescindimos). Dicha raíz que corresponde á la idea de «ver» ha dado origen á las siguientes palabras y á las que de ellas proceden: *spasa* que en sanscr. significa lo que en cast. y fr. *espía* y *espion*; *ci-spata* (claridad, id.); *spas* (guardian, zend); *spicere* (ó especere), de donde el frecuentativo *spectare* y *aspicere*, *respicere*, *despicere*, *susplicere*, *perspicere*, *prospicere* y *aspectus*, *respectus*, *speculum* etc. en latin y sus derivaciones en las lenguas neo-latinas (*aspecto*, *respeto* esp. *aspect*, *respect*, *répit*, *dépit*, fr., etc.), *spēhon* (ver, germ.: *spy* ingl.); *avispicium*, *auspicium*, *aruspex* lat.; la palabra importantísima y sumamente prolífica *species* y finalmente con una modificacion radical *skeptomai* (yo miro, gr.) de donde en diversos sentidos *skeptikos* (el que se informa) y *episkopos* (el que vigila.) — Ya ántes se habian notado ó podian notarse en las lenguas que se comparaban imprevistas etimologías como la de *dies* en *journée* fr., *jornada* esp. (dies, diurnus, jorn) y en *aujourd'hui* fr. donde aquella palabra se halla dos veces (ad illum diurnum de hoc die).

3. Más importantes son todavía las relaciones entre las formas gramaticales. Por medio de ellas, además de establecer la propincuidad entre las antiguas lenguas indoeuropeas, se ha demostrado no hay entre ellas madres é hijas, sino hermanas que proceden de un tronco comun desconocido. Véase para muestra el primer tiempo del verbo sustantivo (cuya radical debió ser *as* ó *es*) que extractamos del mismo Max Müller, pág. 179 y 180, indicando con letras mayúsculas las formas más puras ó primitivas que no siempre corresponden á una misma lengua, como sucedería si una de ellas procediese de otra.

SINGULAR.	Sanscrito.	Lituanio.	Griego.	Latín.
1. ^a persona	AS - MI	ES - MI	ES - MI	es - um ('s - um)
2. ^a	a - SI	ES - SI	ES - SI	es -
3. ^a	AS - TI	ES - TI	ES - TI	es - t
PLURAL.				
1. ^a persona	'S - MAS	ES - MES	es - umus ('s - umus)
2. ^a	'S - ta	ES - TE	ES - TIS
3. ^a	'S - ANTI	-enti (eisi)	's - UNT

4. Por medio de la igualdad de lenguas se ha determinado la igualdad inmediata de origen y, junto con otros datos, se ha señalado la antigua mansion de la gran familia jafética. Se han hecho además otras importantes deducciones históricas: así de la existencia en todos estos pueblos de la raíz *ar* igualmente aplicada á la operacion ó á los utensilios de la labranza (*arare*, *aratrum*) se ha concluido que antes de su separacion eran ya agrícolas estos pueblos. En el sanscrito se han señalado palabras que usaron ya sin comprenderlas los griegos, especialmente en materia de mitología, y con esto y mal grado de algunos helenistas, ha prevalecido la opinion de que los griegos habian traído á su nuevo país y no inventado muchas tradiciones que se les atribuian. Mas aunque el resultado en general y en varios pormenores, parece más que probable, puntos son estos en que ya intervienen las conjeturas y las discusiones.

5. Fuera de las lenguas semíticas y jaféticas se han hecho tambien estudios para el exámen y clasificacion de muchas otras. Así, Wisseman, fundándose en los trabajos del Dr. Leyden, nos dice del malayo (ó mejor polinesio): «Todas las lenguas que componen este grupo tienen gran tendencia á la forma monosilábica y á desechar toda especie de inflexion, aproximándose así al grupo vecino de las lenguas del otro lado del Ganges, con las cuales parece que las reúne el Dr. Leyden... Así tenemos tambien una familia dilatadísima que se extiende á una vasta porcion del globo y comprende muchos dialectos que se miraban como independientes hace pocos años, y aunque en mi mapa he conservado como enteramente distintos los dos grupos transgangético y malayo, casi parece que se les puede conceder alguna afinidad.» A estas lenguas transgangéticas pertenece en gran parte la clase llamada ahora turaniana (que algunos creen poder enlazar con la jafética) y que además de las varias lenguas tártaras, y entre ellas la turca, comprende la de dos pueblos de Europa: el finés, que, segun Esktein, vino á habitarla, no ménos que el vasco, ántes que la familia ariana, y el ma-

giar ó húngaro que fué el último pueblo invasor, á excepción de los turcos. Dícenos que estas lenguas ofrecen con toda claridad el sistema de aglutinacion.

Por otra parte se han reconocido afinidades entre las diversas familias, especialmente entre la ariana y la semítica, que no niegan decididamente ni los ménos dispuestos á consignarlas, y tambien entre la semítica y el copto (egipcio) y en general las lenguas del África septentrional y oriental (V. Wisseman «Disc. prim.» donde da la regla por la cual se distinguen las raíces que pueden haber sido introducidas por la comunicacion entre varios pueblos, y las que han de ser originarias del mismo pueblo, como los numerales, los nombres de padre, madre, etc., y Gilly «La science du langage» especialmente, pág. 58); y entre el euskara (vascuence) que algunos han considerado como semítico y las lenguas americanas.

Estas indagaciones han confirmado la verdad de la unidad originaria de las lenguas, acerca de la cual dice A. de Humbolt: «Por aislados que puedan parecer al pronto ciertos idiomas y por singulares y caprichosos que sean, todos tienen una analogía entre sí, y sus muchas relaciones se descubrirán mas fácilmente á proporcion que la historia filosófica de las naciones y el estudio de las lenguas se acerquen á la perfeccion.»

Max Müller sienta que nadie ha demostrado ni demostrará la imposibilidad del hecho, mientras que del sistema de aglutinacion (observaremos de paso que se halla ya en los «Orígenes de las formas gramaticales» de Humbolt y que sostienen el contrario los Schlegel y algunos de los que viven), deduce que las lenguas más próximamente emparentadas pueden ofrecer las formas más diversas á efecto de la diferencia de palabras agregadas con un mismo objeto (por ejemplo, la idea del plural pudo una de ellas significarla por medio de la adición de la palabra que correspondia á «masa,» otra por la de «número,» otra por la de «tropa»). A esto se puede añadir la consideracion que una misma lengua puede comunicar un sinónimo á una derivada y otro sinónimo á otra (así el latin que dió la palabra «focus» á las neo-latinas pudiera haber dado á alguna de ellas la «ignis»), y las rápidas mudanzas lingüísticas que, al revés de la persistencia que otros muestran, ofrecen los idiomas de muchas tribus de América etc. — (V. especialmente Gilly en varios puntos de la obra citada donde se hallarán los nombres de los filólogos, defensores, segun ya dijimos, con rarísimas excepciones, de la unidad originaria, aún atendiendo á las consecuencias que del actual estudio de las lenguas se deducen).

5. Poco tenemos que añadir á los dos otros puntos fundamentales indicados en el texto. Que la separacion de las lenguas fué violenta y repentina lo reconocen Herder y Nieburh y lo confirman Abel Remusat (citados por Wis. ib.) y á su manera recientemente Pott (V. Gilly, p. 167 y *passim*).

Que dos de los principales filólogos para explicar la invencion del lenguaje han acudido á un estado extraordinario del hombre (intuicion ó instinto) se ve en un pasaje de Humbolt (esta opinion no creemos que fuese exclusiva suya) citado por Wisseman en la obra varias veces mencionada, y en la pág. 419 de la traduccion francesa de las primeras lecciones acerca de la ciencia del lenguaje de Max Müller.

En cuanto á la denominacion de jafética que hemos usado para las lenguas arianas, á más del ejemplo de algun filólogo, nos ha movido la evidente confirmacion que la filología ha dado á esta atribucion etnográfica, que no olvidaron tampoco todos los pueblos de esta familia, ó á lo ménos los pueblos clásicos (*Audax Iapeti Genus*).

INFLUENCIA RECÍPROCA DE LA PALABRA Y EL PENSAMIENTO.
PÁG. 106.

No hemos intentado profundizar ni ménos resolver el espinoso problema filosófico de las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje en que tan opuestas afirmaciones sostienen los secuaces de la llamada escuela tradicionalista, quienes con más ó ménos decision proclaman la necesidad del último, y los restauradores de la filosofía escolástica que sólo lo admiten como instrumento útil para muchas operaciones del primero.

A lo que en el texto decimos nos contentaremos con añadir un pasaje que nos parece luminoso é instructivo de las «Lec. de Psicología» del profesor D. Salvador Mestres: «Empecemos por la existencia del (lenguaje) interior. El alma se forma ideas de todos los objetos que conoce, porque es imposible conocer sin la idea del objeto conocido. Mas (por lo ménos) muchas ideas son signos, y nó imágenes, de sus objetos, luego el alma tiene que representar el objeto de sus ideas. — En efecto. Podrían únicamente ser objeto, á lo más, las ideas que representan objetos materiales; pues todas las otras sólo son signos de aquellos, por la sencilla razon de que no existen en la naturaleza del modo que los concebimos y que su idea representa. La honradez, la gravedad, la alegría, el dolor, la avaricia, la virtud, todas las ideas abstractas, las ge-

nerales, los principios científicos etc., ¿existen individual y concretamente? Nó por cierto: y no obstante nuestra inteligencia considera á cada uno de aquellos objetos como dotado de existencia propia é individual. En consecuencia el alma se forma signos interiores de los objetos de sus ideas, y discurrendo consigo misma las enlaza de un modo racional y por consiguiente existe un lenguaje interior.—De esto se infiere su utilidad. Sin él la inteligencia poseería á lo más ideas concretas é individuales, no tendría ideas generales, ni principios científicos, no podría raciocinar ni discurrir consigo misma, y por consiguiente la ciencia le sería imposible.»

ARTE MÉTRICA. — PAG. 59 y 60.

Dejando para mejor ocasion algunas observaciones de arte métrica (dificultades de la doctrina de la cantidad y del acento en la métrica antigua; admision parcial y complementaria en la métrica moderna de sistemas que, como base de ella, deben rechazarse y son el de versos pequeños, el de segundas ó terceras en la colocacion de los acentos, el de piés y el de duracion de sílabas; teoría del ritmo interrumpido) pondrémos aquí como última observacion, pues ya serian inoportunas en materia tan trillada cual la de los géneros literarios, alguna noticia que ilustre lo que en el texto apuntamos.

Para formarse idea exacta de la métrica es preciso tenerla de la naturaleza de nuestro acento prosódico: ictus, golpe, tiempo fuerte, sílaba dominante de la palabra, que no se ha de confundir con la cantidad ó duracion de la sílaba (largas y breves) ni con la elevacion de tono (acento agudo ó grave). V. sobre este punto una carta de Maury inserta en la Gramática de Salvá y muy especialmente sobre el mismo y otros con él enlazados los luminosos y elocuentes «Discursos literarios» de D. J. Coll y Vehí.

En cuanto á la métrica castellana (y no ménos la italiana y catalana, y tambien, fuera de una parte convencional, la francesa y, segun parece, la alemana, donde, sin embargo, se distinguen largas y breves) es la misma sencillez: numeracion de las sílabas hasta la última acentuada y colocacion de acentos interiores, especialmente en los versos largos.

Algo más difícil es la antigua. Tal como se enseña (y con más solicitud deberia enseñarse) consiste en dividir el verso en piés (grupos de largas:— y breves: ∪) que suelen ser fijos en los metros líricos más conocidos (v. gr. en el sáfico

(- u | - - | - uu | - u | - u) y son parcialmente variables, aunque de valor fijo, en el exámetro (- uu | - uu | - uu | - uu | - uu | - u) y en el pentámetro. Permítasenos añadir que en una obrita muy elemental y ligera (*Manual de Retórica y Poética* por M. M) se propone un método para dar á los inhábiles algun conocimiento del arte métrica latina. En el texto nos referimos, nó al método comun, sino al que, teniendo á la vista á más de los antiguos autores de métrica, los de rítmica, es decir, los que consideraban la poesía unida á la música y á la danza, ha expuesto recientemente Benloew «*Rithmes grecs*,» de cuya parte más elemental procuramos dar una idea, aún á los más profanos, en el siguiente cuadro:

Piés rítmicos. 1 á 1 (ritmo dactílico): dáctilo - | uu; anapesto uu | -; espondeo - | -; proceleusmático doble uu | uu.

2 á 1 ó 1 á 2 (ritmo jámico): jambo u | -; troqueo - | u; tribachio u | uu, ó u | uu.

3 á 2 ó 2 á 3 (ritmo paiónico): crético - u | -; paion (peon: solucion del crético) - u | uu ó uu | -; baquio (admitido sólo por los métricos) - | - u.

Períodos rítmicos. 1 á 1, por ejemplo, - uu - uu | - uu - uu, ó bien u - u - | u - u -.

2 á 1 ó 1 á 2, por ejemplo: - uu - uu | - uu, ó bien - u - u | - u etc.

donde se ve que el período de ritmo dactílico puede componerse de jambos; el de jámico, de dáctilos etc., es decir que se atiende á la combinacion de los piés y nó al contenido de cada pié.

El período se componia de dos partes: una en que cargaba el tiempo más fuerte entre los fuertes que eran de diferentes grados. Los más (pues no faltan divergencias en un punto tan capital de la nomenclatura) dan á dicha parte el nombre de tesis, que equivale á «positio pedis cum sonitu», «ictus», golpe, tiempo fuerte; y á la otra el de arsis que equivale á «elevatio», tiempo débil.

El Sr. Benloew presenta luego variadas aplicaciones de su sistema, encaminado á deshacer las dificultades de los metros líricos de más irregular apariencia (V. lo que acerca de ellos observamos pág. 174), por medio de la prolongacion de las sílabas á más de dos tiempos y de la intercalacion de pausas: procedimiento no gratuito, pues se funda en la autoridad de los tratados clásicos, pero arriesgado en la aplicacion y que, exagerándolo, pudiera servir para descubrir forma métrica en cualquier trozo de prosa.

Notaremos en conclusion y para evitar equívocos que la

palabra «métrica» se usa en tres sentidos: 1.º para designar la forma versificada en general y la ciencia y el arte que de ella tratan; 2.º entre los antiguos como tratado de la simple versificación, distinto de la «rítmica» que no sólo atendía á la poesía sino también á la música y á la danza que podían acompañarla; y 3.º en sentido del sistema antiguo clásico de largas y breves y en oposición á la palabra «rítmica» aplicada á la baja poesía latina, la cual siguiendo las tradiciones de la popular romana y olvidadas ya las diferencias (que no podemos creer puramente imaginarias) de la pronunciación clásica, atendió sólo al número de sílabas, á los acentos y á las rimas perfectas ó imperfectas, es decir, á un sistema muy análogo (aunque nó enteramente igual, especialmente en el uso de las rimas) al de la poesía de las lenguas neo-latinas.

FIN.

ÍNDICE.

	PÁGINAS.
INTRODUCCION..	7
PRINCIPIOS DE LITERATURA.	13
PARTE OBJETIVA REAL.	14
I. — OBJETOS FÍSICOS Ó SENSIBLES.	Ib.
1. — De sus excelencias y especialmente de la belleza.	Ib.
2. — Exámen de la belleza física.	18
3. — Comparacion de la belleza con la perfeccion.	25
4. — Comparacion de la belleza con la utilidad.	27
5. — Formas naturales manifestativas.	29
6. — Comparacion de la belleza con las formas manifestativas.	32
7. — Objetos sublimes.	35
8. — Comparacion de lo sublime con las formas manifestativas.	38
II. — OBJETOS MORALES.	40
III. — OBJETOS INTELECTUALES.	44
IV. — CALIFICACIONES ESTÉTICAS SECUNDARIAS.	48
V. — VERDAD Y BELLEZA.	53
PARTE SUBJETIVA.	57
I. — DEL HOMBRE COMO ESPECTADOR DE LA BELLEZA REAL.	Ib.
1. — Juicio-sentimiento é idea de lo bello.	Ib.
2. — Modificaciones subjetivas del juicio-sentimiento de lo bello.	64
II. — DE LA FACULTAD DE CONCEBIR NUEVAS BELLEZAS.	66
1. — De la imaginacion.	67
2. — Del artista.	74

PARTE OBJETIVA ARTISTICA.	84
I. — DE LA OBRA ARTÍSTICA.	Ib.
1. — Naturaleza y fin del arte.	Ib.
2. — Asuntos del arte.	89
3. — De lo real y de lo ideal en el arte.	90
4. — Cualidades de la obra artística.	103
II. — DE LAS FORMAS DEL ARTE.	112
1. — Del lenguaje artístico.	Ib.
2. — De las diferentes artes.	121
III. — DE LAS REGLAS ARTÍSTICAS.	132
PRINCIPIOS DE TEORÍA LITERARIA.	137
MEDIO Y CLASIFICACION DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.	Ib.
I. — DEL LENGUAJE.	Ib.
1. — Naturaleza del lenguaje oral.	138
2. — Historia del lenguaje.	140
3. — Relaciones del lenguaje con el pensamiento.	145
II. — TRASMISSION DEL LENGUAJE ORAL.	149
III. — CLASIFICACION DE LAS COMPOSICIONES LITERARIAS.	154
COMPOSICIONES POÉTICAS.	156
I. — GENERALIDADES.	Ib.
1. — De la poesía segun su medio.	Ib.
2. — Comparacion de las obras poéticas y prosaicas.	165
3. — Poesía natural artística y artificial.	167
II. — POESÍA LÍRICA.	171
1. — Poesía lírica en general.	Ib.
2. — Division de la poesía lírica.	175
3. — Épocas de la poesía lírica.	177
III. — POESÍA DIDÁCTICA.	179
IV. — POESÍA ÉPICA.	182
1. — De la epopeya en general.	Ib.
2. — Epopeyas primitivas.	187
3. — Epopeyas literarias.	191
4. — Cancion narrativa popular.	193
5. — De otras narraciones poéticas.	194
V. — POESÍA DRAMÁTICA Ó REPRESENTADA.	197
1. — De la poesía dramática en general.	Ib.
2. — Division y épocas de la poesía dramática.	210

COMPOSICIONES PROSAICAS.	220
I. — GENERALIDADES.	Ib.
II. — GÉNERO ORATORIO.	Ib.
1. — Oratoria en general.	Ib.
2. — Del orador.	226
3. — De la composicion oratoria.	230
4. — Division y épocas principales del género oratorio.	236
III. — GÉNERO DIDÁCTICO.	239
IV. — GÉNERO HISTÓRICO.	242
1. — De la historia y del historiador.	Ib.
2. — De la composicion histórica.	244
3. — Division del género histórico.	246
DE LA CRÍTICA ESTÉTICA.	253
ILUSTRACIONES.	265

FIN DEL ÍNDICE.

ERRATAS.

Se han notado pág. 60, l. última, «lo demás» por «los demás»; pág. 74, l. 4, «Así que conceptos» por «Así que los conceptos»; pág. 138, l. 1.^a de la nota y 161, l. 19, «onomatopéyca» por «onomatopéyica»; pág. 150, l. última ántes de la nota, «arde» por «tarde»; pág. 152, l. 4, ántes de la nota, «esta» por «este»; pág. 250, l. 3 ántes de la nota, «siglo» por «ciclo»; pág. 251, l. 4 de la nota «deben» por «debe», l. 9, «puede» por «pueden» y l. 14, «ellos» por «ellas»; pág. 279, l. 19, «compolti» por «comporli»; pág. 283, l. 3, «hubiere» por «hubiese»; p. 289, l. 25, «proclamó» por «proclamando»; pág. 290, l. 4 del último apartado, «no hay» por «que no hay»; pág. 294, l. última del penúltimo apartado, «Discursos» por «Diálogos.»

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

MNAC
Biblioteca d'Història de l'Art



1200084277

R.13012
7.01 Mil 12

BIBLIOTECA
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE
BARCELONA

R.13012

Cl.7.01 Mil 12-

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

