

MARIO MÉNDEZ BEJARANO

Doctrinal de
Preceptiva
::: Literaria :::

Imprenta de Cleto Va-
llinas, Luisa Fernan-
da, 5. — MADRID :—

SNEROS

56

IGUO

XX

5758

BFALL
700

DOCTRINA DE PRECEPTIVA LITERARIA

DOCTRINAL DE PRECEPTIVA LITERARIA

T28/56

DOCTRINA DE PRECEPTIVA LITERARIA

T28/56

DOCTRINAL

DE

PRECEPTIVA LITERARIA

POR

D. Mario Méndez Bejarano

Catedrático por oposición; Doctor en Filosofía y Letras; Licenciado en Derecho Civil y Canónico, Consejero Real de Instrucción Pública; ex Diputado a Cortes; ex Delegado Regio de Primera Enseñanza de Madrid y Comisario Regio de la Escuela Profesional de la Mujer; Individuo de la Junta Directiva de la Real Sociedad Geográfica de Madrid; Medalla de oro de la Real Academia Española y del Instituto Nacional de Previsión; Académico Honorario de la Real de Jurisprudencia y Legislación de Madrid, de la S. A. de Historia Internacional de París y de la «Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde» de Leiden; Académico Preeminente de la Real Sevillana de Buenas Letras; Correspondiente de las Reales de Buenas Letras de Barcelona e Hispano-Americana de Cádiz, de la de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, del Instituto de Coimbra, de la Academia de Ciencias y Letras de Nápoles, de la de Historia y Etnografía de Atenas, de la Romana «Universalis Quiritum Coetus», de la Societé de Linguistique de París, de l'Alliance Française, Individuo de número de la Sociedad de Antropología y Prehistoria de Madrid; Hijo adoptivo y predilecto de Lebrija y de Jaén; Gran Cruz blanca del Mérito Militar; Gran Cruz de la Corona de Rumania; Comendador de la R. O. A. de Isabel la Católica, etc., etc.

(SEXTA EDICIÓN REVISADA)

MADRID
IMP. DE CLETO VALLINAS
LUISA FERNANDA 5
1925

PREFACIO A LA TERCERA EDICION

Convencidos de los irremediabiles estragos que a la juventud y a la cultura nacional irroga el absurdo método memorista, y malogrados cuantos esfuerzos intentamos para desarraigar tan pernicioso vicio de nuestras aulas, decidimos publicar un libro que, por su forma y especial estructura, impidiese al mismo Scalígero el aprendizaje de memoria.

Ensayado el sistema en anterior edición, al público, no a nosotros, corresponde estimar el error o el éxito. Consecuentes con la finalidad, hemos renunciado a los resúmenes que condensaban al término de cada lección la doctrina desenvuelta, advertidos del riesgo de que el alumno se limite a tomarlos de memoria, renunciando, no sólo a más lectura, sino a poner su colaboración personal en una obra científico-social enderezada, antes que a la comunicación de aforismos y definiciones, a despertar su individualidad consciente y reflexiva. A despecho de la pereza, prejerimos que el resumen se ejecute por el mismo alumno, operación digna del estudioso y de inmenso valor pedagógico. Más atentos al bien real que al aparente de la juventud a nuestro celo encomendada, no escribimos para facilitar exámenes, sino para formar espíritus en la escuela del gusto y de la dignidad de los estudios literarios.

Enunciado con lealtad nuestro propósito, confesión a que el público puede alegar indiscutible derecho, no añadiremos una palabra en justificación de un libro que no ha de ser mejor por el elogio nuestro ni peor por la censura ajena.

El peso de tan evidente consideración nos inclinó a suprimir la declaración de relevante mérito con que la Real Academia Española honró la anterior amplia edición, y, juzgando más digno vivir de la propia modestia que del pres-

tigio extraño, desglosamos también el magnífico prólogo que para estas páginas escribió el Excmo. Sr. D. José Eche-
garay, persuadidos de que ninguna sanción, por excelsa que
fuere, podrá salvar las deficiencias reales de una obra, ni
agregar un solo quilate a su mérito. Alardes de falsa hu-
mildad, sólo útiles para halagar la vanidad personal sin
provecho del libro ni de sus lectores.

No estorba nuestro concepto para aliviarnos del deber de
la gratitud, y gustamos de significar aquí, como en todas
partes, nuestro reconocimiento a cuantas corporaciones, per-
sonas y revistas concedieron benévola e inmerecida atención
a la labor de nuestra insignificancia. Más hicieron ellos con
detenerse ante estas páginas, que nosotros con estimar el
honor que nos concedieron.

La realidad se impone, y ella, con mejor título que nin-
guna institución ni autoridad, consagra o inapelablemente
desestima. Exigua importancia afectan las honras oficial-
mente discernidas si no convienen con la verdad, y más im-
porta, si elevamos la mirada sobre los azares del presente,
merecer el galardón que conseguirlo. Lo primero viene de
Dios, lo segundo se halla al alcance de la habilidad, de la
intriga, del favor, de la adulación, de cuantas ruindades
andan por la tierra; y siempre será preferible que la extrañe-
za pregunte indignada por qué no hemos recibido el premio,
a que el desdén inquiera sonriendo por qué se nos otorgó un
lauro, irrisión de la justicia y afrenta de las sienes.

LIBRO PRIMERO

PROLEGÓMENOS

CAPÍTULO PRIMERO

Preliminar

§ I

Razón de este preliminar y su plan.

En toda empresa, representa el preliminar el tránsito de la potencia a la actividad. Es la disposición del espíritu para la obra. No es ya la mera potencialidad, pero no la obra todavía.

Al disponerse el espíritu a la ejecución de la obra, en el primer momento no tiene aún la idea clara y completa de lo que ha de realizar; sino sólo la vista del fin. Este momento indefinido que media entre la determinación de la voluntad y la realización de la obra; en que el espíritu se recoge para concentrar sus fuerzas en la dirección determinada; en que se pregunta qué es lo que ha de hacer y cómo ha de hacerlo; en que pide auxilio a sus anteriores conocimientos, piensa en el método y traza el plan de la futura obra, es lo que se llama Preliminar, y lo mismo que suele expresarse con las voces Prefacio (antes de hablar), Prólogo (antes de tratar), Preámbulo (antes de marchar), Preliminar (antes de penetrar) y otras análogas.

El instante inicial de este proceso se halla en la noción indistinta del objeto con relación al fin percibida por la in-

teligencia: el sentimiento le presta su calor, vivificando la percepción con el deseo; ambas facultades, inteligencia y sentimiento, presentan la obra a la voluntad como un bien, como algo esencial que debe hacerse efectivo en la vida; la voluntad entonces se determina colocando la obra en la línea del deber, pide auxilio a la inteligencia y al sentimiento para ejecutarla, y el espíritu entero se constituye en artista, encargando a la fantasía el dibujo del modelo y a la razón la dirección suprema.

La indeterminación del objeto nos obliga a concretar lo que queremos hacer y los medios de que disponemos; de aquí la necesidad de este trabajo preliminar.

Si la obra que acometemos es aprender la Literatura, parece natural formarnos, ante todo, una noción, siquiera sea precientífica de lo que es la Literatura, viéndola en sí, en su interior contenido, en su mostración formal, así como en sus relaciones de subordinación y coordinación, sin perjuicio de rectificar nuestros conceptos previos si a ello nos obligan los resultados de la indagación.

§ II

Concepto de la Literatura.

Desde el estado precientífico en que con relación a la Literatura nos encontramos en este primer punto de nuestra investigación, se ocurre sin mayor esfuerzo que, según la etimología, (*litteræ, letras*) es tratado de expresión, que esta expresión ha de ser del contenido del espíritu del autor, pues a nadie es dado expresar sino lo que piensa, que su forma ha de ser la palabra; pero también pensamos que no toda expresión por medio de la palabra ha de considerarse literaria, puesto que en la vida vulgar todos hablamos y escribimos, sin que por eso pueda decirse que cultivamos

la Literatura. Concebimos desde nuestro estado de conocimiento indeciso que esta expresión literaria debe distinguirse algo de la vulgar; ya que nos produce agrado y emoción artística, placer desinteresado, en tanto que la expresión vulgar no nos ocasiona por sí misma tan nobles efectos. De esta observación inferimos que en semejante linaje de expresión debe latir un elemento de belleza, y por consiguiente de orden, del que carece la expresión vulgar, y nos formamos previamente la idea de que la Literatura es la bella y ordenada expresión del espíritu humano por la palabra.

Algunos entienden por Literatura el conjunto de obras literarias producidas en cualquier lugar y tiempo, lo cual, sin pecar de absolutamente inexacto, brinda un concepto muy pequeño, porque sólo se considera el hecho, dejando fuera su razón de ser y los medios de su realización, esto es, que se excluye la idea de ciencia y la idea de arte, limitándose al hecho literario.

La Estética demuestra que la Belleza es accesible al hombre y la Psicología, que tiene éste la facultad de expresar libremente el contenido de su espíritu: la expresión se considera ya vulgar, cuando no rebasa las lindes de la vida ordinaria; ya lógica, si procura sólo ser bien comprendida; ya artística, si, aspirando a más altos fines, se propone realizar toda la belleza que en sí tiene, mostrándose bella, es decir, adoptando las formas originales que determinan y patentizan su hermosura.

Toda manera de expresarse es objeto de un arte; la de expresarse bellamente, objeto de un *bello arte*; y en cuanto es algo que puede ser conocido y reducido a sistema, constituye una ciencia, *la ciencia literaria*. Toda obra se estima literaria en cuanto realiza belleza por medio de la palabra; la Literatura es, pues, la expresión artística de toda belleza, tanto de la belleza en sí como de la refleja en los seres y en sus cualidades, y de la interior del espíritu, ya natu-

ral de él, ya determinada por la impresión de las bellezas exteriores, hecha por medio de todas las facultades del hombre, valiéndose de la palabra hablada o escrita.

§ III

Fondo y forma en la Literatura.

Fondo de una cosa se llama lo que ella es en sí, su esencia; y *Forma* la posición o límite de esta esencia: es la aplicación de la idea de límite, de negación relativa, a la naturaleza del ser.

Esta idea, aplicada a nuestro estudio, nos hace comprender que el fondo en Literatura es lo que se quiere expresar y la forma el cómo se expresa literariamente el fondo.

A. Fondo Literario.—Nada podemos expresar que no constituya una realidad, siquiera sea subjetiva, porque no hay pensamiento sin objeto real; pero esta realidad que tratamos de exteriorizar no podemos expresarla en sí. Nuestro objeto no es la realidad misma, sino la realidad en nosotros, el pensamiento que tenemos de ella; de suerte que lo que expresamos es el estado de nuestro espíritu, la realidad vista al través de este estado.

No debe creerse literaria la expresión de un estado anímico cualquiera. Siendo la Literatura expresión oral de belleza, exige que el estado espiritual sea en sí artístico, bello, causado por la eficacia de la Belleza en la receptividad artística del hombre.

En tal carácter reside la bella condición del fondo literario que, aparte de esto, puede pertenecer a la Ciencia, a la Moral, a la Religión o al Derecho; sólo que no se constituye en materia artística hasta que prescinde del valor parcial científico, ético, religioso o jurídico, para ser únicamente considerado como estado general psíquico.

Este estado, ennoblecido y fecundado por la intuición de la Belleza que unifica y exalta las facultades del espíritu elevándolas a una vida superior, renuncia a la expresión metódica o regulada propia de aquellas actividades y se manifiesta de una manera total y espontánea, por lo cual fácilmente concebimos que la Literatura brinde el más fiel reflejo de los tiempos y de los hombres.

B. Forma literaria.—La forma literaria es la manera artística de expresar los estados bellos del espíritu, el cómo se exterioriza artísticamente el espíritu por ministerio de la palabra.

El proceso de la exteriorización recorre una escala gradual, una especie de gamma psíquica, desde su primer momento hasta la completa manifestación. La forma primera es la concepción total, indistinta, primordial, del bello asunto que sólo tiene de concepción literaria el privilegio de ser visto en forma artística. Individualizada en la fantasía, la primera forma se desenvuelve en otras formas de las que viene a ser un fondo relativo, las nuevas formas buscan otras subordinadas, y así sucesivamente hasta tocar la última forma, el enlace entre el artista y el público. Tal una idea vista por su bello aspecto se desenvuelve en una narración, la acción narrada se muestra en la sucesión de episodios, y así de forma en forma llegamos hasta la forma del lenguaje, último punto de la serie; porque en él termina el autor y comienza el público.

C. Síntesis.—Ambos conceptos de fondo y forma, aislados por la abstracción, viven en la objetividad inseparables. La razón no concibe expresión sin que lo sea de algo, ni algo expresado sin tener su expresión.

El fondo es la materia expresable, la capacidad de expresar: la forma es la determinación de la materia, el acto afirmativo de la capacidad. Son ideas que ni se conciben bien abstraídas, porque figurarse la materia y la potencia en pasividad llevaría a negar el fondo, a suponer literario

un estado anímico que no puede serlo, puesto que la inspiración, agente del estado artístico, origina un movimiento, imprime una actividad al espíritu, lo transforma tan profundamente que no podemos comprender un estado de inspiración sino como activo, encarnando en formas fantásticas (creaciones) la hermosura que lo produce y el arrebató con que vuelan a ella nuestras facultades.

A pesar de la absoluta compenetración del fondo y de la forma, el primero no es propiamente literario, sino en cuanto fondo de la forma artística. Depende, pues, su carácter literario de la forma que se crea en la mente del autor. Del mismo material pueden artistas en diversos órdenes obtener objetos muy distintos. Dad un pedazo de mármol a un estatuario y esculpirá una figura artística; dadlo a un farmacéutico y mandará hacer un mortero; a un decorador y lo convertirá en tapa de una mesa, y así sucesivamente cada hombre le dará la aplicación que convenga a sus intereses o a sus gustos. De suerte, que el mármol, siendo uno en esencia, varía sólo por la forma, y de ésta depende a título exclusivo su consideración. Así de a forma inmediata del pensamiento, desenvolviéndose en armónica procesión de formas cada vez más concretas, depende exclusivamente el valor artístico de la obra.

Sirva, por lo breve, de ejemplo la bellísima composición de Bécquer, *El Arpa*, que reproducimos a continuación:

Del salón en el ángulo oscuro,
De su dueño tal vez olvidada,
Silenciosa y cubierta de polvo
Veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
Como el pájaro duerme en las ramas,
Esperando la mano de nieve
Que sabe arrancarla!

¡Ay! pensé; ¡cuántas veces el genio
Así duerme en el fondo del alma,
Y una voz, como Lázaro, espera
Que le diga: «¡Levántate y anda!»

El pensamiento de esta poesía puede resumirse en la fórmula: el genio suele necesitar ocasión de revelarse; y este pensamiento, que en sí no es poesía, sino una observación cuyo valor depende de su verdad, se eleva a artístico, porque, en vez de concebirse nudamente, al modo vulgar, se presenta con la forma nueva del genio durmiendo en el fondo del alma y esperando el beso misterioso que ha de fecundarlo para que lance al exterior sus resplandores.

Esta forma poética aumenta en belleza presentándose en otra forma (forma de forma), por ser concebido el estado latente del genio al modo con que las notas duermen en las cuerdas del arpa y los pájaros en las ramas, y por representarse la evocación del genio en la forma de Lázaro esperando la voz divina que ha de sacarlo de la sombra del sepulcro para volverle a la luz y a la vida.

Tan delicado simbolismo reviste su forma, la cual es fundamento de la forma discursiva en que se desenvuelve y de la clase de lenguaje empleado. La clase de lenguaje sirve de fondo a las figuras que lo esmaltan y a la selección de palabras y condiciones de éstas, hasta quedar enteramente dibujada la última forma.

Sólo comprendida la forma en este alto sentido, no en el de mera figura exterior o de sucinta limitación al lenguaje, se ha podido decir con razón que la obra literaria es cuestión de forma, en lo que estriba su mayor excelencia, y ha podido Víctor Hugo exclamar en un arranque de poderosa inspiración: «La Venus hotentota dice a la Venus de Milo: «Aparta, tú no tienes más que forma».

Esa forma era el todo.

§ IV

Utilidad y dignidad de los estudios literarios.

No hemos de repetir los tópicos a que los tradicionales retóricos se acogen cuando encomian la alteza de esta rama científica. Para nosotros basta saber que se trata de conocer *algo real* para pensar que este conocimiento es útil, o mejor, necesario; pues si nos faltara, no podríamos realizar completamente nuestra naturaleza, fin único del hombre. La Belleza se levanta como esencia primera, de igual categoría que la Verdad y el Bien, y reclama, constituyendo una finalidad humana, el homenaje de nuestra libre actividad. Por ella, en cuanto mostración de lo infinito en lo finito, acaso nos acercamos más y más pronto a Dios: de aquí su inmensa influencia en la educación y en todas las esferas de la vida. Ya lo entreveía el inmortal Platón cuando pedía para el Arte lugar preferentísimo en la educación de los hombres. Aristóteles juzga la instrucción artística elemento imprescindible de una república perfecta, y el ilustre Lacordaire observa con acierto que no ha existido persona eminente sin haber mostrado afición a las bellas letras.

Considerando el caudal de ideas y sentimientos aportados por la humanidad para expresar la Belleza; estudiando los medios que el hombre ha desenvuelto para hacer efectivo este fin por el más apto y admirable de sus recursos, la palabra, y viendo el inmenso efecto de tan magna obra que enriquece el espíritu y eleva el corazón presentando a nuestros ojos el alma total de la humanidad en su expresión más completa, se comprende no sólo la utilidad, sino la dignidad y excelsitud del estudio literario.

Todas las ciencias necesitan de la Literatura, aunque sea sólo para hacerlas amables y llevar su sentimiento y su culto al espíritu.

No la necesita menos nuestra mísera vida, porque nos abre el venero de los más puros placeres e infunde en los buenos esperanza de justa inmortalidad.

Semejantes indicaciones confirman la razón de los antiguos en otorgar honores divinos a sus oradores y poetas. Horacio, en su celebrado pasaje *Silvestres homines*, nos pinta a Orfeo acompañando con sus inspiradas notas los albores de las sociedades humanas, a Anfión moviendo al son de su lira las piedras para erigir la ciudad de Tebas, a Homero civilizando a los griegos, y a Tirteo inflamando el bélico ardor en los corazones de los patriotas; nos cuenta que el verso fué el lenguaje escogido por los dioses para comunicarse con los mortales; que la poesía engendró el teatro, solaz el más dulce de las fatigas del trabajo, y termina diciendo a sus jóvenes amigos:

«Ne forte pudori

Sit tibi Musa lyræ solers, et cantor Apollo.»

Además, la Literatura representa la tradición intelectual de la Humanidad, sin la cual cada generación se hallaría en la situación de la primera, y los pueblos no sacudirían jamás el estado de barbarie. Las greyes humanas sin literatura, vegetan, no viven, y mientras una creación literaria no condensa su individualidad, ni siquiera tienen carácter de pueblos propiamente definidos en el concierto general de la humanidad.

Aun sin contar la utilidad de la Literatura en cuanto fin esencial, ni su dignidad como elemento civilizador, podemos afirmar que el alma jamás prescindirá de ciertas ficciones, símbolos, como escribe un autor portugués, *que são como pyramides argamassadas pelo tempo infinito, e cujas bases se alastran pelo chão com as dôres, as angustias, as crisis da vida corrente, e cujo vertice vae topetar com as nuvens em agulhas ethereas de piedade dulcissima, ou em dardos flamejantes que á espaços largam sobre a terra as descargas da electricidade do genio.*

§ V

Dificultad del estudio de la Literatura.

Es la Literatura una de las ramas del conocimiento humano más difíciles de dominar.

Cumple a nuestra sinceridad científica confesarlo a riesgo de causar desmayo en el ánimo de nuestros lectores. Para el dotado de firme voluntad, de vocación decidida, de alma grande, más amante que temerosa de altas empresas, esta declaración será un incentivo más, una garantía de que su trabajo empleado en vencer obstáculos dignos de su aliento producirá las satisfacciones de los nobles triunfos y no soportará la molesta emulación de la medianía.

La extensión del campo abierto a nuestra actividad se pierde ilimitada. Para conocer la Literatura no basta concretar la atención en un punto; se necesita abrir el espíritu a todos los vientos, tender la mirada por todos los confines del horizonte, volar a alturas inconcebibles y mantener en continua tensión las facultades todas del ser humano. Hay que asomarse a los abismos del alma para sorprender en sus sombras la misteriosa génesis de la inspiración, y hay que elevar la pupila al eterno foco de la Belleza para adivinar cómo se especifica y encarna en la labor artística del hombre; hay que descifrar la oculta relación entre las ideas y el organismo; explorar cómo los pensamientos esparcidos por la humanidad se condensan en el genio al modo que la electricidad latente en la atmósfera se hace luz en un punto y brota el rayo, viendo a la vez cómo la idea, apuntando en un alma, se dilata por el mundo, y a modo que el sol, iniciándose en un solo punto del horizonte, extiende luego su resplandor por los ámbitos de la esfera terrestre.

Asombra el cúmulo de conocimientos necesarios para

entender y juzgar las obras literarias. Supone el intento la posesión de un fondo de noticias históricas, artísticas, científicas, mitológicas, lingüísticas y de mil clases para poder apreciar en su justo valor las obras contenidas en el ya abrumador catálogo de monumentos clásicos literarios, sin computar la incesante labor de ir conociendo cuantos frutos produce diariamente el ingenio humano cada vez más activo y más fecundo.

Y aún no basta con atesorar tan múltiples y variados conocimientos. Se reclama además natural aptitud y especial disposición de espíritu si se anhela alcanzar un puesto distinguido, siquiera estimable, en la Walhalla de las letras. He aquí la inaccesible frontera que separa la Literatura y la Filosofía de las demás esferas de la actividad intelectual y que, insuperable para las medianías, las desespera y concita sus odios, más terribles cuanto que están al alcance de la vulgaridad, envidiosa e iconoclasta de cuanto se cierne sobre el nivel de su menguada inteligencia.

La Filosofía y la Literatura presentan esa dificultad sobre todas las direcciones del humano saber. Una inteligencia ordinaria puede llegar con tenacidad y paciencia a dominar las matemáticas. Lo que uno comprende a primera vista, a otro le roba dos horas, a otro cuatro, a otro un mes...; pero después de comprendido, todos lo saben igualmente; es cuestión de tiempo, de voluntad, de constancia. Con atención, con trabajo frecuente, con observación detenida y minuciosa, se llega a penetrar los principios de las ciencias naturales; con las mismas virtudes se consigue almacenar extensos conocimientos históricos; en una palabra, con mediana capacidad, si acompaña la aplicación, se logra ser un estimable matemático, un docto profesor de física o de química, de historia natural o de análogas materias; pero en Literatura y en Filosofía queda secundaria la erudición, inútil la paciencia, vano el temerario empeño. Si el espíritu no tiene alas, no vuela; si los ojos no ven,

no hay lentes capaces de sustituirlos; si no se lleva la llave de las grandes almas, no se abren las puertas de esos espacios reservados a los elegidos por ocultos decretos del eterno enigma.

Se nos objetará que en las otras ramas del saber halla también el genio propicio ambiente a su potencia creadora y las fecunda por soberbias hipótesis, amplias generalizaciones y, en fin, por sorprendentes descubrimientos. ¿Quién lo duda? A cuanto abarca la realidad puede el genio aplicar su virtud prolífica; no sólo en la feraz extensión de la ciencia, sino hasta en el modesto círculo del oficio o en las últimas penalidades del trabajo. Mas cuando el genio se lanza a la vía de la invención, franquea ya los límites de las ciencias matemáticas, naturales e históricas. El cálculo no produce, el entendimiento no inventa, la memoria no descubre, el raciocinio no crea. La hipótesis atrevida, e descubrimiento portentoso, más adivinado que discurrido, emergen de la fantasía, esa maga del mundo espiritual que es el órgano del Arte y de la Literatura. Por eso el genio científico, para aventurarse en los senos oscuros de lo ignorado, necesita salvar los límites de su ciencia, recurrir a la facultad poética del espíritu y penetrar con ella en esos altísimos focos de la realidad donde el Bien, la Verdad y la Belleza se confunden en una sola y purísima luz, donde todo es a un tiempo ciencia, virtud y poesía, sin ser más lo uno que lo otro, y donde brota la invención genial, bella, verdadera y buena, como flor que se abre a las plantas mismas de la Divinidad.

El genio en esos momentos solemnes en que sorprende la palabra divina y la revela a sus hermanos, es tan científico como redentor, tan redentor como poeta: está en el punto supremo a donde convergen todas las actividades humanas, y por eso la Poesía ilustra y moraliza, la Ciencia seduce y regenera, la Moral convence y entusiasma.

Newton descubriendo, es tan poeta como el Dante y

tan redentor como Lincoln. Mas, ya lo hemos dicho, estas sublimes armonías se consuman en región más ingente que la asignada a cada ramo científico. Dentro de una particular disciplina, basta con las condiciones necesarias para dominar el estado histórico de los conocimientos, un entendimiento claro y una voluntad constante, así como para la Filosofía y la Literatura son imprescindibles una fantasía potente, una inteligencia clarísima, un corazón vibrante y entusiasta, un espíritu capaz de ascender a donde se siente y se piensa de modo ignorado para la medianía, en una palabra: en otras ciencias el genio es un lujo, en la Filosofía y la Literatura una necesidad.

CAPÍTULO II

La Literatura en su subdistinción como ciencia y como arte

§ I

Cómo la Literatura es ciencia y arte.

La expresión oral de la Belleza tiene su forma peculiar, su privativa *manera de hacer*, es decir, su *arte*, y de igual modo su *razón de hacer* y de hacer *en forma determinada*, es decir, su *ciencia*. En tan breves palabras quedan determinados la ciencia y el arte literario.

La ciencia da la razón de nuestra capacidad literaria, estudia la aplicación de nuestra actividad y sistematiza nuestro conocimiento de la expresión artística. El arte regula, deduciendo de aquélla sus cánones, la forma de nuestra aplicación de la capacidad y actividad humanas para expresar la Belleza por ministerio del lenguaje. Ambos conceptos son en la realidad inseparables y, aunque separables en nuestra inteligencia, se unen interiormente en un

tercer concepto que presenta dos fases: la Preceptiva y la Crítica, basadas en la ciencia y ajustadas al arte, y los tres conceptos (primitivamente uno), aislados por la abstracción, se recomponen en la superior unidad de la Literatura.

§ II

La Literatura como ciencia.

I. *Prenociones acerca del concepto de ciencia.*—El conocimiento científico se diferencia del vulgar en que éste no da razón de sí, y aquél alcanza su razón. Un dependiente de comercio multiplica tan bien y a veces más pronto que un matemático, y, sin embargo, el segundo es un hombre científico, y el primero no; porque éste multiplica rutinariamente, sin saber la razón de la operación aritmética, y aquél posee la conciencia de lo que hace. Se ve, por tanto, que la ciencia en el fondo no se distingue del conocimiento vulgar. Científicos y no científicos pueden conocer las mismas cosas; sólo que el científico *las sabe* y el que no lo es, ignora la razón de ellas. Por eso Aristóteles enseñaba que la ciencia es un *conocimiento por causas*.

El fondo de la ciencia no es más que el conocimiento; pero el conocimiento pleno del objeto, la adaptación del pensamiento y lo pensado (*adequatio intellectus rei*), en una palabra, conocimiento verdadero.

Ahora bien, el conocimiento puede ser verdadero sin exceder de la esfera del conocimiento vulgar. Para elevarse a científico necesita ser visto en su causa, dar razón de su efectividad y como la razón de las cosas produce en el espíritu la *seguridad* del conocimiento, la certidumbre, de aquí que el conocimiento, para llamarse científico, necesite ser verdadero (condición de todo pensamiento) y cierto (característica del científico).

Con tales antecedentes, podemos establecer que el fondo de la ciencia es el conocimiento verdadero y cierto de la realidad.

Si preguntamos ahora por la forma del conocer científico, hallaremos que siendo el conocimiento pleno, entero, de la realidad, no puede ser múltiple, sino *uno*; no puede haber más ciencia que la ciencia, puesto que no hay más realidad que la Realidad. Mas así como la Realidad, no siendo más que una, se ofrece interiormente rica, llena, viva, mostrándose en realidades particulares; así la ciencia, que es su espejo, se presenta interiormente varia, y, si no fuera varia, no sería una, porque no sería unidad de nada.

La unidad de la ciencia da la razón de cada una de sus partes, las demuestra, por lo que se ve que las partes (partes del todo; si no, no se considerarían partes) están fundadas en el todo, son *subordinadas*, y como ninguna es más o menos parte que la otra, todas coexisten en la unidad, siendo *coordinadas* entre sí.

Las relaciones de coordinación y subordinación de las partes en el todo constituyen la armonía, cuya forma es el organismo o sistema; luego podemos previamente establecer que la ciencia es el sistema de conocimiento verdadero y cierto.

II. *La ciencia literaria*.—La Literatura como ciencia es el conocimiento sistemático de los principios en que se funda la bella expresión del espíritu humano, de los medios de esta manifestación, de los hechos realizados por la humanidad en el orden literario, y, en fin, de la eterna relación entre los principios, los medios y los hechos.

Como toda ciencia, la Literatura ha de tener un contenido verdadero (que la Filosofía de lo bello se encarga de fundamentar, dándole así carácter científico y propio), para mantener su individualidad en el organismo del conocimiento humano. En el párrafo anterior, hemos especificado

en qué consiste el contenido de la ciencia literaria. Su forma ha de ser metódica, es decir, ha de tener un principio y un carácter determinado: éste se funda en aquél y se patentiza mostrando el principio, así en el conjunto como en cada parte y momento de la ciencia.

Contempladas de esta suerte las partes como manifestación del principio, se ve: 1.º, que existe una relación esencial entre el principio y las partes; 2.º, que éstas deben referirse totalmente al principio y mutuamente unas a otras; 3.º, que la unidad, no sólo no se quebranta por la división, sino que se confirma en ella y en cada parte, y 4.º, que esta unidad no es vaga ni abstracta ni se desvanece en el vacío; sino llena, viva, opulenta y fija en la eternidad de sus cimientos inalterables.

III. *Relación de la Literatura con el sistema general del conocimiento.*

A. *Prenociones.*—La ciencia consta de tres términos esenciales: *sujeto cognoscente*, *objeto conocido* y relación del sujeto con el objeto, *conocimiento*. Si tomamos cada uno de estos términos como criterio de dividir, resultará que podemos plantear tres divisiones generales de la ciencia correspondiendo a los tres criterios: sujeto, objeto y relación.

—Por el sujeto.—En la ciencia perfecta (divina), no ha lugar a divisiones; porque Dios, conociéndose, lo conoce todo; mas en la ciencia imperfecta (humana) el objeto, la realidad, no sólo excede al sujeto, sino que lo envuelve; por lo cual el sujeto no puede ver la realidad en sí misma, tiene que verla mediatamente, en el principio. Es, por consiguiente, su primera necesidad elevarse hasta el fundamento de la realidad, a la razón de las cosas, ascensión nobilísima en que la realidad se muestra a la ciencia del sujeto; pero incomunicable, indemostrable fuera de él. Esta parte del proceso es lo que constituye la *ciencia subjetiva*. Llegados al principio y purificados por la propia vir-

tud de tan penosa elevación, vemos en su razón el contenido, para nosotros inagotable, de la realidad y nos vemos contenidos en ella. Esta vista ordenada, deductiva, porque vemos lo fundado en su fundamento; intuitiva, porque nos ofrece el fundamento en lo fundado, y constructiva, porque reúne ambas direcciones en la unidad del conocimiento, es la ciencia *objetiva* o sintética, en la cual va comprendida la subjetiva, cual lo estamos nosotros mismos en el concierto de la realidad.

—Por el objeto.—El objeto del conocimiento es la realidad entera. El Ser se nos presenta primeramente como infinito y absoluto (Dios), luego la ciencia primera será la Teología (ciencia de Dios) y en cierto sentido puede afirmarse que la Teología es toda la ciencia (*Sapientia ipsa est et Theologia*). Subordinados a Dios están los seres finitos: el mundo, cuyo conocimiento constituye la *Cosmología* (ciencia del mundo), y como Dios y el mundo no están aislados entre sí, surge una tercera rama científica, la *Teodicea* (ciencia de las relaciones del Ser Supremo con los seres finitos). De esta raíz arranca el árbol de la ciencia (Enciclopedia). La Cosmología se subdivide en *Fisiología* (φύσις, naturaleza), ciencia de la Naturaleza, *Pneumatología*, ciencia del Espíritu y *Antropología*, ciencia del Hombre; porque la Naturaleza, el Espíritu y el Hombre (naturaleza y espíritu) son los tres grandes círculos que el Mundo ofrece a nuestra inteligencia.

—Por la relación.—Al colocarse el sujeto en relación de conocimiento con el objeto, puede limitarse a conocer lo que en éste existe de permanente, *Filosofía*; lo que hay en él de variable o temporal, *Historia*; o la relación esencial de lo constante a lo transitorio (razón del hecho y demostración de aquélla en éste), *Filosofía de la Historia*. No se estime que las tres ramas del conocimiento son manifestaciones aisladas de la Ciencia; antes bien, cada una abarca la totalidad del objeto desde el punto de vista parcial en

que lo contempla. Así la Filosofía, desenvolviéndose gradualmente en hechos (sistemas), forma parte de la Historia (*Historia de la Filosofía*), a su vez la Historia, mostrando en sus acontecimientos la ley eterna, divina, que los causa y dirige, es una rama de la Filosofía llamada *Biología* o ciencia de la vida; porque la vida no es más que la manifestación viva en los hechos de la ley superior (providencial) que rige al mundo, y la misma Historia de la Filosofía puede ser estudiada como razón o como crónica, es decir, puede ser Filosofía o Historia.

B. Lugar de la Literatura en la Ciencia.—Siendo la Ciencia el conocimiento de la realidad entera, y limitándose nuestra ciencia al conocimiento de parte de la realidad, claro está que la Literatura es una parte o rama científica sujeta a todas las condiciones y ostentando todos los caracteres generales de la Ciencia, de la cual recibe sólido fundamento y legítima sanción.

Ateniéndonos a la primera división de la Ciencia, pertenece la Literatura tanto a la ciencia subjetiva como a la objetiva, porque su objeto y las leyes que lo rigen se hallan dentro y fuera del sujeto.

Si consideramos la segunda división, la Literatura corresponde a la Antropología, por ostentar un carácter, un objeto y un fin exclusivamente humanos.

Si estudiamos la Literatura con el criterio de la tercera división, hallaremos su lugar en la Biología. La ciencia biológica humana es una, porque uno es el fin del hombre; mas así como el fin único del hombre se subdivide en fines parciales, así aquella rama del saber suministra una ciencia particular para el estudio de cada fin. El destino total del hombre se descompone interiormente en tres finalidades parciales: la Verdad, la Belleza y el Bien, puesto que la realización de su naturaleza estriba en hacer efectivo cuanto en ella existe de verdadero, de bello y de bueno. De aquí las tres grandes ramas de la Biología: la Lógica (cien-

cia del Conocimiento), la Estética (ciencia de la Belleza) y la Moral (ciencia del Bien).

La Estética se subdivide en otras direcciones subordinadas, entre ellas la Literatura, ciencia de la belleza expresable del espíritu humano y de su bella realización por ministerio de la palabra.

Claros se ven su filiación y engarce en el cuerpo científico: merced a la ley de coordinación, sostiene también relaciones particulares con todas las demás ramas del mismo tronco. La Fisiología le enseña el juego de los órganos vocales y del oído que ha de ser impresionado; la Filosofía le presta sus principios; la Historia le abre el tesoro de sus hechos; las Ciencias naturales le suministran el conocimiento del mundo que ha de servirle de escena; las Matemáticas le ofrecen modelos de regularidad y armonía; en una palabra, todas las ciencias contribuyen a ensanchar el campo de la Literatura y a la formación del literato ideal, que sería, según la concepción platónica, omnisciente, supremamente bueno y bello, como reflejo directo de la divinidad.

§ III

La Literatura como arte.

I. Siendo la Literatura la expresión de la Belleza por el lenguaje, es no sólo un conocimiento, sino también una manera de hacer, es decir, un arte, y teniendo por fin exteriorizar la Belleza en forma sensible, es un bello arte, uno de los medios de manifestación del Bello Arte, igual a los demás en sujeto, objeto y fin, y distinto sólo en el medio, punto en que difieren todos los bellos artes entre sí. El medio del arte literario, la palabra, es más expresivo y flexible que los empleados por los otros artes (el color, el

sonido, etc.), pues no sólo dice el hecho, sino su causa, modo, fin y accidentes.

El fundamento del arte literario reside en el Arte. El Arte es la libre, ordenada y hábil realización de las ideas.

Si el Arte es algo real, es cognoscible y exige una ciencia adecuada, la ciencia del Arte. En este sentido diremos que es el sistema de reglas para ejecutar cumplidamente algo esencial en la vida.

Toda nuestra vida se reduce al cumplimiento de nuestro fin; luego el sistema de reglas para hacerlo efectivo, será para nosotros el arte total. Lo primero que tenemos que hacer es vivir (en la acepción más noble del vocablo), luego el arte primero será el arte de la vida; ahora bien, nuestro fin se descompone interiormente en otros fines parciales, cuyas realizaciones van concurriendo a la del fin total, y cada uno de estos fines particulares tiene su arte: de aquí el arte del Bien, el arte de la Ciencia, el arte de la Justicia; en suma, tantos artes como fines particulares comprende el fin total humano. Si la idea que se ha de realizar es la Belleza, nace el arte estético (Calotecnia), el bello arte, y como la Belleza, se expresa por varios modos y entre otros por la palabra, de aquí el arte literario, que es una especie del bello arte.

II. *Relación del arte literario con el concepto general del Arte.*—Así como la Ciencia literaria no está desligada del sistema general científico, así el arte literario no está tampoco aislado, sino que forma parte de un organismo superior, el arte bello, que, a su vez, se halla comprendido en otro superior, el Arte, por lo que sólo en la teoría general de éste, tiene la de aquél razón y lugar. Y siendo en su límite, por ser *un arte*, mostración y trasunto del Arte, y habiendo el Arte de mostrarse en cada arte tal cual es, pues de lo contrario no sería mostración suya; claro es que el Arte literario será semejante, es decir, igual en su límite, al arte mismo. Ahora bien, el arte es uno, pues siendo

la forma de la actividad libre del hombre y no teniendo el hombre que hacer sino *una* cosa (realizar su naturaleza). no hay más que *una* manera de realizarla, no puede haber más arte que el Arte. Así el arte literario, no teniendo más que una razón y un solo fin (la expresión de la Belleza), es en su límite uno como el Arte.

Aunque el fin de la vida y, por consiguiente, del Arte, es uno, como aquélla se realiza por partes y esferas, de aquí la interior división del Arte. Lo propio acontece al arte literario, pues siendo toda la vida expresión de la Belleza, no puede ésta realizarse de una vez ni menos agotarse.

La primera división de la vida se traza en interna y externa; de aquí la primera división de la Biología artística en elemento interno o *fondo* y elemento externo o *forma*; mas como no podemos vivir del todo aislados, ni enteramente para el exterior, ambas vidas se unen y se constituyen como partes y manifestaciones de la Vida, y así hacemos también en el Arte y en el arte literario.

III. *Sujeto del arte literario.*—El sujeto del arte literario es el hombre en cuanto dirige su actividad a la expresión de la Belleza por medio de la palabra. Si el hombre en general es el sujeto de la Literatura, todo hombre puede serlo, por radicar en la misma esencia humana la receptividad artística y la creación, aun cuando se reduzcan a limitadísima esfera.

No hay hombre que no sea impresionable por el arte y que a su vez no se sienta artista, si bien esta cualidad se halla en muy distintas cantidades y modos repartida entre los individuos, los pueblos y las razas.

§ IV

Ideal literario.

Ideal (de *ideal*) es la más alta perfección que podemos concebir, y en tal sentido Dios es el eterno e insustituible Ideal; pero bajo este ideal por excelencia, se dan ideales particulares relativos a los fines parciales de la vida. El ideal literario señala el punto supremo de relación entre el artista y su obra, es la mayor perfección concebible en la expresión de la Belleza por la palabra; en suma, es la Belleza misma que llama al sujeto, lo deslumbra con sus resplandores, lo llena de amor y despierta en el fondo de sus potencias la sed insaciable de hacerla efectiva y ofrecerla sobre el ara de su genio a la admiración de la humanidad.

CAPÍTULO III

Divisibilidad y divisiones de la Literatura

§ I

Como la Literatura es un organismo lleno y vivo, nada nos impide trazar líneas generales o, si se quiere, delimitar círculos cada vez menos extensos y cualitativamente más comprensivos en la interior riqueza de su contenido, y señalar en ella la composición de sus elementos.

La división es operación del entendimiento, con valor mere-subjetivo, pues en la realidad nada puede separarse sin atender a la individualidad objetiva, de lo cual inferimos que los elementos han de variar según el criterio o razón de dividir por cuya aplicación procedemos al análisis de las partes.

§ II

Divisiones de la Literatura como Ciencia.

La Literatura, ya lo hemos visto, es una ciencia y, por serlo, constituye una reproducción en menor escala de la Ciencia, es un inferior que muestra lo superior; condición esencial por la que goza de idénticas propiedades fundamentales, y nos capacita para aplicarle iguales criterios de división que a la Ciencia.

Enfocado el organismo literario desde el sujeto cognoscente y sin salir de él, comenzamos por vernos como sujetos de la obra literaria; la reflexión de esta percepción primera nos induce a contemplar en nosotros el fondo artístico exteriorizable, la forma como posibilidad accesible y los medios inherentes a nuestra naturaleza y condición para hacer efectivo lo que en nosotros reside de literario, satisfaciendo el ansia interna (vocación) más o menos pronunciada de nuestra actividad. Insistiendo en la gradual ascensión del proceso subjetivo, lograríamos alcanzar las penosamente escaladas cimas del principio en que descansa la ciencia literaria, y, visto en su razón el completo organismo, descendería nuestro pensamiento como un rayo de luz, llevando consigo la claridad hasta los últimos límites de la investigación.

Esta línea general de procedimiento, no concerniente en sus detalles a nuestro estudio por depender de otro conocimiento que suponemos anterior, en cuanto punto inicial de toda ciencia, nos presenta aquí, como en el sistema general, las grandes divisiones de la Ciencia subjetiva: *Análisis literario* en que el sujeto arranca de su potencialidad hasta el conocimiento del Principio; *Síntesis subjetiva* en que el sujeto, viéndose como parte en el todo, reconstruye su conocimiento subjetivo, volviendo desde el punto comprensivo de llegada al de partida; *Síntesis* en que

todo el organismo literario y el sujeto en él y con él, se ve en la relación fundamental, y *Arquitectónica* en que el conocimiento se ordena y sistematiza a la luz del fundamento, como ciencia a la vez total y particular (perfecta) de la Literatura.

Considerando la materia literaria expresable, podemos distinguir la *Literatura sagrada*, salvando la impropiedad del adjetivo, o literatura correspondiente a las concepciones teológicas, de la *profana*, vocablo no menos impropio, o literatura de lo finito.

Esta segunda admite como subdivisiones primarias las literaturas *descriptiva* o de la naturaleza, *fantástica* o del espíritu y *humana*, expresión la más alta del arte literario, concebida en su verdadera acepción de ideal humano, y no en la bastarda significación con que generaciones decadentes sólo reputan humano lo referente a la parte más in-noble de nuestro ser, a lo que el ingenioso De Maistre llamó *la bestia* (1).

Al detener la mirada en la relación subjetivo-objetiva del conocimiento literario, fácilmente percibimos que tiene, igual que la ciencia, un elemento permanente, un elemento variable y una relación esencial o aplicación de los principios a los hechos, según su ley. Cuando la ley se formula en cánones de ejecución, nace el precepto, y la Literatura adquiere un carácter técnico.

Tenemos, pues, los tres términos de división de la Literatura como ciencia, a saber: *Filosofía de la Literatura*, *Historia literaria* y *Crítica*, cuyas leyes originan el punto

(1) La falta de tecnicismo literario, que nuestra modestia no se atreve a crear, nos hace desfigurar los conceptos por la impropiedad de las denominaciones; por ejemplo, al llamar *fantástico* a un término de la división, puede parecer que los demás son extraños a la fantasía, cuando esta facultad es el alma de toda inspiración y, sin ella, órgano especial del espíritu, no se concibe el Arte. Idéntica salvedad alegamos para toda la nomenclatura, por lo cual expresamos a continuación de cada palabra la explicación del concepto o la acepción en que la empleamos.

de unión entre la ciencia y el arte literario: la *Literatura preceptiva*.

§ III

Divisiones de la Literatura como Arte.

Estas divisiones obedecen a la variedad de los criterios, fundándose unas en el carácter del sujeto literario o artista, otras en el medio en que se desenvuelve la producción literaria, otras en la relación que existe entre el artista y el medio, otras, en fin, en la época histórica, sometiendo a éste todos los anteriores criterios y subordinándolos a la vida colectiva de la humanidad.

A. *División de la Literatura por sus géneros.*—Fijándose en el fondo de la Literatura y contemplando su fin, observamos que unas veces se dirige a la relación de la Belleza en sí misma, sin otra consideración de finalidad; otras veces se dirige a expresar la belleza de la Verdad, siendo ésta el fin primero y aquélla un fin substantivo, pero subordinado; otras veces trata de expresar a la vez la Belleza en sí y la belleza de la Verdad, fundiendo en un propósito único los dos fines, puesto que a un tiempo produce el convencimiento de la verdad y la emoción artística o calotécnica.

A estas tres divisiones primarias responden los tres géneros fundamentales: *Poesía, Didáctica y Oratoria*. En el primero es perfecta la forma como corresponde a la pureza del fin; el segundo ostenta cualidades artísticas por el modo original con que el autor expone la verdad, y el tercero tiene una forma literaria imperfecta a causa del doble fin que realiza; pero no deja de ser creación artística, si bien produce especialmente efectos en que no predomina el fuego de la más pura inspiración.

Así como en la naturaleza nada sucede *per saltum*, tampoco en la Ciencia ni en el Arte, existe vacío alguno: todo

se halla relacionado tan íntimamente, que no puede pasarse de una cosa a otra sino por serie de delicadísimos matices. De aquí se desprende la realidad de los géneros de transición que en vano ha intentado negar la superficialidad a la moda, pues como responden a aspectos reales y dibujan en el organismo literario esquema semejante a la llamada Rosa de los vientos, no pueden ser negados ni postpuestos sin mengua de la exactitud científica, fiel espejo de la realidad en la inteligencia.

Son estos géneros: la *Novela*, que participa de la Poesía en la invención y de la Elocuencia en la forma interna, porque no se desenvuelve al modo poético, sino con carácter de exposición oratoria, y en la externa porque no puede emplear la palabra poética, condición esencial de la Poesía, tanto por su naturaleza, según explicaremos en oportuno lugar, como para sus efectos artísticos, que no lograría cumplidamente si desdeñara el elemento físico de la armonía, siendo como ella es, expresión *total* del hombre artístico; la *Didascálica*, que pertenece a la Didáctica en el fondo y a la Poesía en el interior desenvolvimiento y en la forma externa, y, en fin, la *Epístola*, incluyendo en este género el periodismo, que corresponde por el fondo a la Didáctica y por la forma a la Oratoria.

No sería posible agrupar ninguno de estos géneros a las tres direcciones primero indicadas, porque la fusión de los elementos simples es tan completa, que da lugar a géneros perfectamente individualizados, con carácter y finalidad privativos, ni más ni menos que los cuerpos simples del reino mineral se confunden y originan cuerpos nuevos, dotados de cualidades propias, substantivas, y sin nada de común con los simples de cuya mezcla resultaron.

Por lo demás, esto de confundir los géneros literarios, incluyendo, por ejemplo, la *Novela* en la Poesía, se nos antoja absurda novedad que, corriendo con la rapidez propia de las cosas de poco peso, ha sido aceptada con más

prontitud que reflexión por la superficialidad ambiente. Ni los clásicos, ni los grandes estéticos, han podido autorizar semejante ligereza. Que la Novela es la epopeya de este siglo y otras razones análogas, no pasan de frases metafóricas que encierran un fondo de verdad, pero no rigurosamente exactas. Dícese también, y con razón, que el estómago es la oficina del cuerpo, que el rey es la cabeza del Estado, sin que la verdad expresada en tales sentencias justifique en manera alguna que la Ciencia haya de clasificar al estómago entre las oficinas, ni al rey entre las cabezas. Una cosa es la verdad metafórica y otra la exactitud requerida por la Ciencia.

¿A quién se le ha ocurrido nunca llamar poetas a Eugenio Sué, a Carlos Dickens, al P. Isla, al P. Coloma, o a don Juan Valera? Con razón se les ha tenido por novelistas, que es lo que son y lo que siempre serán a despecho de opiniones particulares. Ni ¿cómo podríamos tampoco llamar oradores a Eugenio Sellés, ni a otros muchos notabilísimos periodistas? El buen sentido, sin dejar de apreciar los elementos oratorios de la epístola o del periodismo, distingue bien a Castelar de Sixto Cámara, y a Fray Luis de Granada de Santa Teresa de Jesús (1).

Los géneros llamados de transición, no por denominarse así, dejan de ser substantivos, direcciones exclusivas del arte literario, y poseer razón individual de existencia. Ahora bien, entre los seis géneros que forman como los rayos de la estrella del Arte, hay una variedad infinita de matices que no está en los límites de nuestro propósito especificar. Además, como la totalidad del contenido literario, inagotable en sí, se realiza *sucesivamente* en el tiempo indefinido, no todos los subgéneros que ve la razón existen objetivamente: unos porque ya pasaron, otros porque

(1) En nuestro libro «La Ciencia del verso» hemos expuesto en su natural amplitud esta doctrina.

no han aparecido todavía ni nacerán históricamente hasta ser reclamados por el medio histórico, literario y social. Tampoco deben llamarse los de transición «géneros intermedios», porque el expresado adjetivo se refiere a la posición, a lo estático, y nuestro concepto dice relación al dinamismo ideológico.

No obstante, al estudiar los géneros literarios en sí, después de investigar y discutir su individualidad, veremos la degeneración de cada uno hacia el otro, y, sin salir de los históricamente realizados y conocidos, notaremos la insensible gradación en que la individualidad de cada uno se va desvaneciendo, y unos y otros se juntan por la extremidad inferior de la escala, al modo que el reino animal y vegetal arrancan de esos seres indecisos que por su natural indistinción, llama la ciencia animales-plantas.

B. *Por el carácter de la actividad en el artista.*—En este concepto la Literatura puede ser *productiva* o *crítica*, según predomine en el sujeto la cualidad activa o facultad de crear llamada *Genio*, o la receptividad delicada e inteligente, facultad de apreciar que se llama *Gusto*.

Tanto el artista productivo como el crítico, ven la Belleza sin más diferencia que la de la actividad que en cada uno despierta. El genio dice lo que ve en esas misteriosas regiones donde no penetra más que su mirada; el gusto compone otra unidad, otra creación artística, comparando el ideal con la obra realizada. La razón actúa en ambas gestaciones; en la primera, guiada por la fantasía, en la segunda por el sentimiento.

La diferencia estriba en que el productivo informa la belleza latente en su espíritu con absoluta independencia, y el crítico la belleza que engendra sobre la que otros engendraron.

Los términos de esta división corresponden con los de la primera, pues en cada parte de las que hemos asignado

a la ciencia literaria cabe la libre actividad de la producción y el ejercicio razonado de la crítica.

C. *Por el de la clase social que la cultiva.* — En esta relación la Literatura puede ser *popular* o *erudita*, distinguiéndose perfectamente la una de la otra por la diferencia de estado en que se encuentra la fantasía de cada clase social. Domina en la Literatura popular la espontaneidad y, como consecuencia, la originalidad. En sus obras se revela con mayor fidelidad el espíritu de una nación o de una época, porque, ignorante el pueblo de lo que en otros pueblos ocurre o de lo que aconteció en otros tiempos, sólo caldea su imaginación en su propio temperamento y responde a sus propias tradiciones. La erudita, en cambio, es más reflexiva porque corresponde a espíritus en que el trabajo intelectual ha ido moderando el fuego de las pasiones; menos original, porque, inspirándose en las ideas y en los hechos de otras edades y otros pueblos, siente sin poder evitarlo, el influjo de espíritus extraños al suyo.

De igual suerte, en relación a la forma, se notan profundas diferencias, pues mientras en la Poesía popular domina la emoción colectiva, en la segunda dirige el pensamiento individual que todo lo ordena y distribuye según su estado psíquico.

El lenguaje de la poesía popular es más tosco, pero a veces más expresivo, con todo el encanto de la fantasía libre; el lenguaje de la poesía erudita presenta la forma y los razonamientos propios de los espíritus cultos.

La unión de ambas Literaturas, de la fantasía virgen y poderosa del pueblo con la imaginación reflexivamente cultivada de las clases superiores, constituye el Siglo de Oro de cada literatura. Cuando nos sea conocida la Historia literaria, podremos apreciar la verdad de esta observación.

Ambas literaturas tienen valor privativo y cada una su peligro natural. El peligro de la erudita consiste en que, revelando por lo general un ideal extraño, sin molde

adecuado en la época, las obras pierden su carácter propio, no traducen nada individual del autor y las formas se inclinan al refinamiento, a los adornos prestados, a la imitación servil, reduciéndose al cabo a una poesía de gabinete, con un público frío y limitado, que ella misma se busca, envuelta en atmósfera de artificio y sin influjo en la masa social.

El peligro de la literatura popular consiste en que, hija del momento y de las circunstancias, suele verse aprisionada por ellas. Entonces, creyendo revelar lo esencial, refleja sólo lo accidental, lo accesorio, el detalle, a que dan relieve las condiciones del momento, degenera fácilmente en frívola y se desvanece con la causa ocasional de su producción.

La literatura erudita llega en su decadencia a la pedantería, la popular cae en la esfera de lo vulgar. La primera, temiendo deshojarse en el día, se presenta como flor artificial, sin rocío y sin aroma; la segunda, huyendo de galas artificiales, busca la frescura de la flor natural; pero se marchita y desaparece.

D. *Por el carácter étnico y geográfico.*—La literatura, considerada con relación a los territorios y las razas, ofrece las mismas divisiones que el género humano. Si se trata del carácter étnico, oponiendo todos los pueblos de una raza a los de distinto tronco, puede ser *aria*, *semita*, etc.; si del geográfico, puede llamarse literatura *continental*, comprendiendo la de un continente en oposición a los otros (europea, americana, etc.); literatura *nacional*, cuando comprende la de una nación en contraposición a las demás naciones, y *regional* cuando se refiere a una comarca cuya manera especial literaria presenta un carácter propio dentro de la Literatura nacional.

E. *Por la Historia.* — Las grandes etapas de la vida humana señalan las edades de la historia literaria. Todas las edades representan algo substantivo, sin dejar de enla-

zarse con las épocas anteriores y preparar las venideras.

De los tiempos primitivos no cabe producción artística, solicitado el hombre a cada instante por inaplazables necesidades. Sólo cuando las más apremiantes se hallan satisfechas, consigue la humanidad algún reposo para su cuerpo y solaz para las exigencias artísticas de su compleción espiritual.

La primera jornada de la humanidad reviste un carácter materialista y se efectúa en dos momentos: uno en que, abrumado el ánimo por la consideración de la divinidad, propende a lo grandioso y, no pudiendo encerrar el fondo en la tosquedad de sus idiomas incipientes, adopta como sistema de expresión el *símbolo*; otro, en que, invirtiendo los polos, se erige el hombre en protagonista de la creación e infunde su concepto de lo bello en la simetría y en la corrección. Este segundo momento llamado *clásico*, dura hasta que el cristianismo aporta nuevos ideales que rompen la armonía con la forma y se inicia la edad *cristiana*.

La adolescencia de la humanidad reconoce otros dos momentos: el *Renacimiento*, que resucita ideas antiguas, aspirando a reconciliar el espíritu con la naturaleza, y el *Romanticismo*, nacido de la Reforma religiosa e incubado por la Revolución, que se desarrolla al comenzar el siglo XIX y en la misma centuria se descompone, originando primero el Realismo y después el Decadentismo en sus diferentes degeneraciones.

Se divide, por tanto, la Literatura históricamente, en *simbólica, clásica, cristiana, renacentista, romántica y decadente* (1).

(1) Para mayor explicación, véase nuestra *Historia general de la Literatura*, tomo I.

§ IV

Correlación de las divisiones de la Literatura

Todas las divisiones de la Literatura como arte se corresponden con las divisiones ya establecidas en la Literatura como ciencia.

En todos los términos de las divisiones puede el sujeto emplear el método analítico, abarcar la extensión del campo intelectual, merced a la síntesis, y justificar uno y otro procedimiento en sistemática construcción.

En cada momento lógico o histórico del arte literario cabe aplicar la división objetiva de la ciencia literaria, pues las condiciones del objeto son vistas desde el mismo punto, aunque en distinta forma.

No menos invariable en lo esencial la relación del sujeto al objeto, cada término subdistinguido presentará un elemento permanente, materia de la Filosofía literaria; una sucesión de fenómenos para constituir una Historia y una relación positiva, constante, de principios a hechos, en que se apoyen las apreciaciones de la Crítica y la justificación de los preceptos.

Principios, hechos y mutuas referencias son también materia de Poesía, Didáctica, Oratoria, etc. Las producciones del genio y del gusto pueden referirse a todas las subformas de la ciencia literaria, y así todos los términos, en íntima unión, desenvuelven concertadamente el organismo literario. Todos los miembros del arte literario exigen por su cualidad de arte, una manera de hacer o reglas que ha de formular la ciencia, y como las reglas son, por científicas, sistematizables, constituyen el organismo de la Preceptiva, que forma como el nexo entre las manifestaciones correlativas de la ciencia y del arte literario.

CAPITULO VI

De la Preceptiva

§ I

Hemos visto que al referirse la ciencia literaria (razón de hacer) al arte literario (manera de hacer), ambas manifestaciones de la Literatura se encuentran en las reglas dictadas *por la ciencia para el arte*.

No es, por tanto, la Preceptiva sección artificial, sino mostración entera en su límite de la Literatura y semejante a ésta, un sub-organismo en el cual podemos distinguir idénticas sub-cualidades. Si este carácter se olvida, la regla carece de valor, pues ella en sí no lleva su razón, ni el conocimiento de los hechos a que se aplica. La Preceptiva desligada del organismo literario tiene la inutilidad de toda abstracción.

La voz Retórica (*de ῥητωρ orator, sic dicebatur, qui consilia dabat populo*) era entendida por los antiguos en un límite mucho más restringido que por nosotros. Como lo indica su etimología, era el arte del orador, pero tampoco abrazaba toda la oratoria, sino exclusivamente el arte de la elocución oratoria.

Así pudo definirse la Retórica *ars bene dicendi*; mas, ampliado este concepto en nuestros días, la Retórica ha venido a confundirse con la Literatura Preceptiva, y es, como ya hemos visto al buscar la filiación de ésta, el *conocimiento racional de las reglas adecuadas para la bella expresión del espíritu por medio de la palabra*.

La unidad de la ciencia literaria se reproduce en cada una de sus partes, si bien cada parte la manifiesta a su modo y bajo el predominio de su carácter peculiar. Así como la ciencia literaria, reproduce en su límite el organismo general de la Ciencia, así se ve reproducida en cada

una de sus interiores divisiones cuando llega a organismos subordinados y semejantes.

La Preceptiva vuelve constantemente los ojos hacia la Filosofía en demanda de justificación para los preceptos, y estudia constantemente los hechos de la Historia para amoldarse a ellos. Sus cánones alcanzan a todos los géneros literarios, a todos los modos de la actividad artística, a todos los pueblos y momentos históricos de la Literatura, y así se patentiza la compenetración de la ciencia y el arte literario, que no son, objetivamente, sino un mismo organismo revelador de una misma realidad.

§ II

Fuentes de conocer

A. *Prenociones.*— Llamamos fuente de conocer al órgano de la relación entre el sujeto y el objeto del conocimiento. Por su naturaleza, las fuentes de conocer no pueden ser mere-subjetivas; sino que, como órganos comunes de los términos del conocimiento, manifiestan cómo el objeto se determina por el sujeto, y qué es lo que aquél determina en éste. Hay, pues, necesidad, para estudiarlas, de atender a las facultades del sujeto y a las condiciones del objeto del conocimiento.

Todo lo cognoscible para nosotros se reduce a objetos individuales, esto es, finitos en toda relación, y por consiguiente, en toda relación conmesurables, y a especies indeterminadas, aunque susceptibles de determinación. Un gran filósofo platónico español lo había consignado estableciendo que el alma tiene dos caras, vuelta la una hacia arriba y la otra hacia abajo: la primera es la razón intelectual que extrae de los cuerpos sensibles las formas y esencias intelectuales, convirtiendo lo material en intelectual;

la segunda es el sentido o conocimiento particular de las cosas corpóreas.

El conocimiento de lo individual se llama conocimiento *sensible* y abraza dos esferas: una transcendente, la sensación; otra inmanente, la percepción interna o representación fantástica.

El conocimiento de lo inmutable y general es materia del conocimiento *inteligible* y constituye la parte más noble de la ciencia, por no decir la única verdaderamente científica. «No sabremos, dice con elegancia Laugel, estudiar el rincón más alejado del mundo material, sin encontrar en él las huellas de una misión divina, del mismo modo que no podemos contemplar incesantemente la idea soberana en estado de pura virtualidad despreciando este mundo infinito de fenómenos y de existencias que es su realización movible y atestigua su interna fecundidad». Llegada a cierta altura, la ciencia se confunde con la Metafísica; porque si la primera no es más que ideas realizadas, la segunda nos muestra que la realidad verdadera de los hechos no reside sino en la absoluta del pensamiento divino. El conocimiento inteligible comienza su gradación por el *abstracto*, mediante el cual separamos los caracteres individuales de los generales o perseguimos las notas comunes de los seres o de sus modos. Sigue ascendiendo a la esfera del conocimiento *inteligible puro*, esto es, al de lo eterno y permanente en el objeto, cuyo conocimiento ya no se relaciona como en las otras esferas con los datos empíricos; antes bien se distingue y hasta se impone a la experiencia, como cuando decimos que un cuadrado tiene sus cuatro lados y sus cuatro ángulos iguales, por más que la naturaleza no nos presente ningún modelo perfecto. El último y más elevado punto de la escala del conocimiento es el inteligible supremo o *conocimiento racional*, mediante el cual conocemos el objeto como fundamento de sus determinaciones y a éstas como causadas por él. Más allá de

este conocimiento sólo hay el conocimiento absoluto, la intuición propia del objeto a su vez como uno y como todo, no dejando nada fuera de la percepción.

B. *Fuente de conocimiento de la Preceptiva.*—Como la Preceptiva descansa sobre el concepto de la Filosofía literaria y extiende su esfera de acción hasta los hechos, necesita valerse a un tiempo del conocimiento sensible y del inteligible; es decir, de los sentidos, que nos acusan los hechos, o la memoria, donde se hallan depositados los que aprendimos del ajeno testimonio, y de la razón que clava su pupila en la ley; pero si necesita de todas las fuentes del conocer, la suya genuina es el entendimiento que, como fuente de generalización intermedia entre la razón y la experiencia, se halla al mismo nivel que el material de nuestro estudio.

C. *Primera división de la Preceptiva por las fuentes de conocimiento.*—Por el concepto de la Preceptiva se ve que ésta se apoya en los datos de la razón, dando lugar a una Preceptiva Filosófica; en los datos de la experiencia, ocasionando una Preceptiva Histórica, y en el concepto del entendimiento, constituyendo la Preceptiva Aplicada o antonomástica.

§ III

La Preceptiva como ciencia y como arte

Constituye, pues, la Preceptiva, un verdadero cuerpo de doctrina, y a la vez un sistema de reglas de Técnica literaria, mostrándonosnos a la vez como ciencia y como arte, sin agotar por eso, ni siquiera encerrar en sus límites, toda la ciencia literaria ni todo el arte literario.

§ IV

Valor artístico de la Preceptiva y utilidad de su estudio

Ha sido muy debatida la cuestión de la utilidad de las reglas para la producción literaria: nosotros procuraremos tratar el problema brevemente y por su fondo.

Reglas literarias son las fórmulas técnicas adecuadas para facilitar la expresión de la Belleza por medio de la palabra. Estas reglas se desprenden, unas de la naturaleza misma de la expresión artística, y de la particular de cada género de composición literaria; otras son inferidas de los datos suministrados por la experiencia a los que antes que nosotros cultivaron la Literatura; unas y otras, por consiguiente, tiene un carácter real, como fundadas en la esencia misma de las cosas. Así planteada la cuestión, no ofrece duda la utilidad de las reglas para el escritor u orador. No valga decir que hubo escritores eminentísimos sin conocimiento de las reglas: esto sólo probaría que las siguieron inconscientemente; pero no convencería de que pudieron serles inútiles o perjudiciales. No puede ser inútil el conocimiento de la naturaleza de la obra que emprendemos, antes bien facilita, por la claridad con que muestra el fin, la elección de medios para realizarla. Tampoco pueden servir de obstáculo las advertencias dirigidas por aquellos que anduvieron el camino antes que nosotros, y con su experiencia propia nos señalan, ilustres precursores, los obstáculos que debieron vencer y los escollos que debieron evitar. No puede sostenerse que las reglas pongan trabas a la inspiración, porque arrancando de la propia naturaleza de ésta y de su objeto, lejos de embarazar la acción del espíritu, son fulcros solidísimos en que el genio apoya sus plantas para lanzarse al espacio. Fácil fuera creer que los grandes autores que, sin estudio de reglas,

dieron obras magistrales, hubieran podido, de conocer aquéllas, evitar ciertos defectos; pero absurdo juzgar que las fórmulas, sacadas en beneficio de ellos de la esencia misma del Arte, pudieran embarazar sus alas en el aire o clavar sus plantas en la tierra.

§ V

Lugar de la Preceptiva en el organismo de la Ciencia y su relación con las demás ramas científicas

Anteriormente hemos visto la Preceptiva como rama natural de la ciencia literaria, por donde verifica su enlace con el árbol general de la Ciencia. Es, por consiguiente, una ciencia antropológica, corresponde a dicha rama de la Ciencia, dentro de ésta a la Literatura, y dentro de la Literatura, marca el punto de unión del conocimiento con la ejecución, de la Ciencia con el Arte.

Brote de la Literatura, se somete a ésta como hija a madre, no pudiendo negarla, lo cual equivaldría a negarse a sí misma, ni perderla de vista un solo instante.

Aunque infinitas las relaciones laterales de la Preceptiva, sostiene más íntima comunicación con la Gramática, la Lógica y la Estética. La Gramática le enseña la corrección del lenguaje, que ya es un elemento de belleza, preparando el material; la Lógica ordena sus preceptos, los clasifica, los sistematiza y les da las condiciones formales de la ciencia; la Estética, descorriendo ante sus ojos el velo de la Belleza, le muestra el manantial vivo de toda inspiración que es a la vez criterio único de la producción literaria.

§ VI

*Doctrina del método y determinación del particular
de nuestro estudio*

A. *Prenociones*.—Para la peregrinación psíquica en el mundo de la inteligencia, igual que para las peregrinaciones materiales, hay un *mínimum* de exigencias, a saber: un punto de partida, un punto de llegada, y un camino que nos conduce desde el comienzo hasta el fin. Pues bien, este camino, esta dirección de la inteligencia, según sus leyes naturales para llegar al conocimiento ordenado de la Verdad, es lo que se llama *método*.

Si queremos hallar el fundamento del método, lo encontraremos en la limitación de nuestra naturaleza: en nuestro conocimiento posible y en la posibilidad del conocimiento. En nuestro conocimiento posible, porque si la ciencia nos fuera inaccesible, inútil sería hablar de Metodología, y en la posibilidad de nuestro conocimiento, porque si nos fuese dado tener nuestro entero conocimiento *in actu*, la necesidad del método no sería ni concebible. A la manera que entre dos puntos no se puede trazar más que una línea recta, así entre el punto de partida y el punto de llegada o principio del conocimiento, no hay más que un camino recto.

El método científico es uno; mas así como el punto y la recta son abstracciones imaginarias; porque la realidad sólo presenta cuerpos, y en ella, tanto el punto inicial como el final y la recta que los une tienen todas las dimensiones, así estos términos en la ciencia llevan una variedad interior, de cuyo especial modo de ser apreciada depende la historia del método en la sucesión paralela del desenvolvimiento científico. La variedad del método, por constituir variedad real e intrínseca suya, se impone a los indagadores, y aunque éstos han querido y creído dar con métodos

nuevos, la verdad es que todos se reducen a tres modos de ser del método: *empírico, deductivo y constructivo*.

Esgrime la inducción por instrumento el empirismo y la observación por punto de partida: de aquí su idoneidad para la investigación en las ciencias no definitivamente constituídas, donde lamentaba Aristóteles la esterilidad del silogismo.

El método deductivo tiene por ministro el razonamiento, y por punto de partida los principios evidentes o demostrados. Es el método preferible para la exposición científica.

El constructivo, método científico por excelencia, utiliza ambos procedimientos, elevándose de los hechos a la intuición del principio, y aplicándose después al estudio del vario contenido de los principios, deduciendo y formulando consecuencias.

B. *Nuestro método*.—La sola enunciación de las condiciones de cada método nos dispensa de prolija explicación. Como exponer literatura no es educar por entero un espíritu sino desenvolver una de sus actividades, por importante que sea, no nos parece lícito plantear la sistematización *ab ovo*, viéndonos constreñidos a suponer cierto grado de educación intelectual, principalmente en lo que al procedimiento analítico se refiere.

Sin embargo, siempre que podamos, no desdeñaremos la heurística, procurando que desde la mera vista subjetiva ascienda el espíritu, con vuelo a un tiempo reposado y progresivo, a ese punto en que la realidad, contemplada en su razón, responde con la luz de la evidencia a la interrogación constante del sujeto.

§ VII

Fondo y forma de la Preceptiva

El *fondo* de la Preceptiva lo constituyen las reglas formuladas por la inducción o deducidas por el raciocinio con conocimiento del objeto y en vista del fin. Ya hemos hablado de la naturaleza de las reglas; pero para profundizar más el concepto, conviene advertir que junto a las reglas lógicas, únicas que tienen valor artístico y pueden ser objeto de ciencia, hay otras dos clases de reglas que mantiene la tradición por el prestigio de la antigüedad: unas pueden llamarse históricas, porque arrancan de condiciones especiales de los tiempos en que se formularon y carecen ya de razón que justifique su existencia actual; otras rutinarias, caprichosas, dictadas por irreflexiva imitación de los modelos o por el fanatismo de entusiasta admiración.

La *forma* de la Preceptiva es la organización sistemática de su contenido, atendiendo a las leyes reales de dependencia y correlación. Parte de la Literatura y de la Ciencia, semejante a ellas, debe adoptar las formas orgánicas de las esferas superiores que en toda dirección la envuelven, siendo como ejemplar reducido del todo que en sus proporciones se revela.

Hasta aquí ha sido informe y confuso hacinamiento de cánones racionales o arbitrarios, mosaico abigarrado de arbitrarias clasificaciones y espantable tecnología; hoy, siguiendo el impulso de los demás conocimientos humanos, arrastrada por invencible tendencia a la ordenación, trata de constituirse como ciencia, ocupando su lugar en el sistema del conocimiento.

CAPITULO V

Sucinta historia de la Preceptiva

Como la Preceptiva supone un estado reflejo del espíritu, su aparición es por naturaleza posterior a la Literatura productiva.

Antes quizás que en la Grecia, se cultivó la Retórica en las colonias. La fábula atribuye a Hermes la invención del arte de la palabra. Los datos históricos no trascienden más allá de Empédocles y de Córax, ambos sicilianos, el primero de los cuales se dice que inventó también la denominación de *ρητορικὴ*.

A Protágoras se atribuye la redacción del primer libro de Retórica y la distinción entre la parte previa llamada *Invención*, el contenido del discurso o *Dialéctica* y el lenguaje o *Elocución*. La fórmula de la peroración se debe, según dicen, a Trasímaco.

Los minuciosos análisis de las escuelas sofistas estimularon el progreso de la Tópica y el estudio más perfecto de la gramática. Los sofistas, minando las bases del dogmatismo eleático, llegaron a estatuir la incapacidad humana para conocer la realidad, debiendo limitarse a las apariencias, y no existiendo, por tanto, Verdad, Belleza ni Bien, el único fin del hombre se ceñía a alcanzar la mayor prosperidad en esta vida y destruir a los enemigos. Era, en otra forma, la doctrina de la lucha por la existencia, y el triunfo del fuerte sobre el débil, preconizado por el positivismo de nuestros días. Para conseguir los citados fines temporales, no posee el hombre arma más eficaz que la palabra: de aquí que la Retórica fuese la única ciencia.

Platón manifiesta siempre desdén hacia la Retórica, no por menosprecio del arte de bien hablar que él sublimó a tanta altura, sino por horror a la falsa ciencia de los retóricos, que en el fondo eran unos escépticos, incapaces de

elevarse a la región serena de la Filosofía. Pero en la segunda parte del *Fedro* establece los verdaderos principios del arte de la palabra, oponiendo a la retórica siciliana la dialéctica de la Filosofía.

Para Platón, la Retórica no puede olvidar su misión: la de persuadir a los hombres de la verdad, pues todo arte puesto al servicio del error no merece ser alabado.

Aristóteles, el gran enciclopedista que desarrolló por su aspecto lógico o formal la doctrina socrática, compuso dos obras de Preceptiva: la *Retórica* y la *Poética*.

Comienza Aristóteles la primera, estableciendo que la Retórica sirve de complemento a la Dialéctica. Explica que cada arte tiene su fin propio, y la Retórica tiene la de investigar lo que sirve para persuadir sobre un asunto dado. En el primer libro trata Aristóteles de la materia del orador; en el segundo, del exordio y de los medios que el orador tiene a su disposición para insinuarse en el ánimo y en la confianza del auditorio; el tercer libro trata de la confirmación, de los medios de convencer y de persuadir, analizando los recursos de que el Arte dispone, y termina estudiando los géneros oratorios que clasifica en *deliberativo*, *judicial* y *demostrativo*. Aristóteles estudia la acción, novedad interesante, y recomienda para el estilo una elegante sobriedad. El gran mérito de Aristóteles consiste en haber dado a la Retórica una base racional que hizo posible estudiarla como ciencia.

De la *Poética* de Aristóteles sólo nos queda un fragmento. El fundamento del Arte está en la imitación: el hombre es un animal imitador, a tal punto, que aún lo que no le agrada en la realidad, le complace imitado. Otra fuente de la Poesía es el gusto que nos producen el ritmo y el canto. Los ensayos rítmicos repetidos produjeron la Poesía, que, desde luego, se dividió en dos géneros: el *heroico*, consagrado a las alabanzas de los Dioses y los héroes, y el *satírico*, que pintaba los vicios de los hombres. La

epopeya difiere de la *tragedia* por la extensión: todo lo que está en la *epopeya* está en la *tragedia*; pero lo que está en la *tragedia* no está en la *epopeya*. Aristóteles define la *comedia* «es una imitación de lo malo, no en toda su extensión, sino en cuanto ocasiona rubor y produce lo ridículo» y sólo añade algunas noticias acerca del origen y desenvolvimiento del género. «La *tragedia*, dice, es la imitación de una acción grave, completa y de cierta extensión, que debe, por efecto del terror que ocasiona, corregir nuestras pasiones». No determina exactamente la duración de la acción trágica, diciendo solamente «que se esfuerza por encerrarse, *en cuanto le es posible*, en un giro de sol o no exceder en mucho de este límite». Y esto como hecho, no como precepto.

Lo esencial de la *tragedia* es la unidad de acción. Los episodios han de estar íntimamente ligados a ella, porque lo que puede estar en un todo sin que se note no forma parte de este todo. Aristóteles distingue la *tragedia* histórica de la de pura invención, y truena contra las obras episódicas. Trata luego de las *anagnórisis*, *peripecias* y medios de conducir la acción, y de la impresión total del espectáculo, si bien observa que este medio de interesar es inferior a los otros y exige menos ingenio poético. El protagonista cree que no debe ser ni enteramente bueno ni completamente malo, y su caída en la desgracia no debe resultar del crimen, sino de una simple falta o de un error. Exige que los personajes hablen y obren conforme a su carácter y pide para la *tragedia* un estilo a la vez noble y sencillo; porque el uso demasiado frecuente de las figuras convierte el discurso en enigma, y muchos términos, tomados de otras lenguas, lo convierten en bárbaro. Aristóteles termina comparando la *tragedia* con la *epopeya*, y dando preferencia a la primera.

El estudio de la Retórica había pasado de Grecia a Roma con la filosofía importada por Diógenes, Carnéades

y Arquelaos, embajadores de Atenas. A la introducción de los estudios griegos opusieron Catón y los partidarios de lo antiguo; pero los innovadores, a cuya cabeza se hallaba Scipión, protegieron las escuelas griegas, por lo cual se dijo: *Grecia capta ferum victorem cepit.*

Tiberio Graco recibió lecciones de Antípater; Scipión el Africano, Mucio Rufo, Pompeyo y otros ilustres varones estudiaron con Panecio, y así la Retórica llegó a ser una enseñanza de las más interesantes en Roma, y los tratados de Retórica y de Gramática alcanzaron verdadera popularidad. La pedagogía consistía principalmente en ejercicios de declamación y en el desenvolvimiento de temas, práctica a que Cicerón, según él mismo declara, profesaba extremada afición.

Marco Tulio, no satisfecho con haber logrado la palma de orador sobre todos los de su tiempo, aspiró a formar un plantel de oradores, buscando la inspiración en los modelos griegos y tratando de enlazarla con el carácter nacional. Entre las obras retóricas de Cicerón figura una con el título *De Rhetoricorum ad C. Herennium*, cuya autenticidad ha sido sumamente discutida. Hállase dividida en cuatro libros, en los cuales desenvuelve el contenido del arte oratoria con estilo sobrio, tan diferente del armonioso ciceroniano. El libro *De Inventione Rhetorica*, obra de la juventud del autor, es una especie de extracto de las lecciones de los maestros, muy parecido al anterior en el fondo; pero redactado con las galas del estilo brillante del gran orador. De los cuatro libros que componen esta obra, sólo nos quedan dos: uno que trata de la importancia de la elocuencia, de la invención y de las partes del discurso; otro que estudia los tres géneros oratorios: judicial, deliberativo y demostrativo. Ya en edad madura, escribió Cicerón los tres diálogos acerca del orador, dirigidos a su hermano Quinto. La conversación se supone mantenida por Mucio Scévola, Craso, Antonio y otros varios personajes, en la

residencia denominada *Tusculum*. En el primero de estos diálogos se discute la preeminencia de las dos escuelas oratorias entonces en pugna; en el segundo, se expone la doctrina de la invención y de la disposición; en el tercero, se trata de la elocuencia y de la acción. En la obra *De claris oratoribus liber, qui dicitur Brutus*, se ensaya una historia crítica de la elocuencia romana en estilo sumamente variado. Consta de noventa y siete capítulos, el último incompleto. La obra retórica más importante de Cicerón es la titulada *De Oratore*. Bruto había pedido a Cicerón, no ya una historia de la elocuencia, sino la exposición de su pensamiento íntimo acerca de este arte y el retrato del orador ideal como Cicerón lo concebía. Esta obra, escrita a los sesenta años de edad, maravilla por la lucidez de espíritu, la flexibilidad del lenguaje y el amor a lo bello, que no habían entibiado los pesares ni el hielo de los años. Traza allí Cicerón la figura del orador ideal que, además de retórico, ha de ser filósofo y versado en toda clase de conocimientos; trata de los géneros oratorios; del aticismo, que no consiste en la ausencia del ornato; de las clases de estilo, y de la armonía del lenguaje. Bruto censuraba a Cicerón por haber insistido demasiado en la armonía del estilo y en la disposición de las palabras, censuras que motivaron quejas del gran orador. Acaso temió el ilustre patricio por la virilidad de la elocuencia romana si se enervaba distrayéndose en las minucias de la corrección. Cicerón mismo fué un ejemplo de que los primores del artista no robaban un ápice a la grandeza de su alma. Durante el viaje que un año antes de su muerte hizo el orador a Reggio, compuso el tratado *Ad C. Trebatium Topica*, especie de compendio de lo escrito por Aristóteles acerca de los lugares comunes. También redactó Cicerón un compendio de retórica en forma de diálogo titulado *De partitione Oratoria*, dividido en tres partes, y cuyo estilo ha suscitado recelos de su autenticidad. Termina la serie de las obras

retóricas de Cicerón con el escrito *De optimo genere oratorum* que compuso para servir de prólogo a una traducción de los discursos de Demóstenes y Esquines *sobre la corona*, que no ha llegado hasta nosotros.

Llegamos ya al ídolo de los humanistas y de los pseudoclásicos, a Horacio, cuya indiscutida dictadura pesa aún sobre la Preceptiva literaria. La célebre epístola *Ad Pisones*, viene siendo el código invariable del gusto literario, al través de los siglos, sin que la Historia registre autoridad más universalmente acatada. Se ha creído que la citada epístola era un arte poética, y con este título se ha perpetuado en las edades y se conoce en las aulas; pero aun cuando esa hubiera sido la intención de Horacio, conviene hacer constar que su arte poética se halla distribuída en tres epístolas, una dirigida a Augusto, otra a Floro y la citada *Ad Pisones*. La epístola a Augusto puede considerarse dividida en tres partes: la primera en que se comparan los autores antiguos y los modernos, la segunda en que se muestra que la novedad es la madre de las bellas artes y esencialmente de la Poesía, y la tercera en que se trata de la poesía dramática y de las grandes dificultades que ofrece su cultivo, terminando con una excitación a Augusto para que estimule a los poetas, porque la poesía contribuye más eficazmente que el bronce a eternizar la gloria de los grandes hombres.

*Nec magis expressi vultus per ahenea signa,
Quam per vatis opus, mores animique virorum
Clarorum apparent.*

(Versos 248 y siguientes.)

En la epístola a Floro, de índole más familiar, declara el poeta que renuncia a escribir más versos a causa de la vanidad, las intrigas y la ignorancia de sus colegas, y añade algunos preceptos inspirados en su proverbial buen

sentido. La epístola *Ad Pisones*, posterior a las anteriores, constituye un tratado más especial y didáctico. Era la casa de Lucio Pisón, vencedor de los Tracios, pacificador de Macedonia, y más tarde prefecto de Roma, verdadera academia donde se comunicaban todos los ingenios de la época. Educados los hijos de Pisón en esta atmósfera, cobraron afición a los empeños literarios, estimulados por su padre, y aun se cree que el mayor realizó algún ensayo en el género trágico. Horacio, uno de los concurrentes asiduos a tan noble casa, dando una muestra de afecto a los hijos de Pisón, les dirigió la epístola *Ad Pisones*, encaminada a depurar su gusto, marcarles el derrotero conveniente y formarlos para el Arte. No quiso, pues, Horacio escribir un arte poética, como han supuesto editores y escoliastas; sino una epístola privada, enderezada exclusivamente a sus destinatarios, por lo que basa muchos de sus juicios en la condición social e ilustre progenie de los hijos de Pisón. Suele dividirse la epístola en tres partes: la primera trata de la preceptiva general de la composición, comenzando por la invención, unidad, proporción y armonía y termina con la elocución, exponiendo las licencias que el poeta puede permitirse en el empleo de los vocablos, el destino de éstos y su aptitud para cada género; la segunda parte trata del tono peculiar de la tragedia y de la comedia, de la manera de presentar los personajes, de los argumentos, de la acción, del recitado, del coro y de cuanto concierne a la poesía dramática; la tercera, en fin, establece algunos preceptos de carácter general acerca de los conocimientos indispensables al autor, del fin de la poesía y de las condiciones del poeta, que, según Horacio, necesita del concurso de la naturaleza y del arte. Termina la epístola aconsejando la desconfianza de los aduladores y la necesidad de consultar a jueces severos.

En cuanto al fondo de la doctrina horaciana, no franquea el poeta latino los límites que marcó la pluma de

Aristóteles: háblase de lo bello sin decir jamás en qué consiste, concretándose a indicar la nota de la simetría y la proporción; el criterio de la belleza es el buen sentido, el justo medio que proclamaba el eclecticismo epicúreo; pero toda la obra se halla impregnada de un vapor de elegancia, de un aroma de buen gusto, que, sin necesidad de otros títulos, le hubieran asegurado la inmortalidad.

La que en pluma de Horacio fué modesta epístola, y en el pavés de sus admiradores código poético, ha venido legislando constantemente sin más protestas que la tumultuosa del Romanticismo, y aun se nota en el día pronunciada corriente a encerrar el estudio literario en los graciosos, pero estrechos moldes de la preceptiva horaciana. Innegable que la epístola *Ad Pisones* contiene bastantes preceptos, formulados, en verdad, la mayor parte mucho antes de Horacio, que, por su naturaleza, serán tan eternos como el arte. Más innegable aún que la gallardía de las fórmulas horacianas contribuye eficazmente a fijarlos en la imaginación; mas no menos exacto que la moderna literatura se ahogaría en tan estrecho círculo; porque ni el ideal del Arte pagano puede satisfacer la expansión artística de la civilización cristiana, ni el público latino era el público contemporáneo, ni Horacio conoció los géneros modernos ni el sistema de versificación de nuestros días.

No regatearemos un ápice al mérito literario ni a la importancia histórica de la obra de Horacio; pero media un abismo de este racional homenaje a la fanática adoración, rayana de la ignorancia, con que quiere convertirse al poeta latino en universal legislador de todos los pueblos y de todas las edades. No, ni puede un individuo concentrar en sí la humanidad entera, ni puede una época condensar la infinidad del tiempo, ni puede encerrarse todo el pensamiento humano en la concepción de un filósofo, por grande que sea, ni el derecho universal y eterno en las mallas de ningún código, ni la expresión artística de esta infinita

sed de belleza que abrasa a la humanidad, inagotable en el espacio y en el tiempo, en la cárcel siempre angosta de una preceptiva, aun cuando ésta sea resumen del mundo antiguo y tenga de común con el moderno eso que, por residir en el alma de la naturaleza, une a todos los seres humanos como eslabones de una misma cadena cuyos extremos se pierden en lo infinito.

Después de Horacio, nada adelanta la Preceptiva hasta M. Fabio Quintiliano, autor del célebre libro *Institutiones Oratoriæ*, el cual divide el arte Retórica en cinco partes como sigue: 1.^a Invención.—2.^a Disposición.—3.^a Elocución.—4.^a Memoria.—5.^a Pronunciación. En el fondo de las Instituciones nada se halla que exceda de las ideas de Aristóteles y Cicerón.

La más notable producción retórica del período alejandrino es, sin disputa, el tratado *Del Sublime* de Longino, si bien no trata del sublime en sí, como pudiera juzgarse por el título, sino de lo que llaman los retóricos *estilo sublime*. Cree Casio Longino que la fuente de lo sublime está en la elevación de los pensamientos y la energía de los sentimientos, comprobando su tesis con pasajes de la *Iliada*. La *Odisea*, para Longino, es un poema de decadencia. Estudia, además, los trágicos, los oradores y los filósofos, trata de las figuras oratorias y de la armonía del lenguaje, dedicando también un lugar a los vicios y defectos del estilo. A excepción de este tratadista, la preceptiva neo-griega no realiza grandes progresos, girando siempre en torno de las ideas de Aristóteles.

La caída del Imperio borró por un momento los trabajos de la erudición clásica, si bien los esfuerzos de Boecio y de Casiodoro, unidos a la obra colosal de San Isidoro de Sevilla, prolongaron en Occidente la agonía del mundo intelectual antiguo, dejando así un hilo que sirviera de enlace con la civilización futura, pasados los días tormentosos de la invasión bárbara.

Durante la noche medioeval sigue estudiándose la Retórica en las escuelas, formando parte del *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica).

La civilización gótica en España nada interesante presenta a nuestra investigación, porque las ideas retóricas expuestas en los libros de San Isidoro, hijo y arzobispo de Sevilla, genio y polígrafo el más eminente de su época, son meros extractos de las ideas emitidas por los sabios y preceptistas de la antigüedad. Aún las mismas doctrinas de los antiguos se hallan en esta centuria empequeñecidas, pues la Retórica se ha reducido al «arte de bien decir en cuestiones civiles».

Prescindiendo de las innumerables retóricas latinas y de las escritas en lengua vulgar por las escuelas de Borgoña y Flandes, mencionaremos el *Arte poética* de Girolamo Vida, que viene a ser la poética del Renacimiento, al alborar el cual, llega para Francia la época de los llamados grandes retóricos y de los extravagantes versificadores.

En España no puede citarse más que las preceptivas catalanas, tratados sin interés donde se mezclan la gramática y la poética; el *Arte de trovar* de D. Enrique Aragón, falto de originalidad y de todo mérito, si nos atenemos a los fragmentos que se conservan, y, del tiempo de Enrique IV de Castilla, la *Gaya de Segovia o silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores*, primer diccionario de la rima compuesto en España, por el sevillano Pero Guillen. Juan de la Enzina también redactó un pequeño tratado de retórica superficial y pedestre, y en 1529 Antonio de Lebrija, el extirpador de la barbarie, como le llama Menéndez Pelayo, el sabio autor de obras que fueron admiración de su tiempo y aún se estudian con gran provecho en nuestros días, escribió: *De Artis Rhetoricæ compendiosa coaptatione ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, tratado muy digno de estimación.

Las ideas sobre la preceptiva dramática, desenvueltas

por Bartolomé Torres Naharro en el proemio de sus obras, impresas por primera vez en Nápoles (1517) con el título de *Propaladia o Primicias del ingenio*, merecen consideración, no obstante su pobre concepto de la comedia, que define «artificio ingenioso de notables, y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado». Quince años después salió el tratado *De arte dicendi*, donde Vives se subleva contra las máximas del clasicismo, siendo lástima que autor tan admirable en la crítica, no tuviese tanta habilidad para edificar como eficacia para derruir.

Los períodos históricos de la Preceptiva no se ajustan absolutamente a las divisiones históricas. Por eso prolongamos el período llamado *Renacimiento* hasta que los elementos nacionales se van sobreponiendo a la preceptiva clásica. El germen popular se desarrolla para fundirse con la preceptiva tradicional y erudita, dando origen a los siglos de oro.

Ya en la edad moderna y más importante que todos los de su tiempo el gran filósofo Sebastián Fox Morcillo, publicó en 1554 sus dos libros *De imitatione seu de informandi styli ratione*, obra tan rara como digna de aprecio en que estudia profundamente el principio de la imitación; la naturaleza del estilo, anticipándose a la conocida máxima de Buffon, *el estilo es el hombre*, por estas palabras: «por el estilo es tan fácil conocer la naturaleza y costumbres de cada uno como por su rostro y por su trato»; recomienda que el estilo se calque sobre la naturaleza del asunto, y termina examinando el modo de formarse un estilo propio. También se debe al eximio Fox el diálogo *De Historiæ Institutione*, profundísimo trabajo en que sostiene la estrecha alianza entre la Historia y la Filosofía. Esta producción tan superior a su tiempo, es de inestimable valor, y de ella ha dicho el Sr. Godoy que es a la literatura griega y latina lo que son a la estatuaria antigua las obras de Benvenuto Cellini y de Juan de Bolonia.

No debe olvidarse a Alfonso García de Matamoros, autor de tres tratados retóricos latinos, ni a Arias Montano, que escribió en su juventud un tratado de retórica en exámetros latinos, por lo que fué públicamente laureado.

En 1580, Fernando de Herrera lanzó su eruditísimo *Comentario* a las poesías de Garcilaso, lleno de sincera admiración, inspirado en la doctrina del idealismo platónico. «Pero Herrera, dice Menéndez y Pelayo, con excepción casi única en su siglo, hacía profesión singular y exclusiva de hombre de letras; era un gran crítico, un idólatra de la forma. Para él, la poesía no era recreación de horas ociosas robadas a los ejercicios militares o a la teología o a la jurisprudencia, sino ocupación absorbente de toda la vida, culto diario que aislaba al poeta, realzándole al propio tiempo, como sacerdote de una divinidad no conocida. Hacía gala de profesar letras humanas, y no más que letras humanas, y de tener por dominio suyo los anchurosos términos de la elocuencia española».

«Había gastado los aceros de su mocedad (como dice gallardamente el maestro Medina) en revolver infinitos poetas, notando los modos de decir que tienen novedad y grandeza. Así se había engendrado en él aquella superstición de la forma sin la cual no hay poeta perfecto: aquel buscar siempre nuevos modos de hermosura.»

«No puedo llevar con paciencia a los detractores de este insigne varón, y sobre todo a Manuel de Faria y Sousa, que en su comentario a las Rimas de Camoens tanto le maltrata por haber llenado un gran libro de cosas en que Garcilaso no pensó.»

«Pues ¿quién no absolverá a Herrera, si tiene presente que no se propuso tan sólo facilitar la inteligencia de su poeta, como lo hizo el Brocense, sino que nos dejó en sus notas un verdadero curso de teoría literaria, no copiada casi a la letra de Scaligero, como malignamente dice Faria, a quien hacía sombra todo lírico que pudiera en algún

modo eclipsar el nombre de Camoens), sino llena de observaciones originales, de esas que sólo los artistas saben hacer cuando juzgan a otro artista? ¡Qué frases al hablar de Garcilaso! «Las flores y lumbres de que esparce su poesía, parece que nacieron para adornar aquel lugar donde las puso.» y de Cetina: «En él se conoce la hermosura y gracia de Italia, y en número, lengua, ternura y afectos, ninguno le negará lugar con los primeros; mas fáltale el espíritu y vigor que tan importante es en la poesía, y así dice muchas cosas dulcemente, pero sin fuerza, y parece-me que se ve en él y en otros lo que en los pintores y maestros de labrar piedra y metal, que, afectando a la blandura y policía de un cuerpo hermoso de un mancebo, se contentan con la dulzura y terneza, no mostrando alguna señal de nervios y músculos, como si no fuese diferente y apartada la belleza de la mujer, de la hermosura y generosidad del hombre.»

«De tales rasgos de crítica, espontánea, fresca y delicada, está sembrado el comentario de Herrera, y bastan para justificar el honroso puesto de juzgador de ingenios, que le dió Saavedra en la República Literaria. Para mí, Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo xvi. Su crítica es externa, pero (si se me permite la expresión) es íntima en lo externo: quiero decir, que persigue siempre la forma intrínseca, la que da unidad al estilo de cada autor».

Herrera fué el creador del lenguaje poético en España. Contra sus Comentarios se imprimió un mordaz folleto, no exento de ingenio y sobrado de mala intención, por quien, avergonzado de tan ruin oficio, ocultó su nombre con el pseudónimo de Prete Jacopin. Herrera le dió una contestación noble y contundente, y la polémica quedó terminada. Mengua y no exigua de nuestras letras, denuncia el triste caso de haberse repetido las ediciones de la procacidad y no haberse reimpresso hasta nuestros días el magistral, el glorioso monumento de la crítica áurea. A los co-

mentarios de Herrera precede un discurso de Francisco de Medina, «el cual, escribe Menéndez y Pelayo, por la pompa y armonía de las cláusulas, y por lo magnánimo de las ideas es, sin duda, el trozo más elocuente que ha salido de manos de ningún crítico español». También en forma didáctica, concretó la escuela sevillana sus ideas del arte literario, cabiendo la gloria de representarla al Licenciado Juan de Robles, el cual compuso un precioso tratado de retórica, titulado *El Culto Sevillano*, del que dijo Gallardo, que debiera imprimirse en letras de oro. El doctísimo Argote de Molina, en 1575, dió a luz una edición del *Conde Lucanor*, a la cual adicionó un curioso ensayo acerca de la versificación española, muy digno de estimación.

Fray Luis de Granada, el primero entre los oradores españoles, escribió en latín su *Retórica eclesiástica*, mandada traducir al español por el Obispo de Barcelona. Hállase esta obra dividida en seis libros: el primero trata del orador, el segundo de las partes del discurso y de la argumentación, el tercero de la amplificación y de los efectos, el cuarto de los géneros de sermones y del orden y exposición de cada uno, el quinto de los adornos de la elocución y de las figuras, y el sexto de la acción o pronunciación *y de otras ciertas ayudas para predicar*. Consiste el mérito principal de Fray Luis de Granada en el intento de cristianizar el artificio de la retórica clásica ideada por los preceptistas paganos.

Alfonso López, conocido generalmente por el Pinciano, dió en 1596 su *Filosofía antigua poética*, y allí emite en forma epistolar sus opiniones acerca de los antiguos maestros.

En la última etapa del siglo xvi, escribió Juan de la Cueva su *Ejemplar poético*, compuesto de tres epístolas en *terza rima*, que, según Ticknor, constituye el primero y más original esfuerzo de este género realizado en lengua castellana. Hállanse en esta poética delicadas observaciones en una versificación fácil y elegante, toda impregnada

de un sabor nacional que no suele encontrarse en los escritores de aquella fecha. Enamorado Cueva de la poesía popular, la realza y busca en ella el calor que echaba de menos en la fría imitación de los clásicos antiguos, concediéndole una importancia que los preceptistas anteriores le habían tenazmente negado.

D. Juan de Jáuregui, educado en Italia, publicó en 1618, al frente de sus rimas, una especie de profesión de fe literaria llena de profundos conceptos, y más adelante su *Discurso poético* contra la tendencia gongorina, elegantísimo trabajo a que aplica Menéndez y Pelayo estas palabras del Ldo. Robles: *tiene tantos diamantes como dicciones*. Trata allí Jáuregui de las causas del desorden, de los engañosos medios con que se yerra, de la molesta frecuencia de novedades, del vicio de la desigualdad y sus engaños, de los daños que resultan y por qué modos, y termina hablando de la obscuridad y sus distinciones.

Las ideas acerca del arte literario habían girado constantemente dentro del círculo trazado por Aristóteles y Horacio, y, aún en el siglo xvi, un literato muy apreciado y querido de Despréaux acababa de traducir la Retórica del Stagirita.

Boileau no puede llamarse tampoco un reformador; pero ya en su obra, donde suele exagerar las reglas de Horacio, se dejó sentir la influencia de la filosofía cartesiana, que, amalgamada con un respeto, a veces exagerado, a la tradición clásica, rebosa por todos los poros del *Arte poética*. La influencia de Boileau se dilata sin nubes, sin rebeldías, *suprema lex*, hasta el Romanticismo. No hemos de hacer una exposición minuciosa de las materias comprendidas en este poema didáctico; baste decir que en él se exponen las teorías generales literarias, se dedica especial atención a la poesía dramática, la épica y la fábula, remitiendo a los lectores a nuestra traducción y notas al *Arte poética* del gran preceptista francés.

Exagerando los preceptos de Horacio, Boileau recomienda no emprender una obra sin consultar detenidamente su magnitud y las fuerzas del autor. Puede decirse que toda su arquitectónica preceptiva reposa en las consecuencias de la crítica cartesiana. El único criterio literario es la razón, el buen sentido, y las cualidades que exige al poeta son la paciencia, la exactitud en la expresión y el esmero en la lima. Con respecto a la forma, no hay condición para Boileau más recomendable que la claridad, y en la teoría de lo bello reproduce las doctrinas de Aristóteles acerca de la imitación. Después de la claridad, la categoría literaria más importante es la unidad, y aquí se formula la ley de las tres famosas unidades, erróneamente atribuidas a Aristóteles. Como aquél, preconiza la identidad de los personajes poéticos y recomienda a los autores que no recarguen sus obras con detalles inútiles. La concepción poética es para Boileau más científica que artística: «Antes que a escribir, dice, aprended a pensar». No quiere que la inspiración se separe nunca de la naturaleza humana, y cree que cada género tiene su estilo especial. El *Arte poética*, de Boileau, tuvo un éxito inmenso en Francia, y su influencia se extendió por toda Europa, siendo traducida a muchas lenguas, imitada en otras naciones como en España, y constituyendo el código literario de autoridad indiscutida hasta el movimiento romántico de condición iconoclasta.

Uno de los grandes corruptores del gusto, fué Baltasar Gracián, jesuíta aragonés, el cual publicó una especie de retórica en 1649 titulada: *Agudeza y arte de ingenio*, que puede llamarse la preceptiva de nuestra decadencia literaria.

En 1709 vió la luz en Inglaterra la mejor obra didáctica de la literatura insular, compuesta por Alejandro Pope, que a los veintiún años dió su *Essay on criticism*, saludado por sus contemporáneos como una obra maestra.

En el primer canto expone Pope las cualidades del crítico. Se nace crítico, como se nace autor. El gusto es in-

nato; pero se corrompe por varias causas. Nuestros juicios deben fundarse en la naturaleza: porque ésta es la fuente, el fin y la regla del Arte. El arte es la naturaleza reducida a reglas. Las reglas se han sacado de los antiguos: éstos deben de ser continuamente estudiados. En el segundo canto habla de las licencias y cómo deben usarse. Un bello desorden suele ser artístico. La regla suprema del Arte consiste en agradar. Una atención excesiva a las reglas ahoga el genio. No hay que conceder demasiada importancia a los pormenores. Termina este canto hablando del estilo y de la armonía, cuyos efectos ensalza. En el canto tercero estudia las causas que pueden corromper los juicios de la Crítica, y en el cuarto enumera las condiciones morales del censor literario, terminando con la historia de la Crítica.

No influyeron poco en el gusto de la época las *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* del italiano Muratori, si bien este influjo no se deja sentir en España hasta que en 1782 se publicó la traducción de la obra de Muratori, por D. Juan Sempere y Guarinos, precedida de un discurso sobre el gusto y la literatura de su tiempo. Muratori trata de conciliar las doctrinas de los maestros antiguos con las exigencias de la poesía moderna. Un profesor italiano dice juzgando a Muratori: «Es verdad que si no se considera más que su estilo, puede uno sorprenderse de que se le coloque entre los restauradores de las bellas letras; pero si se considera el inmenso y útil trabajo que ha llevado a cabo para combatir los defectos introducidos en la Literatura, que en sus primeros años eran tantos y tan arraigados, no puede negársele la gloria de haber sido un gran escritor y haber prestado a la república literaria eminentes servicios».

Una revolución, o quizás una reacción, vino a hacer en tan triste estado, y sólo por esto nos parece recomendable, la *Poética* de Luzán en 1737. Luzán se afilió desde lue-

go a la bandera de Boileau, cuya influencia recibió al través del tratado *Della perfetta poesia* y continuó como aquél el culto reverente a los maestros de la antigüedad, diciendo que su libro se proponía sujetar la poesía española *a los preceptos que usan las naciones cultas*. Toda la obra va profusamente anotada, sin que ni el texto ni las anotaciones revelen la menor originalidad. Igual que Boileau, usa un estilo claro y expresivo, aunque carece de aquella forma escultural que daba a sus preceptos el crítico francés. Defensor de los cánones aristotélicos, Luzán se muestra excesivamente severo con los autores españoles.

El movimiento enciclopedista, llevando también su tea incendiaria al Parnaso, rompió los consagrados moldes de los géneros antiguos, los confundió, dió vida a otros nuevos y añadió el drama por antonomasia, ya dibujado en Inglaterra, a las dos formas clásicas universalmente reconocidas: la tragedia y la comedia. Diderot y D'Alembert fueron los apóstoles del nuevo dogma. Para la Enciclopedia lo bello reside en la conveniencia: «el árbol que es bello a la entrada de un castillo, es feo a la puerta de una cabaña». Idea tan liviana de la Hermosura, con la imitación de la naturaleza por instrumento y la instrucción moral por fin, encierra toda la estética del *bon sens* sensualista de Diderot. Con esta bandera no pudo conseguir señalados triunfos como artista. Su *Poética*, no obstante sus imperfecciones, supera a sus obras literarias en el concepto puramente artístico. Las ideas de Diderot acerca de la poesía dramática se hallan consignadas en su *Dissertation sur le poème dramatique*. La doctrina enciclopédica produjo otra obra semi-preceptiva, *Réflexions sur l'élocution oratoire et le style*, de D'Alembert, colaborador y prologuista de la Enciclopedia, del cual pueden también consultarse *Les éloges académiques*, las *Lettres* y las *Observations sur l'art de traduire*. La publicación más importante de la evolución literaria es los *Eléments de Littérature* de Marmontel. Se

compone este tratado de los artículos escritos por Marmontel para la Enciclopedia, reunidos por orden alfabético. Es una de las más razonables producciones de la preceptiva francesa.

Coincidió con la revolución literaria de Francia otro libro de transcendental influencia en los estudios literarios, *La dramaturgia de Hamburgo* (1768), colección de críticas sobre las obras que se publicaban o se representaban. Lessing, su autor, añadía a los juicios consideraciones generales de orden elevado acerca de la esencia misma del arte dramático. Esta obra, considerada como clásica en Alemania, constituye un repertorio de estudios sumamente estimables y de gran importancia para el literato. También Klopstock, en sus últimos años, dedicados a la gramática y a las humanidades, dió en 1769 sus *Fragmentos sobre la lengua, la poesía y la ortografía alemanas*, a que siguieron sus *Estudios de Gramática* publicados en 1794. Como crítico tuvo Klopstock ideas reformadoras y agudas observaciones sobre el hexámetro alemán, pero su carácter exclusivista les privó de mayor éxito, no obstante la forma original que acertó a darles en su *República de las letras*.

En los cinco o seis años que precedieron a la revolución política francesa, emprendió Andrés Chénier la composición de cinco poemas distintos, entre ellos uno titulado *L' inventión*. No es un tratado tan metódico como el de Boileau, aun cuando más precioso por su valor literario. Boileau era un censor, Chénier un poeta. Expone Chénier la doctrina de la imitación con sentido más alto que aquel preceptista, no pide a la imitación más que formas, encargándose él de las ideas y de los sentimientos.

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs,
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs;
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques.
Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques.

El Romanticismo creyó remediar la decadencia de las letras volviendo los ojos a la edad de oro de la poesía caballeresca. Schiller, en sus cartas sobre la educación estética y sobre la imitación de la naturaleza en las artes, diciendo que no todos los ideales se hallaban comprendidos en el clasicismo, inició un movimiento, a que también contribuyó Herder con sus estudios sobre la literatura oriental y la poesía española. Unióse a esta tendencia el desenvolvimiento filosófico de las escuelas kantianas y concurrieron a animarla las ideas políticas; porque, como decía Enrique Heine, Schlegel conspiraba contra Racine como los príncipes alemanes y sus ministros conspiraban contra Napoleón.

Alboreaba en España la reacción, y casi a la vez que en otros puntos, aunque mejor orientada, comenzaba en Sevilla con halagüeños auspicios la regeneración del gusto, nobilísima empresa acometida por insignes literatos, poetas y humanistas. En 1785 leyó D. Agustín Muñoz Álvarez, catedrático de latinidad en Sevilla, su *Discurso acerca de los estudios de humanidades*, «tratados, como decía don Cayetano Sixto García en el plan razonado de estudios que publicó en Madrid en 1797, con la mayor perfección y claridad». En el mismo año leyó en la Real Academia sevillana de Buenas Letras el doctor González de León, sus *Reflexiones sobre las obras de ingenio y de elocuencia*. La juventud hispalense, a cuyo frente se hallaban los más tarde célebres Arjona y Matute, estableció la Academia Horaciana, llamada a corregir los extravíos del gusto; pero la vida de la Asociación pasó fugaz y luego se repitió el intento creando la *Academia particular de letras humanas*, en que se enseñaban humanidades y retórica. Tuvo por lema esta Academia que, para ser poeta, no es suficiente el buen gusto sin el genio, y como fin, la propagación de los que creía verdaderos principios literarios. Fué la docta corporación plantel de grandes poetas, de no-

tables humanistas, y causó una verdadera revolución en el gusto literario de su tiempo. Es tan evidente la saludable influencia de la crítica sevillana, que hasta el envidioso Alcalá Galiano, implacable enemigo de la escuela y de la tradición andaluza, confiesa que *era de lo mejor de la época*. Otro vulgarizado error consiste en suponer que la escuela de Sevilla dormía apegada al pseudo-clasicismo y no concedía libertad al espíritu. Muy al contrario, sus literatos pensaron e investigaron libremente o refutaron los preceptos clásicos, rechazando la entonces indiscutible autoridad de Boileau, como se vió en la polémica sostenida entre Quintana y el por varios conceptos celeberrimo sevillano Blanco White.

En Madrid, secundando la iniciativa de Meléndez, poeta de transición, se trabajaba en la misma recomendable labor, aunque sin criterio fijo, pues mientras Moratín, y con él los demás aduladores de Godoy, renegaban de la tradición española y seguían la pauta de la preceptiva francesa, Quintana imitaba a Fernando de Herrera, y Cienfuegos con sus incorrecciones seguía a su modo los pasos de Meléndez Valdés. De este movimiento no extrajo la preceptiva más fruto que una versión del Arte poética de Boileau, horriblemente perpetrada por Arriaza.

D. Félix J. Reinoso publicó también un *Curso filosófico de Literatura y principios generales sobre las humanidades*, y escribió su *Discurso inaugural sobre la influencia de las buenas letras en las mejoras del entendimiento y rectificación de las pasiones*.

En 1812, D. Antonio Capmany, secretario perpetuo de la Academia de la Historia y correspondiente de la sevillana de Buenas letras, dió a la imprenta en Londres su *Filosofía de la Elocuencia*, excelente manual de oradores, notable por la elegancia del estilo y el acierto en la elección de ejemplos. Trata en la introducción, de las cualidades del talento oratorio, en la 1.^a parte, de la dicción, en la

2.^a, del estilo, en la 3.^a del ornato; y termina con un apéndice acerca de algunos lugares oratorios propios para la elocución.

Años después se dejaba sentir la docta influencia de don Alberto Lista, cuya enseñanza difundía por todas partes los preceptos del buen gusto. «Cátedras eran para él, dice D. Eugenio de Ochoa, cualquiera sitio en que tuviese oyentes; pues su conversación, siempre instructiva y amena, florida y substanciosa al mismo tiempo, rica de recuerdos clásicos y de sólida doctrina, era como un curso continuado ya de alta moral, ya de filosofía o de historia o de literatura. Era, en verdad, una escena hermosa, en que había algo de la sencillez patriarcal de otros tiempos, la que presentaba el sabio anciano seguido en sus excursiones campestres de la inteligente falange de sus discípulos más queridos. Nuevo Sócrates, con cuyo perfil tradicional presentaba por cierto el suyo una viva semejanza, reproducía entre nosotros el majestuoso espectáculo de los pórticos de Atenas». A cuyas palabras añade D. Patricio de la Escosura en su *Discurso leído en la sesión inaugural de 1870 de la Real Academia Española*: «Porque matemáticas, filosofía, literatura, legislación, lenguas sabias y modernos idiomas; todo esto lo enseñaba, fácil y profundo a un tiempo; de todo daba lecciones en un mismo día, saltando sin preparación ni esfuerzo de Heinecio a Virgilio, de Lacroix o de Poisson a Calderón o Moratín, el inolvidable maestro cuya pérdida no será nunca bastante deplorada.» Todos los géneros literarios fueron asunto de los estudios de Lista, expuestos ya en Sevilla, ya en las memorables conferencias que dió en el Ateneo de Madrid, revelando siempre un conocimiento exacto y profundo de la literatura y descubriendo un clarísimo juicio en medio de la elegancia de la forma.

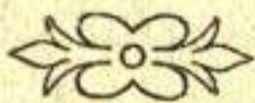
Don Francisco Martínez de la Rosa, espíritu conciliador y ecléctico, redactó en verso su *Arte poética* dividi-

da en seis cantos, titulados: el primero, *De las reglas generales de la composición*; el segundo, *De la locución poética*; el tercero, *De la versificación*; el cuarto, *De la índole propia de varias composiciones*, en que estudia los poemas líricos; el quinto, *De la tragedia y de la comedia*; y el sexto, *De la epopeya*. Sigue a los cantos profusión de agradables notas, muy eruditas para un tiempo en que no se hacían estudios de historia literaria. No brilla en este poema ningún creador y nuevo pensamiento acerca del fondo de la poesía. El autor la considera aún como arte imitadora, por más que en la nota primera del primer canto dice que el poeta *inventa, crea y pinta*. Si este elegante poemita didáctico no lleva en sí ningún pensamiento capaz de producir honda conmoción en el mundo literario, campea por todo él ese buen gusto proverbial de la escuela andaluza, muestra el buen sentido de un verdadero espíritu literario y luce las galas de esmerada versificación.

Desde esta fecha no adelanta la preceptiva en España. En las aulas se enseña todavía *El Arte de hablar*, de Hermosilla, obra nada meritoria patrocinada e impuesta por Fernando VII, llena de vulgaridades, alardeando de un buen sentido que es la negación de todo arranque genial, mostrando una crítica de minucias, parodiando el *Art poétique* de Boileau, saqueando sin conciencia la obra de Hugo Blair y exponiendo al menosprecio de la juventud los más inspirados poetas de nuestro Parnaso, que Hermosilla jamás logró entender ni apreciar. Más adelante, compartíanse el dominio de las escuelas un epítome, no mal dispuesto, aunque brevísimo, de Sánchez, con el título *Principios de Retórica y Poética*, y un detestable libro, los *Elementos de Retórica* por el P. Hornero, incompleto y pedestre. La obra de Hermosilla (1826), por más completa y por la regia protección, se apoderó del mercado y causó grandes perjuicios en la educación literaria de la juventud. Menos mal que, en otra edición, se le adicionaron discretas y oportu-

tunas notas de D. Vicente Salvá, el cual rectifica muchos yerros, vindica ilustres y maltratados escritores, y deshace los disparates gramaticales de Hermosilla, principalmente en la absurda doctrina de los pronombres complemento.

Aquí detenemos la pluma, temerosos de herir, ni siquiera con involuntaria preterición, ninguna respetabilidad, y sólo mencionaremos, distinción que nadie tomará a mala parte, a nuestro ilustre antecesor D. Narciso Campillo, escritor elegantísimo, docto humanista y por todo extremo recomendable profesor. Tal vez en sus *Elementos de Literatura*, se eche de menos la base filosófica y filológica hoy exigida por las ideas modernas; pero ni el más enconado enemigo podrá disputarle un gusto exquisito y depurado, ni una soltura y gracia singular de estilo, merecedores de legítimos encomios.



LIBRO SEGUNDO

SUJETO DEL ARTE LITERARIO

CAPITULO PRIMERO

El escritor

§ I

El *escritor* es el sujeto de la producción literaria; el hombre que libremente individualiza la Belleza y exterioriza su concepción por medio de la palabra.

Requiere, pues, como primera e indispensable condición, la aptitud.

Aptitud se denomina la especial disposición para el cultivo de una rama particular de la actividad. Innata en cada hombre, podrá ser favorecida o perfeccionada por su libre trabajo o por el influjo del medio; pero en su raíz es condición real, insustituible, del individuo, que no puede suplirse por extraña ingerencia, por el desarrollo de otras facultades ni por ministerio de la educación. Cuando la aptitud se pronuncia se convierte en *vocación*.

Vocación (del latín *vocare*, llamar), denota, en general, la inclinación que se siente hacia un estado; es la aptitud que se revela con persistencia por un deseo incesante, una especie de voz interior que nos atrae con irresistible llamamiento; en suma, aquella propensión que hacía decir a Ovidio, obligado por su padre a renunciar a las letras y a cultivar la jurisprudencia,

Juro tibi, pater, nunquam componere versus,
y, a su pesar,

Quidquid tentabat dicere, versus erat.

§ II

Educación del escritor

Al lado de estas condiciones fundamentales del artista, desempeña importante papel la educación. No puede, ya lo hemos dicho, con extraño artificio suplir la falta de natural aptitud; pero la educación ayuda al desenvolvimiento de aquélla, perfeccionando facultades, facilitando el dominio del material, economizando tiempo y trabajo por la prudente aplicación de sus reglas.

La educación del artista es, ante todo, educación humana, y abraza, por tanto, integral formación completa, del individuo humano. Mas no es tampoco la educación de un hombre cualquiera, sino que el desenvolvimiento de sus facultades ha de favorecerse con la *orientación* del Arte, porque se trata de formar un hombre-artista.

Educación intelectual.— Nada reputamos superfluo para el escritor: de todo necesita; y mientras más amplios se dilaten sus conocimientos, tanto más elevado será su espíritu y pulquérrima la producción de su obra. El artista omnisciente sería perfecto; pero, como no es la omnisciencia virtud accesible a la especie humana, basta que el escritor se aplique a aquella serie de conocimientos que guardan más íntima relación con la índole del género literario a que se consagre.

No es, pues, la misma la educación exigida para el orador que para el historiador, para el novelista que para el poeta; y, puesto que ahora hablamos en general de cuantos se dedican a la expresión de la Belleza por medio de la palabra, no podemos tratar sino de aquellos conocimientos generales, necesarios a todo artista del lenguaje.

Debe, ante todo, el escritor procurarse el más exacto conocimiento posible de la Literatura, porque, siendo éste su propio arte, nada hay que pueda más útilmente interesar-

le. Si ha de valerse de un medio material, que es la palabra, no le importa menos conocer profundamente la lengua en que ha de consignar su pensamiento y cuyos giros, gracias y delicadezas han de avalorar su expresión.

Como toda obra está fundada en la realidad y se dirige también a una realidad viva, el público, obvio es que el artista ha de procurar penetrar todo cuanto pueda en el fondo de la realidad que ha de reproducir en sus obras y ha de tener en cuenta el conocimiento de la humanidad, en cuanto el público se alza supremo juez de la producción literaria.

Educación afectiva. —La sensibilidad bien dirigida tiene su fin natural: la Belleza. De aquí que la educación del sentimiento no consista en sacar de quicio el elemento patético del alma, sino en dejarlo correr libremente, fluir según sus leyes propias y procurar que no se desvíe del verdadero cauce.

Sobre los medios que, en general, conoce la reciente pedagogía para la dirección del hombre afectivo, para educar la sensibilidad del hombre-artista, poseemos dos elementos de la mayor importancia, la Naturaleza y el Arte mismo. La palabra Naturaleza está aquí empleada, no como sinónimo de mundo material, sino en aquel hermoso y amplísimo sentido clásico que hacía a Aristóteles incluir en la Física su tratado *De Anima* y a Lucrecio titular su poema *De rerum natura*. Empleamos aquí Naturaleza como equivalente de realidad o esencia de las cosas.

Que la naturaleza ha de ser estudiada, que no podemos prescindir de ella un punto al crear la forma del ideal, es principio axiomático que, por ser tan verdad, lleva la sanción consigo. La realidad, como condición de la información artística, se impone al autor, y si éste cierra los ojos para no verla,

elle montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal.

Y a la par del conocimiento de la naturaleza, que juntamente dan la disposición y la atención, hay que formar en el escritor ese sentimiento particular y delicadísimo del medio ambiente que nos encanta en Teócrito y en Virgilio, en Lafontaine y en Saint-Pierre. Por eso, cultivar la Literatura o un arte, significa tanto como excitar, purificar y concentrar el sentimiento dirigiéndolo como la llama con el soplete, sobre el esquema del ideal.

La convivencia con la naturaleza, si el sujeto es idóneo, nos brinda el mejor medio de sentirla. Algo dificulta la vida de las grandes ciudades, con su animación vertiginosa y la continua distracción del ánimo hacia la sensualidad o el interés material, el desarrollo de ese coloquio apasionado entre la Naturaleza y el hombre, en que se confunden inconscientemente sus almas y brota la inagotable vena de la inspiración natural. Y porque es ley del humano espíritu desear lo que no goza, los ojos de los habitantes de las grandes ciudades se tornan sin sentir hacia la paz de los campos; pero este deseo no es el sentimiento de la naturaleza, sino la contracción dolorosa del alma, porque ha perdido ese sentimiento real entre las mallas de la vida urbana.

De idéntico modo es el Arte, por su propia virtualidad, la mejor escuela artística. El sentimiento de la línea o del color o de la perspectiva, de suyo tan variables, se corrigen pintando, hasta donde el sujeto es capaz de ser corregido. Aprendiendo música se aumenta nuestra natural disposición hacia ella, se afina el oído y toda nuestra receptividad artística se enriquece con el ejercicio; por lo que ya decía Aristóteles que, para practicar bien este arte, es preciso practicarlo por sí mismo. La lectura de los buenos modelos educa el oído para las finuras de las combinaciones rítmicas, forma o depura ese juicio sentimental que llamamos gusto, despierta el sentimiento estético de la palabra, hace sentir lo bello del Bien, y el alma, anteriormente muda, ahora rica, vibrante, palpitadora, ya no necesita la sacudi-

da brusca del vendaval; porque siente un mundo de luz en cada átomo del aire vivificador que la rodea.

Para educar al artista por el Arte, conviene al lado del elemento real que el Arte presta, el formal del Maestro que, si es digno de su ministerio, puede evitar al artista incipiente mucho trabajo, o el extravío, tan fácil de producir en la infancia artística por los deslumbramientos que en el alma virgen pueden causar ciertos efectismos o el alarde de ciertas facultades no contrapesadas por la cooperación benéfica de otras, o la admiración de ciertos modelos mal elegidos por su inexperiencia o agigantados por la ignorancia del público o de la época.

Educación de la voluntad.—Además de la educación de la voluntad en cuanto organismo, para que, determinado el fin, se presente como fuerza en la acción, firmeza en el propósito y constancia inquebrantable hasta la realización, problema educativo de índole general que debe resolvernos la Pedagogía, hay que educar y sostener la voluntad artística, tan combatida por la vanidad, el interés, los desfallecimientos naturales del autor, los obstáculos del medio ambiente a cuanto sobresale del nivel ordinario, la adulación o la envidia, las circunstancias personales y tantas otras como van dificultando el camino en esa larga calle de la Amargura que traza la vulgaridad al genio; porque en todo genio hay algo de redentor.

Consiste, especialmente, la educación de la voluntad del artista en sostener y avivar su natural impulso a reproducir la belleza vista en su alma sin más interés que la intensa satisfacción de exteriorizarla, pues la Belleza, esencia purísima de la Divinidad, niega sus favores al arte adulator o interesado que la convierte en mercancía; en mantener su natural tendencia a esos placeres tan puros, tan permanentes, tan en armonía con los altos destinos de la humanidad; en hacerle comprender y no olvidar lo augusto de su misión sobre la tierra para no salpicar su vestidu-

ra con el lodo de las pequeñeces humanas, y no, distraído por las tentaciones, esterilizar su genio en luchas que la naturaleza reservó a los faltos de aliento para emprender otras más altas.

En tal punto, contraerá grave responsabilidad el director espiritual que, al conducir las plantas del artista incipiente, no le haga penetrarse de que este resplandor de grandeza que, como nimbo luminoso, corona las sienas del genio, es el reflejo de Dios en lo finito; pero nunca efecto de su mérito personal, exponiéndose a que la soberbia aproveche la obra de la dignidad.

Por esto recomendamos a los jóvenes que el perfume de la modestia se desprenda de todos sus escritos y huyan de esa afectación, por afectación y por síntoma de vanidad censurable, con que algunos escritores se exhiben continuamente a los ojos del lector, hablan sin cesar de su persona con aquel insolente *Yo*, de que airosamente se burlaba el humorista alemán, y parecen no escribir por el amor del ideal ni para explicar asuntos, sino por el necio anhelo de formar un marco a su exigua personalidad, tanto más presuntuosa cuanto más necia e insignificante.

CAPITULO II

Continuación

§ I

Misión de cada facultad psíquica en la obra literaria

Como la invención es ante todo obra humana, el espíritu en su total integridad es el agente de la producción literaria. Todas las facultades del artista entran en concertada acción y se aúnan para la empresa de la producción artística, trabajo orgánico en que cada una de las facultades cumple subordinadamente su misión especial.

A) *Misión de la inteligencia.*—En primer lugar, y sobre la cooperación de cada actividad psíquica, necesita el artista una facultad capaz de recibir las concepciones del espíritu, dotándolas de forma sensible, recibiendo a su vez las formas del mundo material que ella misma corrige, según los modelos de la imagen ideal. Esta facultad intermedia entre lo interno y lo externo, entre lo espiritual y lo corpóreo, principal fuente de la creación calotécnica, es la imaginación, que presenta a la razón individual lo concreto, lo limitado en toda dirección, con la forma de imágenes, y al sentido las imágenes ideales de lo que no se puede materialmente exteriorizar.

Inventiva, es la facultad de crear formas sensibles por medio de la imaginación, y nace de la fantasía extraordinariamente desenvuelta y en frecuente actividad.

Esta última nota es indispensable al concepto, en su relación objetiva, porque de quien sólo alguna vez en su vida inventó, dejándonos en duda de si fué obra de la casualidad, efecto de algún extraño determinismo o natural ejercicio de propias facultades, no podemos asegurar que posee la cualidad de tener inventiva (salvo circunstancias especiales que puedan concurrir en el descubrimiento); sino del que la manifiesta y luce siempre que las circunstancias favorecen su actividad.

La *memoria*, o sea la conciencia con relación a lo pasado, tiene misión no menos interesante que llenar. Ella es el depósito donde los datos sensibles se han ido guardando, y a veces ya clasificados por el entendimiento; ella presta sus materiales a la fantasía y rellena con sus recursos el espacio interior en que se muestra la actividad del artista. El *entendimiento* combina los datos de los sentidos, reconoce y fija las relaciones de las ideas, y arregla la interna composición de la obra. La *razón*, supremo juez del mundo íntimo, dirige en su límite la actividad imaginativa, plantea al par que el entendimiento, regula, advierte los

escollos y, aunque su dominio es más o menos efectivo, según el género que se cultiva, siempre corrige los excesos de la fantasía, que, sin este contrapeso, se desbordaría como torrente que, roto el cauce, inunda en turbias ondas los campos que debe fecundar.

B) *Misión de la sensibilidad.* — Al lado de las facultades intelectuales, necesita el artista de sus facultades afectivas: toda obra de generación nace del amor, y, pues el artista crea, ha de amar la Belleza, relación que corresponde directamente a la esfera del sentimiento. El escritor ha de sentir su obra, ha de sufrir al darla a luz, y ha de experimentar más tarde la alegría inefable de la paternidad. La Belleza llama a todas nuestras facultades, todas las enciende con su fuego, y a su vista, como dice el gran Platón, el espíritu se inflama de amor purísimo y tiende las alas del corazón hacia el supremo ideal. Por eso también decía Lamartine en sus conferencias literarias: «Antes de daros la definición de la Literatura, quisiera infundiros el sentimiento de ella, pues, a no ser por una inteligencia pura, no se comprende bien sino aquello que se ha sentido.»

El sentimiento de la literatura no puede reducirse al sentimiento vulgar que lo bello despierta en la generalidad de los hombres; ha de ser un sentimiento artístico que lleve consigo la posibilidad de la inspiración y la necesidad de exteriorizar el estado de nuestro espíritu. Cuando la sensibilidad no llega a artística, cuando es vulgar o afectada, nace, en lugar de aquella altísima virtud, el vicio de la sensiblería, especie de parodia del verdadero sentimiento con que el espíritu vulgar quiere suplir las deficiencias de una complexión que la naturaleza no organizó para las puras emociones del Arte.

A la necesidad de que el autor sienta profundamente su obra para poder comunicar a los lectores u oyentes el sentimiento de la Belleza, responden los conocidos versos horacianos:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
Et, quocumque volent, animum auditoris agunto.
Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

El final del pasaje fué traducido por Boileau de esta suerte:

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez

La verdad que no anduvo muy feliz el preceptista francés en la traslación. Incurre Boileau en defecto de fondo y de forma: de fondo, porque hay llantos que, por no correr sinceros o por cómicos, no pueden provocar las lágrimas del público; de forma, porque *dolere* no significa *llorar*. Llorar es el efecto; *dolere*, la causa, y sólo por metonimia podría tener aquella significación. Ya sabemos que Boileau no se propuso traducir, sino imitar; mas no debió alterar el sentido sin ventaja ninguna de la expresión poética.

De todas suertes, y a pesar de Horacio y de Boileau, a pesar de Cicerón (De Oratore) y de Quintiliano (LVII, capítulo II), el autor no está obligado a experimentar como hombre todas las pasiones que describe. ¡Infortunados Esquilo, Sófocles, Eurípides y Shakspeare si hubieran tenido que sufrir todas las monstruosas pasiones que rugen en sus tragedias y dramas! Nó; el autor ha de sentir como artista, representando fielmente las pasiones en la imaginación, facultad del arte, y dejando que ella provoque la emoción. Acaso el sentimiento real perjudicara a la creación artística; porque la pasión efectiva está más cerca del llanto, del crimen, del heroísmo, que de la vida superior en que se concibe y se compone. Sólo así se comprende que un autor pueda reproducir a la vez caracteres opuestos y pasiones contrarias. Creemos que el mejor punto de la sensibilidad artística es el que se alcanza cuando el sentimiento late real y permanente, a condición de que la fantasía se

apodere de él, y, depurándolo de lo general, humano o vulgar, lo transfigure en emoción artística.

Ahora bien, aunque el autor no necesita sentir las mismas pasiones que retrata, sí necesita poseer un alma sensible que al más leve soplo de la intuición vibre y conserve la tensión excepcional causada por la inteligencia en las cuerdas de la sensibilidad. Y, desgraciadamente, aparte de ingénitas virtualidades, no hay mejor escuela de la sensibilidad que la purificación por el dolor. Así lo comprende el instinto popular a cuya penetración repugna la idea de un poeta rodeado de riquezas, rebosando salud y mecido en la atmósfera de la felicidad mundana, y así lo comprueba la historia al bosquejar las vidas de los grandes y verdaderos poetas, del ciego Homero; del proscrito Dante; del llagado Petrarca; del perseguido Tasso; del encarcelado Camoens; del atormentado Shakspeare; de Byron, víctima de sus fantasías; de Herrera, interiormente abrasado; de Bécquer, por el dolor y el desengaño enloquecido.

C) *Misión de la voluntad.*— No sólo requiere el escritor especial organización intelectual y afectiva, sino alto grado de elevación moral. El carácter ético del autor puede tener dos distintas manifestaciones: una como voluntad, como determinación constante del espíritu que lo impulsa a la obra, que lo sostiene durante su dolorosa gestación y que es elemento indispensable, porque esta firmeza de la voluntad manifiesta lo profundo de la emoción y la imperiosa necesidad de exteriorizar la concepción artística; otra como pureza espiritual, que siendo la Belleza esencia divina y suprema revelación de Dios en lo finito, sólo se siente el bien en el puro ambiente de una conciencia limpia. Ya que no sea fácil realizar este ideal, que los antiguos aplicaron al orador con la conocida definición: *vir bonus peritus dicendi*, conviene en sumo grado que el artista posea la más clara visión del bien, aunque imperiosos requiemientos de la vida, exigencias del temperamento o impo-

siciones del medio enturbien la transparencia de su alma y divorcien al hombre del escritor.

Puesta en juego la fantasía, auxiliada por las demás facultades de la inteligencia, caldeada por el sentimiento, sostenida por inquebrantables voluntades y llamada por el imperativo de la vocación, se produce en el espíritu ese estado especial que se conoce con el nombre de inspiración.

§ II

Inspiración

Inspiración, de *in* (en) y *spirare* (soplar), significa en el lenguaje artístico la obra de la espontaneidad del espíritu en la producción literaria; el estado especial del alma a la vista de la Belleza, en el que todas las facultades se agitan, se enardecen y en cierto modo se transfiguran: para decirlo en una palabra, el genio en actividad.

La inspiración no depende inmediatamente de la volición. Hay ocasiones en que acude sumisa al vigoroso toque de la voluntad; hay otras en que, tras largas horas de angustia, el artista se desespera al ver que el mármol es duro, el color mate, el consonante infiel, la palabra insuficiente, los organismos mudos, las voces silenciosas, el mar impenetrable, el pasado tenebroso, el espíritu un arcano, la vida un misterio y los astros inaccesibles (P. Félix).

La inspiración brota como resultante de la disposición subjetiva y de otros elementos propios y extraños, no bien analizados todavía; pero es lo cierto que no responde a la evocación de la voluntad en el momento en que lo deseamos y a veces emerge por modo súbito e inesperado, ni más ni menos que si un genio se apoderase de repente de nosotros. Por esto muchos grandes artistas se han imaginado poseídos por divinidades en el momento supremo de

la inspiración, y la fantasía popular ha personificado tales influencias, ya en demonios visibles, ya en voces ocultas de espíritus superiores, ya en el coro de las nueve Musas.

Lo que sí puede hacer la voluntad es provocar la inspiración mediatamente, preparando al sujeto por la educación, sosteniéndole en la atmósfera de un medio propicio, subyugando sus facultades y obligándolas a una continua meditación, abstrayendo en lo posible al artista de toda relación extraña, saturándolo del asunto, para que estos factores, formándole una segunda naturaleza y encerrándole en un mundo especial, determinen en un momento indefinible la explosión generadora de la forma artística hondamente pensada, ardientemente sentida y vitalizada por el esfuerzo de una poderosa voluntad.

§ III

Improvisación

Improvisación es un fenómeno que consiste en la producción súbita y espontánea de una obra artística.

Sólo se realiza en condiciones aceptables cuando todos los elementos de la invención (afectivos, intelectuales y morales) se conciertan en un momento dado y animan orgánicamente al artista. Es fenómeno que se presenta rara vez y no debe jamás el artista provocarlo.

En esto, como en todo, los puntos de vista particulares se convierten en escuelas. Hay quienes, exclusivamente atentos a la belleza de la obra, aconsejan al escritor que improvise siempre para saborear ese carácter especial de ingenuidad y de frescura que presta la espontaneidad a la inspiración; otros, como Horacio, más atentos a que el escritor no incurra en defectos, lo inducen a que nada publi-

que sin someterlo a dura prueba de frecuente lima y de prolijo análisis.

Esta opinión ha sido tomada como artículo de fe por los Hermosilla y demás retóricos que jamás penetraron en el fondo de las obras poéticas. Porque semejante regla, como norma absoluta promulgada, carece de razón y de justificación. Más natural parece suponer que Horacio no trata en este punto de establecer precepto general; sino que, enderezando su epístola al joven Pisón, que aún no había cumplido los veinte años, le aconseja no exhibirse como escritor ante el público, hasta que, más formado su espíritu, pudiera dar frutos de mayor madurez. Es un rescripto, un consejo particular, no un cánón de general aplicación. El mismo Horacio había unido al ejemplo el precepto, no publicando hasta la edad madura las odas griegas y latinas que dice haber compuesto en su primera juventud.

Lo que sí parece positivo es que al autor conviene sumo reprimir la fiebre de publicidad y corregir esmeradamente lo que ha de ofrecer al público. Se nos antoja hasta señal de buena educación, pues así como la prisa no autoriza a nadie para presentarse a medio vestir en la sociedad, tampoco hay derecho a lanzar al público obras que no son exigidas por apremios del momento sin la lima y decoro que revelan el buen deseo del autor. Otra cosa supondría un desdén al público.

Con rara elegancia y mejor que los preceptistas, había dicho S. Jerónimo: *Major styli pars quæ delet quam quæ scribit*. El lado del punzón que sirve para borrar es mayor que el que sirve para escribir.

§ IV

Del Genio

El genio, de Γόνοζ, *generatio*, representa la potencia máxima creadora; es, por su naturaleza innato, espontáneo en su aparición, y sus obras imperecederas se alzan como jalones que marcan al través del tiempo y del espacio la peregrinación de la humanidad hacia el cumplimiento de su fin.

La palabra *genio* se usa también en la acepción de carácter; así se dice *hombre de buen o mal genio*; se emplea, además, como disposición natural hacia un orden de la actividad; así se dice *el genio de la intriga, el genio de los negocios*, y significa todavía unas especies de seres sobrenaturales o deidades de segundo orden que presiden al destino de la vida o que, por ignorados resortes, producen efectos de magia. Todas estas acepciones se hallan como condensadas en la más sintética del genio artístico. También en Antropología se llama genio al espíritu que posee aptitudes universales desenvueltas en alto grado, mostrando sobre cada una de ellas la gran potencia creadora de su personalidad.

El genio presenta una infinita variedad de caracteres, según su índole personal; pero desde el punto de vista generalísimo en que aquí lo estudiamos, es una facultad de exquisita percepción, por la cual nos apoderamos rápidamente de la ley de unidad que yace en el fondo de todas las cosas; se aprecian elementos y detalles no perceptibles para la generalidad y se refieren no menos rápida y casi inconscientemente a la unidad total: y acaso aludía a esto Lamartine cuando juzgaba que la poesía estriba en sorprender las relaciones ocultas de las cosas: es luego una sensibilidad especial capaz de compenetrarse totalmente con su objeto; una poderosa facultad de asimilación, por

la que, apoderándose de cuanto lo impresiona, lo hace suyo, lo transforma en el interior laboratorio de su espíritu y lo condiciona para servir de elemento en su superior combinación; una facilidad extraordinaria de inducción y de generalización; en fin, un estado especial del alma transfigurada por la exaltación de las facultades y potencias, una especie de vértigo divino que conduce al hombre por senderos inexplorados, ciego a los obstáculos, confiado en sus fuerzas, cegado por un resplandor desconocido, a la más sublime apoteosis de la personalidad.

§ V

Del talento

El *talento* supone un estado del espíritu superior al nivel vulgar, aunque menos intenso que el del genio, en que el desenvolvimiento de las facultades intelectuales va presidido por el juicio y la razón. También con esta palabra se designa la aptitud natural o facultad adquirida de sobresalir en algún orden de la actividad. El talento no sale de los límites ordinarios, si bien muestra en ellos el esfuerzo de la inteligencia; pero, con relación a la inspiración artística, pertenece a un orden inferior; el talento producirá obras estimables; sólo el genio producirá obras eternas dignas de admiración.

Juan Pablo establece también que el talento ha de imitar al genio; pero él, en sí, es más imitable, porque el genio, excepto el conjunto, nada produce, ni primores ni detalles. El talento se confunde con el genio, hasta que otro talento lo eclipsa, como perece un diccionario cuando se publica otro mejor. Los talentos, en cuanto son grados, se sustituyen y se aniquilan mutuamente; los genios, en cuanto son especies, no pueden hacer otro tanto. Las bellezas

del genio pueden servir de pasto al talento, y, cual sucede a los pólipos, con el tiempo el alimento se transforma en color. La obra del talento muere a manos de su propia divulgación; el conjunto o genio no puede copiarse nunca; continúa grande, joven y solitario, habitando en la obra entregada al pillaje, como en Homero o en Platón.

Aunque Richter marque tan honda separación, y, en general, su observación sea exacta, el genio y el talento no son en el mismo ser incóposibles. El genio necesita la cooperación de su propio talento. El autor por el genio concebirá como gigante, por el talento obrará como artífice. Al genio corresponde la concepción, al talento la coordinación, el concierto de las formas y la dirección de la habilidad.

§ VI

Del ingenio

Otro grado inferior de la capacidad intelectual nos ofrece el *ingenio* que, según notable estético alemán, es un anagrama de la naturaleza puesto en ejercicio. De Bonald, desdeñoso con esta especie de facultad menor, decía: *Le bon sens et le génie sont de la même famille, l'esprit est un collatéral.*

El ingenio es la facultad de descubrir relaciones parciales entre las cosas.

Esta aptitud se halla comprendida en la superior potencia del genio y bien lo expresa la estructura misma de la palabra en nuestro idioma (*in-genio*).

Por su naturaleza, es el ingenio vivo, rápido; no concibe; pero percibe súbitamente, y expresa con la misma velocidad que percibe.

El mayor peligro del ingenio se embosca en el deseo de aparentarlo. El juicio debe servir de compañero insepara-

ble del ingenio, ya para que no se violente, ya para que sea oportuno. Unicamente en este sentido podríamos aceptar la definición de Lamartine: *l'esprit est la grâce du bon sens*.

El ingenio separado del juicio casi incide en defecto. Se puede ser tonto y tener ingenio: un tonto ingenioso es insoportable.

Cuando el ingenio obra según su naturaleza, sin esfuerzo, con oportunidad y viendo al primer golpe de vista relaciones parciales que la vulgaridad no descubre y cuya percepción unitaria está reservada al genio, muestra una de las más brillantes cualidades del artista y acaso la más simpática para la mayoría del público.

En España se ha dado el nombre de *ingenios* (sin referirnos a las acepciones materiales, máquinas, etc.) a los hombres distinguidos en las bellas letras.

§ VII

Del gusto

Así como el genio, también el talento y el ingenio necesitan ir acompañados del *gusto*, que es la facultad de percibir la Belleza, y puede ser innato o adquirido por el hábito de estudiar los buenos autores. En este sentido, los enciclopedistas lo habían definido como el don de apreciar lo que en las obras artísticas debe agradar o repugnar a las almas sensibles. Es un instinto a veces ciego, casi siempre seguro, que nos hace discernir a primera vista lo bueno de lo malo, lo oportuno de lo intempestivo y cuya saludable influencia encauza al genio, evitándole frecuentes extravíos. Buen ejemplo de esto dieron aquellos escritores españoles que, contaminados de la dirección culterana, sólo produjeron como fruto de su genio monstruosos engendros que forman como una noche en el curso de nuestra historia

literaria. Véase, por vía de ejemplo, estos versos de Lope de Vega:

«Un monte, que pirámide elevado,
El rostro de la luna determina,
Verde gigante al sol bañado en plata,
De sus eclipses el dragón retrata.»

Aquí la imagen adivinada, a pesar de los absurdos de la forma, es grandiosa; pero el mal gusto la convierte en ridícula. Véase también estos enigmáticos versos que simulan jeroglífico escrito:

Gorgonizando smeragdos
Un cerro hypobo limeo
Pulsa la chelys ardiente
Con los singultos del Emmo.
Látice difunde opaco,
Hydras pululando terso,
Que con obortas podagras
Phenisa los indumentos.

Cuando Aniposa irisada
Las espiras de su vuelo
Ostenta furiosa Gnido
Poco solio y mucho ceptro.
Si no trisulca Belona
Prole si de aquel cerebro,
Que puérpero matripare
La Sapho del universo, etc.

Penada, dice Martínez de la Rosa, ver a Lope delirar, en términos de poner en boca de Ulises hablando de los Lestrigones:

No escupe celestial artillería
Más balas de granizo que la fiera
Gente peñas al mar...

Y para expresar el espacio de diez años que duró el sitio de Troya:

Diez veces nuestra argólica milicia
Sobre Troya miró flechando a Croto,
Y otras tantas el toro de Fenicia
Pacer estrellas al celeste soto...

El gusto surge de la concurrencia entre la fantasía y la sensibilidad. Cuando se apoya en *la razón*, compara el ideal con la representación artística y se convierte en criterio. (*Non ex vulgi opinione, sed ex sano iudicio.* (Bacon.)

Otra condición del gusto se halla en la universalidad. Aún entre los hombres más incultos se nota un inexplicable acierto para distinguir lo feo de lo hermoso y los grados de hermosura propios de cada objeto. Salvo el estragamiento del gusto, hijo de circunstancias étnicas o históricas, fisiológicas o sociales, la humanidad acierta siempre en el discernimiento de lo bello.

El gusto *razonado* sirve de facultad a una función literaria: la crítica. El gusto en sí es variable y educable. Depende de una infinidad de circunstancias internas y externas. Hay un gusto absoluto, como una razón absoluta, como un hombre ideal. El ideal no se realizará nunca; pero el gusto se perfecciona con el hombre.

§ VIII

Originalidad

Originalidad se denomina la cualidad de producir obras que tengan un carácter propio: la originalidad es una condición de inestimable valor en la producción artística y no andaríamos desacertados al pensar ni al decir que para no publicar obras originales no valiera la pena de escribirlas; y si bien no consiste en ella sólo el valor intrínseco de una obra, es ya un mérito de tal magnitud, que él solo basta para hacerla apreciable.

La originalidad estriba en penetrarse intelectual y afectivamente del asunto por modo tan perfecto, olvidando lo que hay en él de exterior y lo que hay de subjetivo, o si se quiere, borrando la distinción entre lo personal y lo objetivo, que se fundan en una nueva entidad superior, la creación artística; que el autor se lo apropie por entero, lo elabore en los senos de su espíritu y lo dé a luz con propio carácter, puro y libre de influencia exterior. Por eso

tuvo razón Hegel en decir que la originalidad artística absorbe toda particularidad accidental (1).

La originalidad es la cualidad de las obras del genio; el talento siempre la busca, y rara vez la alcanza. Con razón dice Richter que todas las obras de una época que causan la admiración de otras, se distinguen por una individualidad y un modo de concebir completamente originales. (Teorías est., § 2.º). Es, pues, la originalidad insustituible

(1) Acerca del concepto de originalidad, recordamos la interesante controversia sostenida en 1875 sobre la originalidad de Campoamor, por ser uno de los más curiosos y sonados incidentes de nuestra historia literaria contemporánea. Con motivo del estreno de un drama de aquel vate titulado: *Así se escribe la historia*, aclamó *La Época* al autor por el más original de los poetas españoles. Revolviéndose contra semejante aserto D. Joaquín Vázquez Muñoz, joven literato nacido en Herrera (Sevilla) el 11 de Junio de 1850, insertó en *El Globo* el 1.º de Noviembre de 1875 un trabajo titulado: *Problema...* «en la seguridad de que modificarán sus creencias los que sostienen que el Sr. Campoamor se distingue por su originalidad». Y recalca diciendo: «Por si alguno de nuestros lectores quiere evacuar las citas, debemos advertir que están sacadas de la edición de *Nuestra Señora de París*, traducción de Ochoa (1856), de la de *Los Miserables*, traducción de Fernández Cuesta (1862), de la de *Los Trabajadores del Mar*, traducción de Rivoit (1866)». Inserta luego veinticinco o treinta pensamientos, literalmente copiados de Víctor Hugo, de los que sólo pondremos tres o cuatro ejemplos:

Salpicaduras rojas que despiertan,
Ideas de exterminio y de degüello

(*Así se escribe la historia*, Esc. I.)

La rueda piedra marina... ostentaba... salpicaduras rojas que despertaban ideas, una idea de degüello y exterminio. (*Los Trabajadores del Mar*, t. 2.º, pág. 30, línea 28.)

Nada marea tanto
Como el ver trabajar en lo insondable.

(Esc. 3.)

Nada turba tanto como el ver trabajar en lo insondable (Idem tomo 2.º, pág. 76, línea 20.)

Y hay un sitio asombrado en mi pupila,
Donde el terror reside eternamente,

(Esc. 5.)

Había en el fondo de su pupila, un sitio asombrado donde se anidaba el terror. (*Miserables*, t. 3.º, pág. 126, línea 15.)

Y terminaba así: «Creemos que las anteriores líneas pueden y deben ser calificadas de plagios, pero si hay quien opine que son

excelencia, y a la vez, peligrosísima sirte, pues, empeñándose en parecer original a toda costa, el escritor puede deslizarse por la pendiente de la extravagancia.

simplemente coincidencias, nosotros... preguntaremos a nuestra vez: ¿Dónde acaba la coincidencia y empieza el plagio?»

Contestó a la agresión D. José Fernández Bremón, en el mismo diario (26 de Noviembre) con la «*Carta a una dama*», en que reputaba los pensamientos comparados meras coincidencias, y rechazaba los cargos con cierta desdeñosa altivez, declarando que al ilustre escritor «no le hacen falta defensores».

De esta fecha data la notoriedad de D. José Nakens, mozo procedente de Sevilla, donde había nacido en la clásica calle de Los Lombardos. Insertó Nakens en *El Globo* (30 de Noviembre) su «*Carta a un amigo*» que va, párrafo por párrafo, refutando las afirmaciones de Fernández Bremón, no sin fortuna ni gracia, aunque con menos respetos de los que el insigne Campoamor merecía. Provocó esta epístola, otra de Vázquez Muñoz (*El Globo*, 9 de Diciembre), que contenía otros veinticuatro plagios, de los que tampoco citaremos más que otros dos o tres ejemplos:

Entreabierta su boca, parecía
Una risa en el fondo de una rosa.

(*La novia y el nido*, canto 7, pár. 3.º).

Era una risa en el fondo de una rosa. (*Los miserables*, t. 1.º, página 881, línea 28.)

Que mayor que el infierno en que se pena
Debe ser el infierno en que se aburre.

(*Don Juan*, cap. 1.º, pág. 7.)

Se puede soñar una cosa más terrible que un infierno en que se padezca, y es un infierno donde el condenado se aburre. (*Miserables*, t. 3.º, pág. 161, línea 38.)

Se levanta gentil con la soltura
Del ser a quien la vida aun no le pesa.

(*Los grandes problemas*, cap. 1.º, pág. 9.)

Andaba con desembarazo y soltura propia de la mujer a quien aún no pesa la vida. (*Los Trabajadores del Mar*, t. 1.º, pág. 2, línea 25.)

A continuación prometía publicar otras dos decenas y muchas más, si lo necesitaban los defensores del autor de las *Doloras*.

A tanta insistencia no pudo el ilustre vate permanecer impasible, y descendió a la arena el 20 de Diciembre en el mismo periódico. Sostiene allí que a nadie le pertenecen sus obras, y con esa nobleza e ingenuidad que formaba el fondo de su generoso carácter, recuerda que había dicho antes: «Soy una pobre abeja literaria que busca alimento en todos los jardines cultivados por la inteligencia humana, y dando menos importancia de lo que creen algunos a la origi-

Extravagancia se llama la originalidad desprovista de ese gusto que contiene al autor en los linderos de la esfera artística. Es la fantasía emancipada de la razón y desprovista de legítima sensibilidad artística.

§ IX

Originalidad y traducción

También se llama *original* a un autor, en oposición al que sólo es *traductor* de una obra. No obstante, el traductor puede ser a su vez artista y aun original, aunque en hartó más reducido límite.

Traducir es expresar en una lengua lo que se dice o se escribe en otra. Se llama *directa* la traducción que se verifica de una lengua extranjera al idioma del traductor, e *inversa* la que se efectúa de la lengua del traductor a otra cualquiera. En otro concepto, la traducción puede ser *di-*

nalidad, cultivo el arte sólo por el arte, y con el fin de agrandar los límites del imperio de la poesía, a falta de pensamientos propios, tomo los ajenos, etc. etc.», y concluye exclamando: «Qué miserias, qué miserias y qué miserias».

En el número del 21 reanuda Campoamor su doctrina, sosteniendo que en Literatura todo es de todos; que nadie debe preocuparse de si las ideas secundarias son coincidencias o plagios y que todo poeta tiene derecho a tomar las ideas que le convengan de los escritos en prosa.

A la autodefensa contestó Nakens con la misma irreverente lógica que a Bremón y hasta se ensañaba reproduciendo la siguiente frase del artículo de Campoamor: «Para mí, la mejor poesía es la prosa más pura, sin más que añadirle el ritmo», y exclama: «¿Dónde he leído yo eso? ¡Ah, ya! En la biografía de Homero, por Lamartine».

Con esto y un artículo de D. Juan Valera, terminó este ruidoso episodio literario, que amargó los días de nuestro querido y por tantos títulos respetable D. Ramón.

Los que deseen conocer íntegros los artículos del Sr. Vázquez Muñoz, si no hallaren los números correspondientes de *El Globo* pueden leerlos en nuestro *Diccionario de Maestros, escritores y oradores naturales de la actual provincia de Sevilla*, tomo III, artículo «Vázquez Muñoz».

recta o *inmediata*, cuando se realiza sin mediación de un tercer idioma, y *mediata* o *indirecta*, cuando se vierte la obra de otro idioma diferente de aquél en que primitivamente se escribió. Aunque no es frecuente, puede además traducirse de un idioma extraño a otro también extraño al traductor, de lo que nos dió más de un ejemplo aquella inmensa, aunque desequilibrada inteligencia, que se llamó D. José Marchena. Considerando la forma, se llama *literal* la versión que reproduce fielmente todas las palabras y giros empleados por el autor; *libre* la que, respetando el pensamiento, varía el lenguaje, amplifica o restringe para embellecer la expresión. La *traducción, propiamente dicha*, es la que, sin sujetarse al yugo de un molde extraño a la lengua del traductor y sin permitirse licencias a veces peligrosas y siempre ajenas al autor, hace hablar a éste como si fuera del país a cuyo idioma se traduce.

Así el pensamiento del autor se reproduce con mayor fidelidad que copiando sus palabras una por una, pues el valor de los vocablos en cada país no presenta siempre la equivalencia de los diccionarios, los giros pueden hacerse inteligibles y el lenguaje en general expresar las ideas en una lengua casi con el mismo vigor y elegancia que en otra.

El traductor no debe jamás preguntarse: ¿qué significan tales frases en mi lengua? sino, ¿cómo se hubiera expresado el autor si hubiese escrito en mi lengua y en mi tiempo?

De esta suerte se revela la dignidad y propia nobleza del arte de traducir, que no es mera ocupación rutinaria; sino verdadera obra y creación literaria de difícil empeño, digna de claras inteligencias y de bien cortadas plumas.

Las condiciones de una buena traducción son las siguientes:

1.^a Fidelidad en la expresión del pensamiento del autor u orador.

2.^a Exacta sustitución del lenguaje del autor por el lenguaje equivalente del traductor.

3.^a Imitar, en la medida que el idioma consienta, la fluidez y armonía del original en el mismo límite y grado.

4.^a Corrección en el estilo y en el idioma del traductor y nacionalización del estilo y lengua del original.

El uso de barbarismos, esto es, de vocablos o giros procedentes de idiomas extraños, cuando en el propio idioma existan voces y construcciones expresivas de la misma idea, es feísimo defecto literario y en extremo depresivo para el traductor, porque supone en él censurable descuido o grave ignorancia de su propia lengua. Nada más ridículo que emprender versiones de otro idioma cuando se patetiza no conocer el propio.

Resumiendo, diremos de una vez que el secreto de la traducción está en que se confundan hasta donde sea posible el espíritu del autor y el del traductor. Sin este imprescindible requisito, por muchos que sean los conocimientos lingüísticos del traductor, su obra resultará indigna del original.

Una traducción, ha dicho Cervantes, es una tela vista por el revés. ¿Qué puede resultar cuando ni por el revés se ha visto? Pongamos un ejemplo. El Sr. Gómez Hermosilla, hombre, a juzgar por sus obras, de escasísimo mérito intelectual, y que, según dicen, sabía regularmente el griego, emprendió y publicó una traducción de la Iliada. ¡Pobre Homero, realidad o símbolo, visto al través de Hermosilla, que jamás alcanzó a comprender ni a sentir la poesía! Desde el primer momento se nota que el traductor no está a la altura del arduo empeño, pues comienza traduciendo el primer verso, que es como sigue:

Μῆνιν ἀειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

del siguiente modo:

De Aquiles de Peleo canta, Diosa,
la venganza fatal que a los aquivos, etc.

¿Cómo Homero, representante, en su calidad de poeta épico, del espíritu religioso de los griegos, hubiera jamás nombrado a Aquiles antes que a la divinidad cuyo auxilio invoca? Otro ejemplo. En el canto VI de la Iliada se hallan los siguientes versos que casi literalmente traducimos para que se compare el sentido con la forma poética de cada una de las versiones que vamos a citar después.

...Cual la generación de las hojas, tal la de los hombres.
Derrama el viento las hojas por el suelo, pero la selva,
Reverdeciendo, produce otras cuando llega la primavera:
De igual modo, una generación de hombres nace y otra sucumbe.

Tan hermosa comparación, que más adelante había de glosar Simónides de Ceos (fragmento 87 de la colección de Bergk), se amplifica así por Hermosilla:

Como las hojas
De los árboles nacen y perecen.
Así pasan del hombre las edades;
Que unas hojas derriban por el suelo
Los vientos del Otoño, y otras cría
La selva al florecer y ufanas crecen
Al aliento vital de primavera:
Y las generaciones de los hombres
Así son: ésta nace, aquélla muere.

Véase ahora como nos la parafrasea Narciso Campillo:

¿Qué sois, mortales? Hojas que en estío
Desde la copa que se eleva al cielo,
Cubris la tierra con dosel sombrío
Y al peregrino errante dais consuelo;
Pero los soplos del Noviembre frío
Os barrerán ya secas por el suelo
Y cuando fuereis pasto de la llama,
Con nuevas hojas se ornará la rama.

Los admirables versos de nuestro Campillo, más distantes del original, por ser paráfrasis y no versión, transmiten mejor que los renglones de Hermosilla la grandeza de la imagen homérica. Véase cómo se puede incurrir en fal-

tas graves cuando no se posee un talento de cierto orden y cómo no bastan los conocimientos mere-lingüísticos para que la traducción constituya a su vez una obra literaria merecedora de estima.

§ X

Imitación

Lo opuesto a la originalidad, concebida como actividad individual creadora, es la imitación que desde los tiempos de Aristóteles se ha venido perpetuando en los cánones literarios como principio y fin de la obra artística.

Imitación se llama la operación por la cual procuramos asemejar nuestra obra a la que nos sirve de modelo.

Ya no se trata aquí de la imitación de la naturaleza como ideal del Arte, paupérrimo y relegado concepto, trátase de la imitación de una obra artística realizada por un autor con el fin primordial de asemejar su producción a la que le parece dechado de perfección y modelo insuperable. En este sentido se dice que Garcilaso imitó a Virgilio, Lope de Vega al Tasso, Luis de León a Horacio, Villegas a los clásicos latinos, Ayguals de Izco a Sué, etc. La imitación no es por sí bello arte, que no puede haberlo donde no hay creación; queda en categoría de arte secundario que no necesita el impulso del genio, bastándole con el ingenio, y más se ostenta obra de exquisita perceptibilidad que esfuerzo de fantasía creadora.

Proponerse la imitación parece mezquino propósito, muestra desconfianza en las propias energías y no es cosa recomendable a los escritores; porque si la noble ambición, el meritorio estímulo de la gloria, deben alentar la inspiración del artista, ya sabe el imitador desde el comienzo de su obra que no puede aspirar al laurel reserva-

do a los genios, sino a la modesta y secundaria recompensa que se otorga a los artistas de orden inferior.

Por eso los sostenedores de la imitación han añadido al concepto la idea de que no basta la semejanza, porque la imitación artística consiste en proponerse un modelo y asemejarse a él, hermoseándolo.

Esto parece bien a primera vista, pues por algo dijo un autor que *los arroyos claros son los menos profundos*. Si la creación segunda supraexcede a la primera, no ha podido existir imitación; el primer artista fué el precursor, y el segundo el genio, pues ningún genio ha aparecido en la historia sin que el medio haya sido preparado antes por otros; y si la segunda obra no logra eclipsar al modelo, sólo se habrá podido hermosear algún detalle, circunstancia insuficiente para arrancar el lauro de las sienes del maestro y ceñirlo a la frente del imitador. No, esa doctrina superficial supone completo desconocimiento de la realidad artística. En la obra del genio hay mucho de personal, todo si se quiere, pues aún los elementos extraños se funden perdiendo su carácter individual y resurgiendo transfigurados en la obra que se crea. Esta parte personal, que es el todo, no se puede transferir, y el imitador, impotente para alcanzar lo incomunicable, sólo reproduce los defectos que, como cosa negativa, se hallan al alcance de todo el mundo. Los defectos en la obra del genio estaban espléndidamente compensados por la gran copia de belleza realizada aún, como defectos geniales, participaban de la grandeza, de la magnificencia de la obra; pero en el imitador aparecen escuetos, desnudos, sin compensación, sin resplandores en que se desvanezca su sombra, y el artista se halla más cerca de la caricatura o de la parodia que de la semejanza artística con su original. Virgilio imitador, no llega a Homero; Lope de Vega cuando imita la *Gerusalemme* del Tasso, inmortal poema, grande por el asunto, bellísimo en la rica filigrana de sus detalles, sólo aborta un poema frío,

lánguido, incorrecto, indigno de figurar entre las grandes obras clásicas de la literatura española; Lista, el gran poeta, que cantó la muerte de Jesús con nunca oídos acentos, lleno de originalidad y de entusiasmo, palidece cuando en desmayadas églogas imita los modelos de la antigüedad; las seductoras rimas de Bécquer han arrastrado innumerables imitadores que no han logrado [ni acercarse al desesperante original.

La admiración es el origen de la imitación; pero también la imitación decae en profanación, y lleva con el pecado su castigo.

§ IV

Humor.—Otra cualidad de que no escribieron los antiguos es el humor.

El humor, en latín *humor*, tiene distintas acepciones: ya se entiende por humor la substancia flúida de un cuerpo organizado, como la sangre, ya los jugos viciados o excreciones de las enfermedades, ya de la disposición natural o accidental del espíritu o del temperamento, o bien un estado especial del ánimo (buen o mal humor); pero en literatura, humor, del inglés *humour*, es una extraña mezcla de ingenio y de sencillez, de alegría y de melancolía, de brusquedad y de sensibilidad, de desmayo y de genialidad exaltada por las circunstancias del medio; obedece en el interior a indicaciones del temperamento; se excita en el exterior por la más leve circunstancia, y siempre supone una falta de sostenimiento en la personalidad, cuya unidad temporal se rompe para ofrecer salida a las expansiones de los estados psíquicos.

No insistimos en la explicación del *humor*, porque ya en nuestros estudios de Estética tratamos cuanto al propósito concierne; mas sí importa mucho advertir que el *humor* no es condición esencial que deba poseer todo escritor;

sino cualidad especial de algunos escritores, por esta circunstancia llamados *humorísticos*.

§ V

Habilidad técnica

Puestas en juego las facultades del escritor, la razón, influída siempre por la acción de la fantasía, planea la obra, y el escritor acude entonces a su facultad externa, a la habilidad técnica:

Habilidad se llama la facilidad en el manejo de la materia con relación al fin. Es facultad que suele suplir a las demás para el éxito del momento, mas no en cuanto al valor intrínseco; así se explican los extraordinarios triunfos obtenidos en el teatro por Olona y Camprodón, cuyas obras, huera en el verdadero sentido estético y que no pasarán seguramente a la posteridad, cautivaron al público por el exacto conocimiento de los recursos escénicos.

Hegel, después de conceder que el genio domina los materiales más rebeldes, *forzándolos* a recibir y a representar las concepciones más íntimas de su fantasía, dice que el artista debe desarrollarse por detenido ejercicio para llegar a la completa habilidad.

No hay duda de que la facultad inmediata de ejecución es prenda natural del artista. Si en el verdadero autor suponemos aptitud y, lo que es más, vocación, nadie dudará que existe en él nativa disposición para dominar las resistencias del material. El poeta no sabe pensar sin imaginar, el pintor lo traduce todo en colores, el músico en notas, y este don de representar no puede concebirse meramente como facultad especulativa de imaginar y de sentir, sino también como disposición práctica, como talento natural de ejecución (1).

(1) Véase Hegel. Estética.

Mas como la potencia no es la efectividad, como la disposición no es todavía la ejecución, se necesita imponer al artista los rigores de una educación, para él más fácil que para otros, a cuyo término estampa su sello personal en el trabajo. Esta educación representa la toma de posesión que realiza el genio de sus propios dominios.

Habilidad técnica es la facilidad en el manejo de los medios de que se sirve el autor para ejecutar su obra.

La facultad inmediata reside en la naturaleza; lo demás se adquiere por la constancia en el ejercicio.



LIBRO TERCERO

OBJETO DEL ARTE LITERARIO

CAPITULO I

De la obra literaria

El objeto de la literatura es la obra. La obra literaria es la Belleza hecha efectiva libremente en el tiempo mediante la palabra. Podemos definirla la fórmula externa y artística de la belleza vista y sentida por el autor y libremente expresada por la palabra.

Considerada la obra en su total concepto, abraza cuatro elementos esenciales: el autor, el asunto, la relación de ambos términos y el ideal.

La obra artística difiere de la producción natural en que su génesis es libre y voluntaria. Algo de supeditación ejerce sobre la voluntad el atractivo, la sugestión de la belleza vista y sentida en el espíritu, por la natural tendencia de todo amor a la reproducción; mas el artista es libre de seguir, contrariar o modificar su inclinación. Decimos que la información estética es libre, porque la potencia creadora se sustrae a las leyes inflexibles, cual las directoras de los fenómenos naturales, y ejecuta su obra según las ideas de su espíritu, según el modelo incubado en su fantasía, en ese mundo *sui generis* en que los cuerpos no obedecen a la gravedad, ni el tiempo es mudanza,

donde puede ser real lo que a la razón repugna y para la naturaleza es imposible.

A. El artista se pone entero en la obra. La belleza realizada no conviene forzosamente con una objetividad externa; es la que el artista ve y tal cual la ve; y como la manera de ver depende en parte del modo de ser subjetivo, de aquí que la obra sea cual es por el autor que la hizo, y hubiera sido muy diferente siendo fruto de distinto autor. Compárese la *Jerusalem libertada* del Tasso, inagotable tesoro de delicadezas y de gracias, con la desdichada *Jerusalem* de Lope de Vega, poeta no en condiciones de sentir como el Tasso la belleza del asunto; compárese el inmortal D. Quijote con la tosca rapsodia de Alphonse Daudet en su grotesco *Tartarin de Tarascon*, que no sabemos cómo ha hallado lectores en la patria de Cervantes.

La libertad del autor reconoce, sin embargo, tres limitaciones diferentes. Una se debe a la personalidad del escritor, el cual no puede hablar decorosamente si no emplea aquel modo que a su condición se aviene. Así cuando Lisias leyó a Sócrates la oración que para defender la causa del Maestro había escrito, éste le contestó: «Es oración muy excelente, pero no conviene a Sócrates».

La segunda limitación reside en el carácter de la obra, pues no es lícito falsear el carácter de ésta, hacer la obra como no se debe hacer para que sea lo que no debe ser. La composición es una relación entre dos términos, el autor y la obra, por lo cual, ambos términos influyen en la composición según su naturaleza. En una oda, forzoso se estima que el poeta adopte la entonación debida y no se ponga a contar chascarrillos, así como no podrá emplear el lenguaje de la pasión en una obra didáctica relativa a la gramática o a la contabilidad.

La tercera limitación se impone por la índole del público a que la obra se dirige. Hay quien escribe para la posteridad y quien escribe o habla para un público inmediato.

En ambos casos el autor deberá amoldarse al público en la oportunidad de las ideas y en la forma de la elocución. Es inútil decir lo que no se ha de entender o no hiere los sentimientos del público: la obra se quedaría en el vacío.

B. El segundo elemento de la obra es el *asunto*. Sin él no hay obra posible, porque la obra no es más que la forma del asunto en el espíritu del autor.

Jamás producirá obras inspiradas el escritor que ande a caza de asuntos. Obra de amor la creación artística, no pueden las facultades correr inciertas en pos de objetos para ser fecundadas, nó. El amor viene a nosotros, la Belleza se nos ofrece en infinita multiplicidad de formas, y cuando una de éstas hace vibrar profundamente nuestra alma, se enciende la sed de la producción artística, las facultades inflamadas no hallan descanso hasta haber dado a luz y, lejos de inquirir asuntos, es el asunto el que nos inspira, nos atrae, nos provoca, rige la creación literaria y marca, según el estado psíquico del artista, la forma externa de la ejecución.

Así los grandes poetas han escogido siempre nobles asuntos, o, por mejor decir, han sido escogidos por ellos. Los que no se hallan a la suficiente altura, desmayan si son artistas, producen el engendro infeliz si son pedantes. Homero cantó el triunfo de la raza más noble de la humanidad; Virgilio, el origen del más colosal imperio; Job, los abismos del dolor que encierra el alma; Lucrecio, las maravillas de la Naturaleza; Dante, el ideal teológico de diez siglos; Camoens, la epopeya de la geografía; Tasso, el choque de dos mundos, el de la cruz y el de la media luna; Herrera, el desenlace del drama planteado por el Tasso; Shakspeare, la inmensidad de la pasión; Gœthe, el ansia infinita de inmortalidad; Hugo, la piedad suprema con que el hombre, engrandecido por la reflexión y el dolor, ve un hermano en el verdugo.

C. El tercer elemento es la *relación* esencial del autor

con el asunto. La Belleza en sí es manantial inagotable y, como las partes se semejan en su límite al todo, cada determinación de la Belleza, la belleza de cada asunto, presenta fases innumerables que responden a los variadísimos estados y a las distintas complexiones espirituales. Así, la muerte de Cristo, ha sido cantada por unos poetas como el hecho más grande registrado en la historia, por otros como el más sublime misterio de la eterna mente; por unos con el remordimiento de la humanidad culpable, por otros con el placer de la humanidad redimida; por unos con la emoción de la elegía, por otros con el entusiasmo de la oda; por un aspecto como Marchena, sintéticamente como en Lista.

Así el asunto recibe diferentes formas según el carácter artístico del autor, y a su vez el autor modifica dentro de su individualidad literaria la forma de su inspiración, según la índole del asunto. Herrera, el sublime Herrera, tan enérgico, tan vibrante en la victoria de Lepanto, es el mismo poeta serio y reflexivo del soneto a Marco Bruto, el mismo apasionado, ternísimo, de las endechas a Eliodora. Con la misma pluma escribió el Dante la horrorosa escena del Conde Ugolino que el eterno episodio del amor venciendo a la muerte en las sombras inseparables de Paolo y Francesca. Todo poeta de primer orden ha de tener esta flexibilidad de corazón y de inteligencia, porque los genios literarios son como girasoles que ascienden sin fin hasta sentir en su frente el beso del ideal y como arpas de sensibles hebras que se estremecen y gimen al soplo de todos los vientos.

Ahora bien, la docilidad del espíritu a la impresión de la Belleza no es absoluta; se halla limitada por la individualidad. Cada autor se muestra grandioso o tierno, delicado o sarcástico hasta donde y al modo que su condición individual lo permite. La ternura de Herrera no es la de Garcilaso; los acentos patrióticos de Quintana no son los

de López García; la sátira inocente y fina de Alcázar no es la fría de Iglesias o la mordaz de Quevedo.

Concebida la obra como unidad superior en que se juntan el sujeto fecundado por la Belleza y la belleza informada por el sujeto, es un sistema de relaciones en que ambos términos se unen, se distinguen, y mutuamente se influyen como condicionados en una misma especial y superior relación.

D. ¿Qué clase de relación es ésta en que sujeto y objeto se confunden? Toda asociación de fuerzas supone una finalidad, algo que ha de ser realizado, un ideal que encarnar en la vida. Este es el elemento supremo de la relación y la de obra artística; a él se subordina todo, sujeto y objeto, forma interna y forma externa. Sea cual fuere la índole de la obra, el autor va siempre guiado por el ideal, astro que dirige la planta incierta del viajero.

Si el ideal es lo que el autor se propone ejecutar, no puede éste dar un paso sin ajustarlo a las exigencias de aquél. El ideal es, pues, la ley de la obra, el punto supremo en que el artista y la ejecución se confunden, la pauta del trabajo y el criterio para la crítica; en una palabra, la razón de la obra.

CAPITULO II

Condiciones de la obra literaria

§ I

I. La categoría fundamental de la belleza de cada objeto (semejante en su límite a la Belleza) es la *Unidad*. Así, la naturaleza de las cosas responde a la primera condición de toda obra. Una es la belleza del asunto, una es también la concepción y una la expresión de la concepción (la obra).

Esta *unitas essentiæ* se muestra en la forma, la forma adecuada al asunto, su forma natural.

Todo, dice gallardamente Milá, debe nacer de un solo impulso: la obra no ha de estar formada de elementos fríamente buscados y escogidos y artificiosamente yuxtapuestos. Los elementos han de ser fundidos al fuego de la inspiración y la obra vaciada de un solo golpe.

II. *Substantividad*.—El asunto no ha de necesitar de otro que lo aclare: ha de tener valor por sí e independiente, si ha de ser una creación artística; sin que esta unidad y substantividad padezcan porque a su vez formen parte de otra concepción superior, como de seguro forman, si bien el artista no suele tener conciencia de la parte que a su concepción pueda corresponder en el concierto universal de la realidad.

III. *Integridad*.—Ha de constituir un todo, revelando su unidad y substantividad en la forma, cuanto haya en la obra ha de formar parte natural de ella.

Quebrántase la integridad, cuando se intercalan en la obra detalles en absoluto incongruentes con su pensamiento, aunque no rompan la unidad esencial. Todo lo que de una obra pueda cercenarse sin el menor trastorno, no ha debido escribirse, y como atenta a la integridad, condición de belleza, afea el conjunto, por más que aislado presente alguna belleza singular. En tal defecto inciden con frecuencia épicos y dramáticos antiguos, afanosos de sembrar episodios, muy bellos algunos en sí mismos, pero desligados de la natural evolución de la idea. El mismo Cervantes no nos parece disculpable al intercalar ciertas historias, que no se echarían de menos, en las aventuras de D. Quijote, siendo buena prueba de su impertinencia el disgusto del lector cuando se interrumpe la acción para anunciarle una historia. Y eso que son tan bellas casi todas.

IV. *Diversidad*.—Esta condición es como la iluminación interna de la obra. No sería artístico presentar el asun-

to como un todo confuso: su unidad debe lucir diáfana, dejar ver claramente su interior, mostrando todos sus aspectos fundamentales.

La diversidad completa la integridad; es, si se quiere, la integridad interior. Si algún aspecto esencial no se muestra, no se diversifica de la unidad, queda confundido con ella, la obra resulta incompleta y el efecto artístico mermado. Los diversos matices han de expresar constantemente que reflejan la unidad; porque, de lo contrario, no serían variedad de nada. Sin la unidad, no hallarían razón de ser ni substancia que especificar.

V. *Ordenación*.—Es el enlace de las partes entre sí (articulación); el contraste real, pero no fundamental, de sus partes (oposición), y la unión de éstas con el todo (armonía), así como la distinción del todo en cuanto todo sobre el conjunto de sus partes.

Sin este orden interno, la forma última, que encierra la clave del efecto artístico, rayaría en lo monstruoso.

VI. *Originalidad*.—Como toda obra dice relación subjetivo-objetiva, en que siempre cambian los términos (el artista y la concepción o belleza para el artista), la relación cambia cada vez que se establece. De aquí que toda obra ha de ser original y, como cada hombre tiene su relación privativa, debemos mostrarnos siempre originales para expresar esa nuestra particular relación.

Aquí ya no se trata de la originalidad del autor, siempre voluntaria; sino de la originalidad de la obra a veces inconsciente. La originalidad de la obra es sólo esencial en el todo. La perfección se reputaría una absoluta originalidad en el fondo y en la forma, lo cual toca en imposible; porque ni el hombre ni los hechos tienen razón de ser en el aislamiento: todo se produce con antecedente, coincidente y consiguiente.

Así que sólo puede exigirse la originalidad en la con-

cepción total. Con elementos no originales puede realizarse una obra original.

La consecuencia de la originalidad es la fisonomía de la obra. Una obra sin fisonomía propia es lo peor que se puede concebir en literatura, porque supone la negación de la capacidad artística del autor.

§ II

Relaciones mutuas entre las obras literarias y los tiempos y el medio social.

Toda obra literaria digna de este nombre revela nueva belleza, algo del inmenso contenido no agotado por las anteriores, y al lanzar entre los hombres esta nueva palabra de vida, esta nueva irradiación de la divinidad, cumple un altísimo fin humano, modifica, mejora la humanidad y especialmente su medio social y su tiempo. Cada sociedad y cada tiempo tiene su fantasía general propia, hija del estado espiritual en que se halla, sin que ningún hombre que a ellos pertenezca pueda totalmente romper aquel molde en que él mismo está vaciado. Así la sociedad y el tiempo modifican (educan) al autor. He aquí la razón de que toda obra que no responda por exceso o por defecto a su tiempo y medio social no es aceptada, al menos por la generalidad del público, y queda como brillante precursor de una idea que otro madurará en su tiempo y sazón.

Es lo mismo que ocurre en la esfera política: la idea retrógrada se pierde en la indiferencia, la prematura no encuentra en el medio condiciones y queda en situación de utopía hasta que nuevos tiempos y otros hombres la resucitan y la encarnan. Así ningún esfuerzo queda perdido, nada inútil; todo se enlaza en misteriosa solidaridad: la semilla no es flor hasta que debe serlo; pero no es inútil su estancia en la tierra.

LIBRO CUARTO

CONTENIDO DEL ARTE LITERARIO

CAPITULO I

Del pensamiento

§ I

La realidad pensada a la manera artística dijimos que constituía el contenido del arte literario. En este proceso podemos distinguir varios momentos. Si exteriorizamos la realidad en cuanto conocida y sentida, es decir, amada, lo que primitivamente expresamos es nuestro conocimiento y sentimiento de la realidad (contenido inmediato); pero como tal conocimiento y sentimiento son una relación de la realidad y carecen de valor fuera de ella, resulta que la realidad también se expresa, siquiera sea al modo *personal* del sujeto (contenido mediato), y como esta realidad tiene un fundamento (Dios) que vive en toda ella, y por ende en todos sus modos, y relaciones, hallamos que este fundamento es siempre, querámoslo o no, supuesto o expresado (contenido supremo). Así, el contenido inmediato del arte literario es el espíritu del artista; el mediato, el mundo; el supremo, Dios.

§ II

El pensamiento

El contenido inmediato del arte literario, único sometido a nuestro estudio, pues los otros contenidos corresponden en sí a otras ciencias, y, vistos en nosotros, son contenido mediato también, es el pensamiento.

Toda obra, aunque realizada por la voluntad al calor de un sentimiento, obedece a la dirección de una idea: esta idea es el pensamiento de la obra. El pensamiento concretado, sensibilizado, visto en su segunda forma para la creación artística, se llama *asunto o argumento*.

Conocemos ya el concepto del argumento como forma del pensamiento capital, que a su vez contiene en relación subordinada otros pensamientos, los cuales, combinados, entrettejidos en la obra, son el desenvolvimiento de su contenido.

§ III

Los pensamientos: su definición literaria

Se denomina pensamiento lo que constituye el fondo de toda expresión, y por tal motivo la mayor parte de los retóricos lo han definido diciendo que es todo lo que el hombre quiere expresar cuando habla o cuando escribe. No todos los pensamientos por sí reclaman la expresión literaria. Se necesita que revistan forma idónea, que sean bellos pensamientos, y, por tanto, que vayan acompañados del sentimiento para provocar los efectos propios del arte. Esto quiso enunciar Lamartine al decir que el fondo de la poesía es la emoción.

Pensamiento literario será, por consiguiente, la bella idea que queremos expresar de una manera artística.

§ IV

Imposibilidad de enseñar a producirlos: condiciones que favorecen su producción.

Son los pensamientos tan individuales y tan dependientes del espíritu de cada uno, que resulta imposible enseñar a producirlos: lo único que puede intentarse en esta relación es desenvolver el espíritu para que adquiriera fuerzas y, siendo más enérgica su receptividad y su acción sobre la realidad, pueda producir pensamientos en mayor número y con mayor facilidad y profundidad. Esto no es en el fondo un problema literario, es sencillamente un problema pedagógico: es el cultivo de la inteligencia para que dé sus frutos naturales, y en este concepto, si la lectura de los buenos autores no es fuerza que haga germinar por sí sola pensamientos en nuestra inteligencia, la dispone favorablemente con la frecuencia del ejercicio. Es fenómeno natural y constante que a nadie se le ocurren ideas originales acerca de materias que desconoce; pero si se coloca a cualquier profano en un medio artístico cualquiera, si un día y otro oye hablar de arte, se familiariza con su tecnicismo, ve profusión de modelos, observa sus efectos, lee autores, ensaya algo por sí mismo, y, en una palabra, llega como a saturar su espíritu de la influencia del medio, de tal suerte se lo asimila, que pueden surgir en su mente ideas y hasta invenciones en que nunca hubiera soñado.

Lo mismo en el orden del espíritu que en el de la materia, es la preparación del terreno y del medio ambiente circunstancia eficacísima para la producción. No parece difícil, pues, comprender que una sólida instrucción general, el conocimiento profundo y detallado del asunto y la costumbre de ver cómo los autores trataron otros análogos, en cuanto son desenvolvimiento de las facultades y estímulo de las aptitudes, colocan al escritor en favorables condiciones para pensar.

Criterio para la elección de los pensamientos.—Cuando el artista crea, poseído de la inspiración, no se halla en estado de elegir ideas ni de aplicar criterios. Semejante trabajo tiene un carácter reflexivo, incompatible en el tiempo con la espontaneidad de la obra literaria. Mas al corregir, si la índole de la obra lo permite, debe escoger entre los que han brotado en el primer vuelo de la fantasía, aquellos que mejor expresen el ideal a cuya luz tendió las alas.

Puede aplicar a la selección dos criterios: el del valor objetivo del pensamiento, según su verdad, su profundidad, etc., y el del valor relativo, según su correspondencia con el ideal.

§ V

Valor de los pensamientos según su oportunidad

La oportunidad se estima condición esencial en toda empresa y por ende en el empeño literario. Si cualquier escritor dice a tiempo algo que llena un vacío real, vacío que quedaría si aquello no se dijese, entonces el pensamiento es oportuno y, por tal excelencia, su efecto artístico resulta más intenso que el de otros pensamientos de más alto valor intrínseco, así como flecha que hiere el blanco produce más efecto que el cañonazo no tan ciertamente dirigido.

La armonía, por ser ley de la realidad y de la vida, y condición de toda belleza, rige también a la producción literaria, impunemente no puede el autor quebrantarla, se impone al escoger los pensamientos, y cuanto rompe la armonía de una obra, por excelente que sea, constituye un defecto. La falta de oportunidad nace hija legítima del mal gusto; la armonía en la obra y el gusto del autor se corresponden mutuamente. En la composición de *Lista A la muerte de Jesús* no hay pensamiento que no revista oportu-

tunidad admirable; en la elegía a las ruinas de Itálica es muy oportuna la alusión a Troya, también destruida.

Así Troya figuro,
Así su antiguo muro, etc.

En cambio parece de indiscutible inoportunidad la alusión de Zorrilla, quien, refiriéndose a que su notoriedad de entonces tuvo origen en la tumba del malogrado Larra, escribe:

Broté como una yerba corrompida
Al borde de la tumba de un malvado.

También puede citarse como ejemplo de inoportunidad alguno de los pensamientos que el dicho autor engarza en su poesía con motivo de la erección de una estatua a Cervantes, p. ej.:

Está sombrío en pie sobre una altura,
Como sacan un reo a la vergüenza.

Un crítico de aquellos tiempos decía: «No había, en mi concepto, más medio de haber evitado esos inconvenientes que no haber levantado la estatua.»

CAPITULO II

Condiciones literarias de los pensamientos

§ I

Las condiciones por el buen gusto exigidas a los pensamientos, son de tres clases: condiciones reales, condiciones formales y condiciones mixtas, o que tanto miran al fondo como a la forma de la expresión.

§ II

Condiciones reales

A) *Verdad*.—Se entiende por verdad la conformidad entre el conocimiento y su objeto, o, como decía Santo Tomás, *æqualitas signi ad rem signatam*, y, literariamente, la conformidad entre la expresión y el objeto del pensamiento expresado.

No se concibe obra que no exija la verdad por condición fundamental e indispensable. Gil y Zárate exceptúa las de carácter jocoso; porque, según dice, «producen un contraste que, por lo ingenioso, agrada». No podemos admitir la opinión del preceptista; porque, en el caso supuesto, lo que el escritor quiere expresar es el contraste, y, si lo hay realmente, habrá verdad en el pensamiento; si el contraste no existe, no habrá verdad, y la obra, en esta parte, merecerá censura.

Al tratar este punto y citar ejemplos, el Sr. Gómez Hermosilla, tan sobrado de presunción como falto de gusto, la emprende con Virgilio, Lucano, Plinio, Cervantes, Lope de Vega y el Tasso, censurándolos a todos por colocar a granel pensamientos falsos en sus obras. Como el libro del Sr. Hermosilla, verdadero monumento de la esterilidad literaria, alcanzó, merced a la protección de Fernando VII y al atraso de los estudios en aquella tristísima época, una boga que jamás por su propio escasísimo valer habría logrado, hacemos esta advertencia para que la juventud desconfíe de esos preceptistas insensibles al Arte y *reprochadores de boquibles*, como decía la inimitable donosura de Cervantes; pues precisamente los pasajes censurados son: en Plinio una delicadísima prosopopeya (1); en Cicerón el inspirado momento en que trata del suplicio reservado a

(1) *Gaudente terra vomere laureato, et triumphali aratore* (libro XVIII, cap. III).

los parricidas; en Cervantes una frase ingeniosísima (1); en Lucano una personificación irreprochable, y en el Tasso dos versos magníficos, para tal censor completamente inapreciables:

La vita no; ma la virtù sostenta
Quel cadavere indomito e feroce.

Como dando palos a diestro y a siniestro, alguno había de dar a quien lo mereciese, fustiga con razón a Lope de Vega, del cual cita dos fragmentos muy dignos de censura (2). Ya se sabe lo fácilmente que en Lope se hallan pasajes defectuosísimos, pues, en efecto, tiene muchos más de los que a su buen nombre conviene; así como para alimentar aquella pasmosa fecundidad solía tomar pensamientos de otros autores y darlos como suyos. Los dos fragmentos que cita Hermosilla son imitados y casi copiados de la *Parsalia*.

La naturaleza perspicazmente observada, y en segundo término la reflexión concienzuda e imparcial: he aquí las dos eternas fuentes de la verdad de los pensamientos.

La verdad literaria puede ser absoluta o relativa. Para la Literatura basta con la conformidad entre la expresión y lo que debe o puede ser la cosa expresada, previas las suposiciones establecidas tácita o expresamente por el autor, el público o la naturaleza del asunto. Los ojos de la mujer que se adora no son en realidad dos soles; mas el alma

(1) Y entrando por estas asperezas del cansancio y del hambre. se cayó mi mula muerta, o, lo que yo más creo, por desechar tan inútil carga como en mí llevaba; (*Don Quijote*, parte 1.^a, cap. XXVII),

(2) He aquí uno de ellos:

Ase del pabellón, tira y no puede
Con los abiertos brazos remediarse;
Hablar quiere, no hay lengua, el peso excede;
Ni él puede huir ni el peso aligerarse.
Pues como *tanta boca abierta* quede,
La muerte quiere por la boca entrarse;
Detiéndela la vida, y al encuentro,
Aun no saben las dos cual está dentro.

apasionada se deleita al verlos, como se abren las flores al rayo del sol, y, para la fantasía del poeta, son tan astros o más que cuantos giran por las inmensidades del espacio: después de todo, el lenguaje literario no es más que un puro símil.

«Cuando se tiene un corazón sensible no se debe amar.» Este pensamiento de Fontenelle, falso en absoluto, porque, siendo el amor ley de la vida, debe amarse cualquiera que sea la índole de nuestro corazón, parece verdadero, porque el autor sólo se propone expresar que las personas de cierto carácter sufren mucho con las peripecias del amor y no pueden vivir felices.

Con esta verdad relativa, si el asunto no exige otra, quedan cumplidas las exigencias del Arte, porque no es éste espejo indiferente de la realidad, sino del mundo artístico, de la realidad más pura en lo individual creada en la imaginación.

Verosimilitud se llama la verdad posible.

La verosimilitud es una forma de la verdad relativa y consiste en que el hecho narrado o la conjetura supuesta no repugnen a la razón. Para que lo enunciado parezca verosímil, basta con que no se oponga a las leyes de los hechos ni a la naturaleza de las cosas.

El criterio de la verdad es la realidad, la efectividad; el criterio de la verosimilitud es sólo la posibilidad.

Hay cosas reales que parecen inverosímiles y otras muy verosímiles que no encarnan en la realidad.

Falsedad se denomina la discordancia entre la expresión y su objeto.

B) *Solidez*.—La *solidez* y la *profundidad*, hijas de la verdad, dependen de que la idea se base en la naturaleza de las cosas. Estimamos sólido el pensamiento cuando desde luego brilla evidente; por ejemplo:

Que el traidor no es menester
Cuando es la traición pasada,

o el final del admirable soneto de Lista *A Demóstenes*:

Y aunque al tirano venzas, nada esperes,
Que a un pueblo turbulento y corrompido,
¿Cuándo falta un Filipo que lo oprima?

o bien cuando prueba lo que el autor se propone demostrar, por ejemplo, el conocido principio de la epístola *ad Pisones* o los siguientes versos de Ruiz de Alarcón:

—Sólo consiste en obrar
Como caballero el serlo.
¿Quién dió principio a las casas
Nobles? Los ilustres hechos
De sus primeros autores
Sin mirar sus nacimientos.
Hazañas de hombres humildes
Honraron sus herederos;
Luego en obrar mal o bien
Está el ser malo o ser bueno.
¿Es así?

—Que las hazañas
Dan nobleza, no lo niego;
Mas no neguéis que sin ellas

También la da el nacimiento.
—Pues si honor puede ganar
Quien nació sin él, ¿no es cierto
Que, por el contrario, puede
Quien con él nació perdello?
—Es verdad.

—Luego si vos
Obráis afrentosos hechos,
Aunque seáis hijo mío,
Dejáis de ser caballero;
Luego si vuestras costumbres
Os infaman en el pueblo,
No importan paternas armas
Ni sirven altos abuelos.

En Literatura no es totalmente exacto, como quiere el Sr. Arpa, antes lógico que literato, que la solidez del pensamiento «dependa del enlace y conexión que deben guardar todos y cada uno de los mismos con el que vulgarmente se llama pensamiento capital de un escrito, y del que únicamente pueden recibir la prueba.» Esto sería bueno si se tratase de la solidez del raciocinio y del valor lógico de los pensamientos. La Literatura, más indulgente, acepta como sólido todo lo que tiene verdad evidente, como los axiomas. Es obvio que aun los axiomas mismos necesitan la demostración del principio, de donde se irradia sobre todo el conocer la luz de la certidumbre; pero el orador, el poeta, el novelista, no pueden a cada instante subir por la escala del raciocinio; recorren con poderosa

intuición, de un solo vuelo, de un golpe de vista, todo el camino que conduce del principio a la consecuencia.

Cuando dice Delille:

La vida es un combate; su palma está en el cielo,

tocaba al sociólogo demostrar, en vista de la ley fundamental biológica (principio inmediato), que es un combate la vida; pero para el poeta es un pensamiento verdadero y sólido sin exigencia de ulterior demostración.

A la solidez se opone el vicio de la *futilidad*. Fútil se considera el pensamiento claramente sofístico, el que nada prueba, aunque intente por su forma alucinarnos, por ejemplo: «La naturaleza puso puertas a los ojos y a las lenguas y dejó abiertas las orejas para que a todas horas oyesen.» (Saavedra Fajardo, Empresa 39).

§ III

Condiciones formales de los pensamientos

La virtud del pensamiento literario, en orden a la forma, es la claridad, que consiste en la cualidad de ser fácilmente entendido el pensamiento.

La profundidad no se opone a ella; antes bien, hay que desconfiar de cierta aparente claridad que sólo resulta de la *superficialidad* del autor. Aquellas materias que, por su propia índole, necesitan cierta concentración del pensamiento, son claras cuando el lector u oyente se coloca en condiciones favorables para entenderlas, por más que el ánimo inculto o distraído no las aprecie al primer golpe de vista.

Los filósofos escriben con tal concentración, que su lenguaje parece un galimatías a los profanos; sin embargo, fluye clarísimo para el iniciado en la filosofía. Como la burla cuesta menos que el trabajo, muchos ignorantes se

mofan diciendo que eso del *yo* y del *no yo* es un laberinto ininteligible, y, sin embargo, esos mismos leen un libro de cálculo diferencial, y, si no son matemáticos, no se enteran. Es verdaderamente curioso que no extrañen no comprender aquellas ciencias que desconocen y se sorprendan de no entender la filosofía, ciencia más profunda que ninguna otra, sin dedicarle todo el tiempo y atención necesarios. Nó, no son oscuros tales escritores; la obscuridad está en el cerebro del lector. En verdad se nos antoja el colmo de la presunción creerse la inteligencia suprema, y decir: Puesto que no lo entiendo yo a primera vista, es ininteligible. ¡Ignorancia y fatuidad, sois inseparables!

Cuando de materias tan profundas se trata, hay que buscar más la claridad en el fondo que en la expresión, más en el enlace lógico que en la naturaleza de las palabras.

Hállase, no obstante, pensamientos hasta vulgares, que expresan en forma sencilla y asequible a todo el mundo ideas de verdadera profundidad. Por ejemplo: *Qui laborat orat: los pueblos tienen el gobierno que se merecen*, etc.

Puede acontecer con la claridad que sea relativa aún sin ser profundo el pensamiento, porque la ignorancia del lector u oyente no le permita entender al autor. Cuando Reinoso inicia su precioso poema «*La Inocencia Perdida*» diciendo:

Recibe el plectro ya, profana Clio,
Que de Betis me diste en las riberas, etc.,

quien no sepa qué cosa es un plectro ni que Clio era una de las nueve Musas, ni comprenda por qué el poeta en esta ocasión la llama profana, ni recuerde que los romanos llamaban Bétis al Guadalquivir, ni conozca que el gran poeta era sevillano y en la capital de Andalucía compuso sus inspirados versos, por lo cual dice que la musa le dió el plectro en las riberas del Bétis, seguramente hallará oscuros estos pensamientos, cuando la obscuridad no resi-

de en las ideas; sino en las nieblas del desconocimiento.

A la claridad se opone la obscuridad, o sea la indeterminación del pensamiento.

Confusión se denomina una clase de obscuridad originada por enunciar relaciones sin concierto, sin el orden que corresponde al que piensa bien.

Se moteja de *embrollado* al pensamiento cuando el desorden llega hasta mezclar arbitrariamente propiedades y relaciones de distintos objetos, sin que parezca la ley de unidad ordenadora de todos aquellos elementos dispersos.

§ IV

Condiciones mixtas de los pensamientos

A) *Novedad*.—En la relación de fondo a forma puede el pensamiento ostentar algunas cualidades que realcen su mérito. Una de ellas, la novedad.

La *novedad* real de un pensamiento consiste en ser formulado por primera vez; cualidad rarísima, y por eso, aunque la más estimable, no rigurosamente exigida. En cambio nunca puede faltar la novedad formal, o cualidad de enunciar el pensamiento por primera vez en una forma determinada. Así, si decimos que Adriano, Silio y Teodosio nacieron en Itálica, ciudad hoy destruída, cuyas ruinas se conservan en las inmediaciones de Sevilla, este pensamiento carece de novedad real: no valía la pena de que un poeta se hubiera molestado para decirlo en esa forma; mas, si decimos con el gran Rodrigo Caro:

Aquí de Elio Adriano,
De Teodosio divino,
De Silio peregrino,
Rodaron de marfil y oro las cunas,

el pensamiento adquiere novedad formal, porque no se ha-

bía antes expresado con tanto vigor y elegancia como en la forma escogida por el poeta.

Con frecuencia los autores poco cuidadosos repiten pensamientos ajenos, lo cual puede quedar en simple coincidencia o constituir un *plagio* cuando se ha tomado el pensamiento a sabiendas y sin mejorarlo.

Chateaubriand, pintando el espectáculo de la oración de la tarde a bordo de un buque, dice, después de trazar magistralmente el cuadro del mar y la puesta del sol:

«.....la maravilla de nuestro buque en medio de tantas maravillas; una tripulación religiosa, llena de admiración y de terror; un sacerdote augusto en oración; Dios, inclinado sobre el abismo, conteniendo al sol con una mano en las puertas del occidente y levantando la luna con la otra en el opuesto lado del horizonte, y prestando al través de la inmensidad un oído atento a la débil voz de su criatura.»

La imagen del sacerdote en oración sobre el abismo y la de Dios, teniendo un astro en cada mano, son hermosas sobre toda ponderación, sin contar la delicadeza de escoger el momento en que nos abruma la idea de la grandeza de Dios para decirnos que presta atento oído a la oración de su criatura, perdida para los demás sobre la superficie de las aguas.

Las dos primeras imágenes han sido reproducidas por Victor Hugo en estos versos, que traduce así nuestro Llorente:

El cielo inmenso es mi iglesia,
Y el sacerdote... La bóveda
Entonces del firmamento
De luz se vistió dudosa.
¡La luna subía...! Todo
Se estremecía en las sombras.
.....
Y le dije el astro de oro
Mostrándole: Dobra, Dobra
Las rodillas, Dios oficia,
¡Y ahora está elevando la hostia!

Pudo *l'enfant sublime* renovar la imagen del autor de «Los Mártires», porque ha sabido engrandecerla. El cuadro de la naturaleza no resplandece menos imponente en el uno que en el otro: en el primero hay un sacerdote que reza; en el segundo es el mismo Dios quien oficia, y el astro de la noche añade a su propia hermosura externa como astro la interna de representar el más sublime misterio de la religión cristiana.

Algo parecido a estas imágenes hay en «El Vértigo», de Núñez de Arce:

La luna como hostia santa
Lentamente se levanta
Sobre las olas del mar.

En estos versos falta la consideración de la Naturaleza como un templo inmenso; la colosal figura de Dios levantando la luna entre sus manos por encima del mundo; la suspensión de la Naturaleza, estremecida ante la majestad del sublime espectáculo; porque al poeta castellano solo ha interesado señalar las analogías de la figura material y de la lentitud en el movimiento.

Generalidad es la cualidad de ser bastante conocido un pensamiento; *vulgaridad*, la de andar en boca de todo el mundo. Los pensamientos generales, por suponerse conocidos, deben economizarse todo lo posible en la obra literaria, y el vulgar, proscribirse por completo, como indigno de la concepción artística que flota en el imperio de la originalidad.

B) *Naturalidad*.—Naturalidad se llama la cualidad del pensamiento de nacer, sin esfuerzo aparente, del asunto, adaptándose a él en el fondo y en la forma.

Don Frutos, el protagonista de *El pelo de la dehesa*, ricachón de pueblo, falto de refinamientos sociales y prometido de una joven aristócrata, se expresa con gran naturalidad cuando promete a su Elisa poner de su parte

cuanto pueda para borrar las diferencias de educación, y muestra sentimientos de legítima ternura con el lenguaje propio y genuino del personaje.

Es tosca mi educación
Para aspirar a tal moza:
Yo te hago esta confesión;
Pero tengo un corazón
Como de aquí a Zaragoza.

En lo que yo no esté ducho
Corrige tú mis maneras,
Verás qué dócil te escucho:
Tú harás de mí lo que quieras,
Siempre que me quieras mucho.

Así, con igual placer,
Y cuando al pie del altar
Me digas: «Soy tu mujer»,
Tú me enseñarás a hablar,
Yo te enseñaré a querer.

La naturalidad se empaña por la violencia, por la afectación y por la bajeza.

La *violencia* consiste en forzar el pensamiento para incluirlo en el asunto, quebrantando la integridad de la obra o el carácter peculiar de la idea.

La *afectación* nace del afán de parecer irreprochable, violentando inútilmente la naturaleza para que responda en cada instante al vano ideal que nos hemos forjado.

Si se abusa de cierta natural facilidad para percibir relaciones, parece fácil deslizarse del ingenio a la *sutileza* cuando es muy débil la relación de la idea con el asunto y al *alambicamiento* si esta relación es apenas perceptible.

La *bajeza*, he aquí otro de los peligros que bordean el camino de la naturalidad. Es tan humano pasar de un extremo a otro e incurrir en la flaqueza contraria de la que se quiere evitar, que no extraña ver a los autores, por huir de la afectación, exagerar la naturalidad hasta incurrir en bajeza, fluctuaciones del espíritu elegantemente expresadas por Horacio. (*Maxima pars vatium...* etc.)

Tan natural se alza la sublime entonación de Herrera, solicitada por la magnitud del asunto y gemela del vigoroso espíritu del poeta, como la dulzura de Cetina y la verbosidad inimitable de Alcázar. En cambio no reputamos siempre naturales el tono de Quintana, obstinado en vivir en perpetua sublimidad, ni ciertas procacidades de Quevedo, en que se ha sustituido lo natural con lo alambicadamente bajo.

C) *Adecuidad*.—Adecuidad se denomina la exacta correspondencia del pensamiento con el tono de la obra. Sin la adecuación se rompería la unidad formal de la producción. Lo contrario de la adecuación es la *inconveniencia*, en que se incurre si, por ejemplo, se incluye un epigrama en una oración fúnebre.

Todo pensamiento que no conviene a la idea y al tono fundamental de la obra, debe cuidadosamente rechazarse. Podrá en sí valer mucho, pero habrá lugar a aplicarle el *Sed nunc non erat his locus* del preceptista latino.

En inconveniencia se incide por varias causas, y señalaremos por principales el interés que vicia el entendimiento o que hace al autor apasionarse por algo que le importa, pero que no interesa al público; la vanidad, compañera inseparable de la ignorancia, y, singularmente, el mal gusto que priva al autor de claro discernimiento para aprovechar lo que acomoda y desechar lo inconveniente.

En conformidad con el carácter de la obra, pueden los pensamientos lucir cualidades subordinadas a las primarias, tales son: la gracia, la finura, la delicadeza y el ingenio, de que trataremos en adecuado lugar.

LIBRO QUINTO

LA PALABRA

CAPITULO PRIMERO

Del lenguaje

§ 1

Del lenguaje en general

Estudiado el contenido real del arte literario, corresponde ahora conocer el elemento formal, el medio de expresión: el lenguaje. Aunque en rigor etimológico sólo se llamaría así el medio de significación que se sirve de la lengua, generalizada tropológicamente la acepción del vocablo, se entiende por lenguaje el sistema de movimientos orgánicos producidos por instinto o por reflexión para expresar las ideas del espíritu.

El lenguaje puede ser *mímico* o *fónico*; el lenguaje mímico, de μῖμος (imitar), se vale de los gestos y ademanes como medio de expresión, y el fónico, de φῶνος (sonido), utiliza el sonido producido en el aparato vocal. No incluimos como forma substantiva el lenguaje gráfico, porque éste no es propiamente un lenguaje, sino una forma de consignar por modo duradero la expresión mímica o fónica. El lenguaje mímico es una forma primitiva y asaz imperfecta de que aún nos valemos para reforzar el lenguaje hablado, para sustituirlo en determinados casos o para mo-

dificar, por ciertos movimientos o por contracciones y dilataciones de ciertos órganos sumamente expresivos, como los labios, el entrecejo, la frente y los ojos, la significación de la palabra hablada. Constituye la mímica excelente recurso para el arte dramático y para la oratoria, supliendo a veces, aún en la conversación familiar, deficiencias de locuacidad, o indicando con el gesto la intención disfrazada por la palabra. No aconsejamos empero a ningún orador que fie el éxito de sus oraciones a recursos ya asaz gastados y cada día menos eficaces a medida que se acentúa el estado reflexivo de la humanidad; sino que procure buscar en la solidez del fondo y en la elegancia de la forma un triunfo literario, que, obtenido por otros medios, sería de dudosa legitimidad.

El lenguaje fónico puede vibrar *inarticulado* o *articulado*: el primero es común al hombre y a los animales, el segundo, exclusivamente humano. Los gritos de los animales se reducen a sonidos aislados que no obedecen a una ley musical; porque el ser que los produce no tiene conciencia de ellos y no puede manifestar su personalidad sometiéndolos a la ley de unidad en la expresión.

Sólo el hombre liga los sonidos, los articula, los hace flexibles para la fiel expresión de su pensamiento. La fiera ruge, el reptil silba, el pájaro gorjea; pero únicamente el hombre habla y canta.

Desde el comienzo de este estudio se ve que, a pesar de nuestras abstracciones, el lenguaje nos ofrece un fenómeno esencialmente espiritual. Entre el órgano vocal de los mamíferos y el del hombre no hay diferencia esencial. Hay cuadrumanos que disponen además de unos aparatos resonadores en figura de bolsas que pueden inflarse con e aire, y que tienen el orificio de entrada entre la laringe y el hioides.

Las aves poseen dos laringes: la superior y la inferior que les sirve de aparato vocal. Esta última se halla en la

bifurcación de la tráquea, y en cada bronquio existen dos repliegues, que, aproximándose y estirándose por contracciones musculares, concurren a la emisión de sonidos. Los pájaros poseen en cada bronquio un repliegue mucoso más que las otras aves. Las ranas tienen también su laringe dotada de cuerdas vocales y músculos propios, por las que emiten sonidos cuando soplan. Hay peces que producen ciertos sonidos, ya expulsando el aire por la vejiga natatoria, ya frotando unos contra otros los huesos faríngeos, ya por varios procedimientos, y hasta en los invertebrados se notan insectos (heminópteros, dípteros, etc.), que producen sonidos al expulsar por los estigmas el aire aspirado. Los gasterópodos pulmonados, al hacer salir el aire del pulmón, producen una voz especial más clara que la de algunos lamelibranquios cuando abren sus válvulas. Se necesita, es cierto, el aparato vocal para la fonación; sin embargo la palabra es ante todo un modelo espiritual. Los animales poseen, en más o menos grado, los órganos; pero carecen de organista.

Es tal la importancia de la palabra, que, según muchos autores, sólo por ella se diferencia el reino animal del hominal. En tal opinión coinciden Martins, Darwin, Hæckel, Hovelacque y, en general, todos los transformistas, asegurando que la invención del lenguaje señala el paso más decisivo que haya dado el hombre para separarse de los animales. La afirmación nos parece un tanto hiperbólica, si bien manifiesta, por la sola posibilidad de su emisión, la altísima importancia del lenguaje.

Cierto que los animales tienen su espíritu como el hombre, y aun podemos decir que en todo ser natural late espíritu, entendiéndolo por espíritu lo que tienen los seres de substantividad y propiedad, mas, ¿poseen todos los seres las mismas propiedades espirituales? Los animales tienen memoria como el hombre, y acaso más fiel y más tenaz; fantasía, consecuencia lógica de la memoria, como com-

prueba el hecho de soñar; entendimiento, puesto que entienden las señales del hombre; juicios, puesto que se les ve vacilar indecisos y optar, al fin, por un camino o por una acción determinada; algo deben tener de conciencia, puesto que poseen memoria y fantasía, que son dos aspectos parciales de la conciencia; algo también de moralidad, puesto que se les ve agradecidos y fieles; pero nada acusa en ellos la razón, la facultad de mantener relaciones sosteniendo y conservando la unidad. Por esta facultad, el hombre se distingue profundamente de los animales, se iergue, artifice de su propia vida, y se parece a Dios, del cual se forma idea, aunque limitada e imperfecta. Los animales, no siendo entes razonables, carecen de ideas totales, no son libres, no pueden progresar; porque, no dueños de sí mismos, no pueden desenvolver las partes para alcanzar un cumplimiento mejor de su propio fin que les es completamente desconocido; forman juicios, pero sensibles e imperfectos; la memoria no es de ideas, sino puramente sensible; la fantasía reproduce fielmente lo que vió, pero no lo relaciona con ideas, y su conciencia no es racional, no les da la razón de las ideas. No estimamos, pues, rigurosamente exacta la opinión de los filólogos y fisiólogos materialistas.

§ II

Del lenguaje articulado

El lenguaje articulado es el sistema de sonidos producidos por el aparato vocal para exteriorizar los estados de conciencia.

Hay, pues, lugar a distinguir en el lenguaje articulado dos elementos: físico el uno y psicológico el otro. Consta el primero de los sonidos que se producen en los órganos de la voz; el segundo, de la interpretación de los sonidos

mediante la idea que los produce, o sea la *significación*. La palabra brinda, por consiguiente, un organismo complejo que participa de lo físico, en cuanto se vale de órganos materiales y produce vibraciones de la materia; psíquico, en cuanto expresa el contenido del espíritu humano.

Tan ajustada relación une la idea con la palabra, que así como la fantasía, del lado del espíritu, representa el contacto de lo inteligible y lo sensible, la palabra simboliza, del lado opuesto, la coincidencia del espíritu y la naturaleza.

La idea evoca la palabra, la palabra llama a la idea; la dificultad de comprensión corresponde a la obscuridad del lenguaje; la nebulosidad en la expresión a la indeterminación del pensamiento. *Lo que bien se concibe*, decía profundamente Boileau, *se expresa claro*.

Por eso la idea y la palabra se designaban en las antiguas lenguas con un mismo nombre. «La palabra (es decir, la idea creadora), dicen los Vedas, ha creado el mundo»; los hebreos llamaron al hombre alma parlante; los griegos, confundieron la idea y la palabra en su hermoso vocablo λογος; la inspirada teología cristiana oriental, a la idea y a la palabra llamó igualmente *Verbo*; el Ecclesiastés dice: «*In lingua sapientia dignoscitur.*» Platón establece que el *bien hablar* da indicio de *pensar bien* (τό γάρ λεγειν ὡς Δεῖ, τοῦ ρονεῖν εὔ μὲριστον σημεῖον ποιούμεθα) y que todo pensamiento es una palabra que el espíritu se dice a sí mismo; Ibn Gebirol, el gran filósofo andaluz, que la creación se asemeja a la palabra del hombre; porque cuando éste habla, la forma y la idea se graban en el oído y el entendimiento, y que la forma universal es la palabra oída; Santo Tomás, que las ideas, al ser concebidas, se infunden en las palabras, y que el verbo es todo lo inteligible; Locke, que la ciencia es un lenguaje bien hecho; Condillac y Renan, que pensar equivale a hablar (penser, c'est parler), Charron, que la palabra es la mano del espíritu; Humboldt, que el

pensar es un hablar silencioso; Portalis, que la palabra es una encarnación del pensamiento; Cousin, que la palabra y la idea tienen una existencia indisoluble; y así todos los filósofos de todas las escuelas convienen en que la palabra es el cuerpo de la inteligencia y el gran lazo de solidaridad que hace de los hombres una familia.

Los animales son individuos sueltos, a lo sumo, familias o tribus que constituyen algo como un individuo de magnitud más considerable; pero si tuvieran un lenguaje articulado, entonces formarían una familia, como la forma la Humanidad en el tiempo y en el espacio. Llamamos compatriota al que habla nuestra lengua; nos parece extranjero el compatriota si habla una lengua o dialecto que no entendemos. La comunidad de lenguas ofrece el vínculo más estrecho y la base más sólida de toda comunicación mercantil, política o científica; donde hay un hombre que habla nuestra lengua, está un consumidor de nuestros productos, un lector de nuestros libros, un hermano al que volvemos continuamente los ojos; y dentro de la gran familia humana, que lo es porque hablan todos los hombres, el que habla nuestro idioma es nuestro más próximo pariente.

CAPITULO II

La palabra como expresión del espíritu humano

§ I

Naturaleza de la palabra

La palabra expresa directamente el pensamiento del hombre. Tan flexible como el espíritu mismo, revela sus ideas y sus pasiones, sus sentimientos y sus voluntades, no sólo en su dirección principal, sino delatando todos sus

matices y el delicado engranaje de los fenómenos espirituales.

No es, pues, la palabra *signo* del pensamiento, como nos aseguran escritores todavía resabiados del sensualismo enciclopédico, sino expresión directa y propia, espiritual también en su esencia y fundamento ulterior del signo. *Signo* quiere decir forma intermedia, algo que ha de atravesar la inteligencia para llegar más allá, que no es lo expresado ni lo entendido, mientras que la palabra lleva al alma del auditorio el pensamiento mismo del orador, reproduciéndolo en la fantasía de aquél con todas las emociones y condiciones que le acompañaron al nacer en la imaginación del artista.

El pensamiento necesita el lenguaje y no alcanza la perfección mientras no está expresado. Pensar es hablar-nos a nosotros mismos y al pensar nos damos juntamente la idea y la palabra. Tiene razón Canalejas cuando escribe: «Por alto que llegue la razón humana, allí llega la palabra: si desciende a lo infinitamente pequeño, hasta allí desciende la palabra» y yerra notoriamente el Sr. Revilla cuando escribe que la unión del pensamiento y la palabra es un efecto del hábito, fundándose en que los niños y los sordomudos piensan sin hablar; en que los adultos piensan sin hallar palabras con que expresar el pensamiento, y en la creación de palabras nuevas.

El Sr. Revilla cae siempre del lado del sensualismo, cuya superficialidad deja por resolver todas las cuestiones.

El niño suministra precisamente el más idóneo ejemplo para confirmar nuestra doctrina. Recién venido al mundo, no conoce; sus miradas vagan sin objeto, sus miembros se mueven sin idea y sin finalidad; probablemente no se distingue él mismo del todo que le rodea, y, como es natural, no habla. Cuando comienza a distinguir, fenómeno elementalísimo de la inteligencia, principia a emitir sonidos

confusos, menos que balbuceos, y se ven desarrollarse paralelamente la inteligencia y los órganos de la palabra. Al comenzar sus ideas a fijarse, apunta el balbuceo; al adquirir nociones vagas, rompe a pronunciar nombres; al darse cuenta de sus primeros juicios, emite verbos, y sólo cuando se inicia la reflexión vienen las conjunciones a marcar en el lenguaje el hilo de los incipientes raciocinios.

No hace mucho hemos verificado estudios experimentales de que se ha nutrido nuestra arraigada opinión.

¡Los sordomudos! ¿Por dónde se puede inferir que desconoce la palabra el que no puede físicamente articularla? Tanto valdría alegar que piensa sin palabras el hombre amordazado. La palabra interior, la representación sensible, la tienen los sordomudos, y por eso la exteriorizan con gritos inarticulados, ademanes y signos; la palabra exterior también podrían acaso conseguirla por un sistema especial de educación de sus órganos; pero, lo mismo que los demás hombres, cuando piensan, hablan consigo mismos.

Los adultos no encuentran la palabra exacta cuando su pensamiento yace indeterminado o bulle incoherente. La fantasía no verifica determinación figurativa cuando la idea no resplandece clara en el espíritu, y crea formas nebulosas, sin límites definidos, para representar aquella vaporosa indecisión con que flotan las ideas en el alma, como niebla no condensada que no se fija en formas estables y concretas. Falta el fondo, no puede efectuarse la cristalización en su propia forma. Mas si la luz penetra en la inteligencia, si el viento de la convicción barre las nieblas de la duda, si la idea se concreta y se determina en el espíritu, al punto la imagen se perfila en la fantasía y el pensamiento encarna en su cuerpo, se formula en la palabra.

No; el lenguaje sólo queda inferior al pensamiento cuando ha de revelar estados de extraordinaria complejidad psíquica; porque el lenguaje, como evolución física, necesita del tiempo, en tanto que los elementos del estado

complejo coexisten en el interior del espíritu. Dentro, la simultaneidad; fuera, la sucesión. En esta relación especial, la palabra no puede ser sintética y no expresa, tiene que ser analítica y expone.

§ II

Origen psicológico del lenguaje

La palabra es creación de la fantasía. Nada va de los sentidos al entendimiento sin pasar por la imaginación que transmite al alma las *imágenes* con la *figura* que, inconsciente e involuntariamente, damos a lo discernido, porque nada pueden conocer los sentidos sin distinguirlo, sin individualizarlo. Tampoco podemos concretar hechos de razón sin individualizarlos y sólo la palabra puede servir de forma individualizadora.

Es decir, que todo fenómeno psicológico tiene en nuestro mundo interior una *figura*, y esta figura, un modo sensible de expresión, que es la palabra. De tan racional doctrina se desprenden importantísimas consecuencias.

1.^a Siendo el lenguaje criatura de la imaginación, será tanto más bello, más rico, más variado, cuanto más viva, más fecunda, más flexible sea la fantasía del que habla.

2.^a Una lengua será más opulenta y enérgica, cuanto mejor dotado de imaginación esté el pueblo que la hable. Así se observa que los idiomas meridionales son más expresivos que los septentrionales, y aún en una misma lengua se nota que los habitantes del Sur disponen de mayor léxico y más amplia sintaxis que los del Norte.

Nosotros hemos oído en Andalucía muchas palabras, genuinamente españolas, ya de procedencia latina, ya de estirpe helénica, ya de origen árabe, que no se comprenden en el Norte, ni en el mismo Madrid, tales como aljofifar, guita, acetre, poleadas y otras muchas, siendo de notar que

en el Norte no existen palabras equivalentes y hay precisión de emplear un vocablo de significación análoga, un tropo o una perífrasis, y decir: lavar el suelo, hilo bramante, gachas, etc., por ignorancia del verdadero vocablo.

3.^a Que, por constituir el lenguaje una *figuración*, una creación fantástica y una exteriorización armoniosa del espíritu en forma sensible, debe ya estimarse una positiva creación artística, una forma especificadora que requiere inspiración y habilidad. El que habla ya es artista, por este solo hecho, y el carácter de creación artística, inherente al lenguaje, sirve de fundamento al Arte de la palabra.

La unión de todos los fenómenos que constituyen el lenguaje es tan íntima que, si bien por la abstracción y el análisis distinguimos todos sus momentos, a saber: la figuración de la idea aceptada por la inteligencia y decidida por la voluntad, la figuración constituida en verbo o palabra interior, la conciencia de los hechos, la disposición aparentemente automática de los órganos vocales y, en fin, la producción de la serie de sonidos en que se exterioriza la palabra, todo se realiza de modo simultáneo, con rapidez y espontaneidad que resisten a la descripción. Están tan apropiados los órganos de la voz para traducir el pensamiento y obedecer a la voluntad, es tan natural la especificación de la fantasía y tan rápida la comprensión del pensamiento, tan espontáneo el reconocimiento de la conciencia en su unidad y en su determinación del momento, tan natural la cooperación de la voluntad, tan estrecha la relación entre el querer y el ejecutar, que todo se realiza sin previa reflexión, sin necesidad de educación o de artificio, con esa sencilla complejidad, con ese arte de lo natural con que se verifican las grandiosas pequeñeces, las constantes maravillas de esta aparente paradoja de la vida.

Basta que brote la idea para que nazca la palabra;

basta articular la palabra para que surja la idea. Pensamiento y palabra forman un todo superior: el Verbo.

§ III

Correlación entre el pensamiento y los sonidos del lenguaje

Parece natural que, naciendo el lenguaje de la fantasía, no haya ésta procedido arbitrariamente al escoger los sonidos que habían de representar el pensamiento. ¿Por qué los primeros hombres expresaron tal idea con tal sonido y no con tal otro? Por lo menos cabe pensar en cierta relación del sonido con la modificación del espíritu a la presencia del objeto.

¡Con cuánta desconfianza no nos aventuramos en esta doctrina, apenas iniciada por Platón y recogida por aislados pensadores, cuando todos los modernos, hasta el idealista Canalejas, se pronuncian más o menos decididamente en contra! Sin embargo, nos parece tan racional que, siquiera tímidamente, apuntaremos nuestro pensamiento, consolándonos de nuestra soledad con la compañía del mayor filósofo que han conocido las edades (1). He aquí un resumen de la doctrina del *bratilo*. Las cosas son

(1) El Sr. Milá y Fontanals también dice: «Es de creer que en tiempos anteriores las palabras tuvieron una razón suficiente.» En esencia conviene con nuestra idea; mas no podemos aceptar la dialéctica del discretísimo literato catalán. Este apunta la relación onomatopéyica, y añade: «Se ha observado que las partes del cuerpo humano relacionadas con nuestro aparato vocal, son designadas por vocablos en que figuran las letras por ellas formadas, v. g., nariz (la N es nasal), boca (la B es labial), lengua (la L es lingual), etcétera. A más de que se conservan raíces primordiales muy adecuadas al objeto o concepto que designa el vocablo que en ellas se funda, v. gr., la ST, que indica la permanencia en *est*, *stare* y sus derivados.» Tan ingeniosas observaciones carecen de valor, porque no pueden adaptarse a más lenguas que a las latinas. Aunque el inglés es medio latino, nos basta para rechazar los ejemplos; *boca* se dice *mouth*, en lo que no entra labial alguna; *lengua* se dice *tongue*, donde tampoco hay linguales; el verbo *ser* o *estar* tiene las formas *be*, *am*, *was*, donde tampoco se ve la raíz *st*.

según su naturaleza y las acciones no pueden ejecutarse bien si no se realizan conforme a la naturaleza de la acción. Se corta con instrumentos a propósito; si no se emplean éstos, no se corta o se corta mal. El instrumento de nombrar es el nombre, que está llamado a representar la esencia de las cosas; luego si no se emplean los sonidos convenientes para representar el modelo, no se nombra bien. Todos los nombres griegos no procedentes del extranjero o no alterados por eufonía u otra causa, representan la esencia del objeto nombrado. Además, si se examinan imparcialmente las letras, se verá que la ρ expresa el movimiento ($\rho\epsilon\acute{\iota}\nu$, ($\theta\rho\acute{\upsilon}\pi\tau\epsilon\iota\nu$ etc.), las silbantes el soplo ($\psi\upsilon\chi\rho\acute{\omicron}\nu$ $\xi\epsilon\omicron\nu$), la λ el resbalar, y siempre la letra principal imita la esencia de la cosa. No hay que dar a esto un valor absoluto, pues así como hay pintores buenos y malos, unos hombres han acertado al nombrar y otros han nombrado mal.

Hasta aquí el divino filósofo. Nosotros creemos firmemente que nada en el mundo puede ser más que lo que es. Nada hay indiferente; todo tiene su razón; toda esencia busca su forma propia, toda actividad su fin, toda finitud su complemento. Hay sonidos que responden a una idea mejor que otros, uno que responde mejor que los demás. Allá en esa cúspide de la realidad, donde todas las categorías van abandonando lo que en sí tienen de particular y fundiéndose en unidades cada vez más generales, más comprensivas, hasta llegar al vértice supremo en que está todo; pero todo sin individualidad, sin distinción, engrandecido y brillantado en el foco eterno y absoluto, deben existir relaciones fundamentales entre las ideas y los sonidos, porque de aquel único punto arrancan en líneas divergentes todos los órdenes de realidades concebibles.

Así parece comprobarlo la profunda intuición con que las primitivas lenguas aplicaban a las cosas nombres cuya riqueza significativa apenas se comprende en la aurora del desenvolvimiento humano, sorprendente fenómeno,

que obligaba a Platón a decir que todo hombre inteligente debía tributar grandes alabanzas a la antigüedad por el gran número de palabras felices y naturales que impuso a las cosas (*De Leg. VII*), y, cada vez más admirado, no concebía que los hombres pudieran por sí solos haber realizado semejante adivinación, y agregaba: «Considero verdad evidente que los nombres no han podido imponerse en un principio a las cosas, a no ser por un poder superior al hombre, y de aquí procede que sean tan exactos». Séneca admiraba no menos el talento de la antigüedad para unir la idea y el objeto con la oportunidad de palabras tan propias, *efficacissimis notis* (Ep. mor. 81).

He aquí el fundamento de nuestra creencia, que, por no poder comprobarse en la experimentación, única moneda hoy corriente en el mercado científico, acaso menos científico de lo que parece, no nos atrevemos a erigir en doctrina sistemática, sino modesta, tímida, temerosamente a indicar.

Claro se ve que la existencia positiva de una correspondencia fundamental entre la imagen que la fantasía exterioriza con el sonido y el sonido que elige la fantasía para vestir la imagen, no supone un sistema de expresión inflexible, general, íntegramente superior a toda circunstancia individual; al contrario, nacido en el brote mismo de la realidad, tendría que plegarse a todas las condiciones de ésta y, siendo lo individual algo fundamental también, los sonidos expresarían las ideas según su carácter; pero recibiendo la modificación de la individualidad que las emite. ¿Acaso las ideas se dan con carácter absoluto en los individuos? ¿No las modifican éstos según su condición individual? Pues si se modifica la idea y el sonido propio responde a ella, ¿cómo no ha de modificarse el sonido por razón de la individualidad? Y con esto parécenos dejar contestado el argumento del Sr. Canalejas.

Sólo que al abrir nuestro interior convencimiento a los

ojos del lector, debemos hacer constar una diferencia que separa nuestra opinión humildísima de la del gran Maestro griego. Este lenguaje ideal, base invisible del histórico, se coloca por Platón entre las brumas del pasado; nosotros lo entrevemos en los celajes del porvenir. Ignoramos si en la primera lengua hablada (aún no sabemos cuál pudo ser), se realizaron aplicaciones instintivas de los sonidos fundamentales, no lo negaremos; mas la razón y la experiencia coinciden en mostrarnos que los primeros ensayos adolecen de mayor imperfección, y sólo nos acercamos al ideal tras de larga peregrinación, depurando en el dolor y en el tiempo las imperfecciones del espíritu y las torpezas de los órganos. No juzgamos que un aparato vocal no adaptado por tenaz ejercicio; intérprete de ideas vagas, toscamente formuladas en la imaginación primitiva, fuera el instrumento de un lenguaje ideal que se ha ido borrando cuando mejor lo podíamos articular. Pensamos que las lenguas, por esa lenta y sabia transformación que acusa su biología, se irán acercando penosamente a un ideal que, como todos los ideales, no se realizará nunca, aun cuando su resplandor estelar nos guíe siempre.

§ IV

La lengua universal

Tampoco se entienda que coincidimos con generosos soñadores en la ilusión de una lengua universal. Que todos los idiomas se acerquen alguna vez al ideal, no significa tendencia a confundirse en un sistema fonético; porque esto supondría la imposible realización histórica del ideal; significa tan sólo que, aproximándose a él en los límites de lo posible, cada idioma lo revelaría según su sello individual, que jamás se puede desvanecer, siendo eterna la armonía fundamental y eternas las revelaciones individuales.

Quizá por instintiva impulsión de nuestros principios, acaso por noble aspiración a la confraternidad humana, tal vez por espíritu positivista de comodidad, se han intentado varios ensayos de una lengua común para todos los hombres.

No hemos de pasar minuciosa revista a estos sistemas, no obstante que acaso fuera provechoso ejercicio penetrar por los a veces delicados análisis de los ideólogos modernos, limitándonos a breve índice cronológico para justificación de la doctrina. Galeno, si hemos de creer el testimonio de Pisón, se preocupó del arduo problema ideando un sistema de signos emancipados de toda incertidumbre *para evitar a los hombres ocasiones de disputas y de calumnias*. Vossio y Scalígero acariciaron la misma ilusión. Rogerio Bacon se aficionó a la idea de un lenguaje universal y perfecto. Descartes imaginó un sistema de signos, basándolo en un orden que había de establecerse entre los pensamientos. Este orden, semejante al que existe entre los números, podría aprenderse con la misma facilidad que éstos; pero él mismo, aun confundiendo el signo con la expresión, decía: «Con esta nueva lengua, acaso los hombres incultos juzgarán con mayor exactitud que los sabios de hoy; no esperéis, sin embargo, verla jamás empleada; para eso se necesitaría que la tierra se convirtiese en un paraíso, porque la invención es propia del país de las quimeras.»

A parecidas consecuencias había arrastrado a Lulio su ingeniosa combinación que vino a resolverse en la *máquina de pensar*. Sin mencionar los trabajos de Hermann, Hugo, Iro y Pedro Sánchez, el *Faro de la Ciencia* de Izquierdo; el sistema de signos de Beck d'Ipwick; la lengua filosófica del jesuita Labbé; ni el *Arte de las combinaciones*, en que Kircher procuró simplificar la obra del doctor iluminado, empresas todas en que se venía a la hipótesis del lenguaje perfecto universal, ora directamente, ora a consecuencia de aquella reducción del raciocinio a operación

mecánica, nos detendremos un punto, por respeto al nombre del autor, ante la *Historia et commendatio linguæ characteristicæ universalis* del insigne Leibniz. El filósofo alemán trató de erigir un inventario de los juicios, señalando a cada uno un signo especial. De tal operación saldría una especie de alfabeto intelectual, faltando sólo un método para combinar estos caracteres. ¿Lo descubrió Leibniz? Nada podemos asegurar de un libro perdido, pues la sucinta idea apuntada se debe a las pocas páginas que de él nos quedan; pero no lo creemos, ni podríamos creerlo sin prueba evidente, conocido ya nuestro modo particular de ver.

En 1661 dió Jorge Dalgarno su *Ars signorum, vulgo Character universalis et Lingua philosophica*, que en 1658 John Wilkins, obispo de Chester, amplió en su *Essay towards a Real Character and a Philosophical Language with an Alphabetical Dictionary*, ingeniosa especulación celebrada, si bien no aceptada, por Müller. Busca Wilkins, siguiendo la estela del pensamiento platónico, la relación esencial entre las ideas, los sonidos y los signos, pues si pudiera determinarse la efectividad de esta relación, bastaría la percepción de una palabra para adquirir más o menos íntegramente el conocimiento de la naturaleza del objeto, materia hermosamente discutida en el *Cratilo*. Original y sagacísimo análisis conduce a Sir Wilkins a reducir todas las cosas enunciables a seis categorías: 1.^a, nociones transcendentales; 2.^a, substancias; 3.^a, cantidad; 4.^a, cualidades; 5.^a, acciones, y 6.^a, relaciones. Estas seis categorías subdivididas constituyen cuarenta clases y contienen todas las ideas que necesitamos exteriorizar. Cada clase se representa por una sílaba formada de una consonante y una vocal. Las diferencias de cada género se expresan por la adición de una *b* para la primera diferencia, una *d* para la segunda, y así sucesivamente, añadiendo *g*, *p*, *t*, *c*, *z*, *s* y *n* para cada una de las diferencias consignadas en las listas del diccionario filosófico. Para designar la especie se añade

a la consonante diferencial una vocal o un diptongo. Wilkins estudia con marcada preferencia la parte gráfica y, hombre sensato e instruído, no deja de reconocer las deficiencias de su proyecto.

Con posterioridad a la obra del obispo inglés, tentaron inútilmente la prueba Court de Gébelin, Debrosses en su *Formación mecánica de las lenguas*, Lord Mundobbo, Voltaire en sus artículos para la Enciclopedia, Condillac, Delormel, que forjó un proyecto más detallado que los anteriores en 1795, y Le Mesi en su *Esquisse d'une langue bien faite*, sentando una teoría general sin descender a las aplicaciones. Por su tendencia filosófica, nos parece más digno de estudio el de Court de Gébelin. Este erudito publicó a fines del siglo XVIII una obra titulada *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, de cuyos segundo y tercer tomo dió en 1776 un resumen con el título de *Précis de la langue et de la grammaire universelle*. No distante de la concepción platónica, piensa que debe existir una lengua única perfectamente adecuada a lo esencial del organismo humano. Las lenguas habladas no pueden ser más que variantes o modificaciones del verdadero lenguaje. El procedimiento para debelar esa lengua matriz es el examen de las lenguas conocidas; éstas nos conducirán a aquélla y aquélla al conocimiento real del antiguo mundo.

Mr. J. de Maimieux dió a luz en 1797 su *Pasigraphie*, proyecto de escritura universal, en que las ideas principales de las palabras se indicaban por grupos de caracteres, y otros signos, colocados fuera del cuerpo de la palabra, representaban las modificaciones. De este proyecto al de la lengua universal no había más que un paso, y, efectivamente, tres años después, Maimieux publicó su *Pasilalia*, porque, como él decía, si la escritura universal es razonable, basta con atribuir un valor fonético a los signos para que sea un hecho la lengua universal. Es muy notable el

informe acerca de la Pasigrafía dado por el *ciudadano* Destutt-Tracy al Instituto de Francia el 27 de *Floréal* del año 8.

En nuestra misma patria, sin hablar del P. Matraya, monje franciscano, en su *Genigrafía*, muy análoga a la obra de Le Mesl, vimos la fracasada iniciativa del Sr. Sotos Ochando, con decisión merecedora de éxito más cumplido, delineando un idioma artificial basado en la simplificación de la gramática y en una fonética especial donde *el orden lógico y natural de las cosas significadas determina las letras que han de componer las palabras que las significan*. Los penosos esfuerzos del Sr. Sotos y de sus discípulos no hallaron eco favorable, y la *Lengua universal y analítica*, dada a luz en 1844 por el Sr. Vidal, obra casi copiada de la *Pasigrafía* de Mr. Maimieux para explicar un proyecto de escritura universal, pasó inadvertida para el mundo de la ciencia.

Steiner en su *Pasilingua*, convencido acaso de la imposibilidad de crear artificialmente un idioma, propone la adopción de una gramática neutral. Conocidas las reglas, cada hombre escribiría con arreglo a ellas, empleando las palabras de su propio idioma. El lector, diccionario en mano, comprendería perfectamente lo escrito. Huelga enumerar los inconvenientes del procedimiento. Las palabras tienen muchas acepciones; su papel sintáctico suele modificar la significación, y en las premuras de la vida moderna, sería más fácil aprender una lengua que leer un libro teniendo que buscar los vocablos uno por uno en las columnas del diccionario. Por otra parte, el proyecto no daría nunca una lengua hablada por todos los hombres. Casi las mismas objeciones pudieran hacerse al plan desarrollado por el médico ruso Zamenhof en su obra *Linguo internacia*. La clave de este sistema consiste en dos principios básicos: el máximum de internacionalidad en las raíces aceptadas y la inalterabilidad de los elementos lexi-

cológicos. A pesar de ciertas imperfecciones, parece este proyecto superior a los demás y ha logrado una extraordinaria fuerza difusiva. Que el primitivo Esperanto exigía reforma, lo confirma la confesión de su fundador que ya lo propuso en 1894. Respondiendo a tal necesidad, se constituyó en París el año 1907 un Comité, compuesto de reputados esperantistas y se aprobó la reforma que recibió por nombre *Ido*.

El *Ido* o *Linguo internaciona* introdujo en la creación de Zamenhof las siguientes modificaciones:

1.^a Supresión de letras acentuadas y conservación de la ortografía fonética.

2.^a Supresión del acusativo y de la concordancia del adjetivo.

3.^a Es, dicen los autores, más fácil que ninguna lengua; no tiene ninguna regla inútil ni una sola excepción: se aprende leyéndola; desde que se sabe leer, se puede escribir; desde que se sabe escribir, se puede hablar.

No hace mucho que el Volapük, desdichada invención de Schleyer, tuvo un instante de pasajera boga, por más que, como arquitectónica lingüística, valía menos y presentaba menos condiciones de viabilidad que el ensayo español de Sotos Ochando. El Volapük se había ideado sobre la base del alemán, lo cual era ya gravísimo defecto. Para simplificar la fonética se debieron limitar los sonidos vocales a los cinco fundamentales, como hizo el Sr. Sotos, por existir en todas las lenguas, y no aceptar sonidos como el de *ü* y las vocales intermedias, hartamente molesto para los pueblos que no los tienen en su idioma. La Gramática debió basarse en la común de las lenguas latinas, más analíticas, y que no hubiera ofrecido dificultades a germanos y a eslavos, en vez de conservar las declinaciones, insuperable dificultad para los pueblos latinos.

Más racional y menos conocido que los anteriores fué el *neo-latín*, ensayo de Mr. Courtonne, alentado por la So-

ciété Niçoise des sciences naturelles, historiques et géographiques, anunciado modestamente como lenguaje comercial común a las naciones de la raza latina, incluyendo a la inglesa por el gran número de raíces latinas que su lengua contiene. «Lo que distingue esta lengua de las otras tentativas de lengua artificial es que el autor ha conseguido formarla con elementos casi todos comunes a todas las lenguas de origen latino, y a formar con todas esas preposiciones, raíces y terminaciones comunes, innumerables palabras que cada pueblo latino reconoce inmediatamente y puede proclamar como suyas.»

Este proyecto, hoy también abandonado, era más práctico que el Volapük; del cual se distinguía, entre otras, por estas diferencias capitales:

1.^a El Volapük suprime el artículo, con lo cual pierde el lenguaje claridad, volviendo a la indeterminación del latín.

2.^a El Volapük mantiene la declinación de los nombres, procedimiento atrasado, propio de las lenguas sintéticas y fuente de confusiones para los modernos latinos.

3.^a El Volapük, para dar a todos sus radicales la forma reglamentaria, los alarga o los acorta de modo que se pierde su sello originario. Pongamos un ejemplo: *Lil* (oreja) se dice derivado del inglés *ear*, mediante la prefijación de una *l*, porque todos los radicales volapüks deben comenzar por consonante, el cambio de *ea* en *i* para concertar la ortografía con la fonética y la permutación de la *r*, que no pueden pronunciar los orientales, en otra *l*. Después ni antes de este proceso, ¿qué inglés reconocerá su vocablo *ear* en *lil*?

4.^a El sistema de conjugación neo-latina con sus vocales características es más perfecto que el Volapük.

5.^a Los pronombres, sirviendo de terminación a todos los tiempos de todos los modos personales, dan a las terminaciones una fatigosa y antipática uniformidad.

6.^a Los varios tiempos del indicativo, no pueden, por consiguiente, indicarse por la terminación, circunstancia que ha obligado a recurrir a ciertos aumentos, los cuales ocupan el lugar de los prefijos. Este inconveniente se agranda en los llamados tiempos compuestos que toman otros aumentos distintivos. Ninguno de estos inconvenientes ni el señalado en el número anterior rezan con el neo-latín que desenvuelve su conjugación sobre el amplio y elegante molde de la conjugación latina.

7.^a Las terminaciones neo-latinas tienen una significación más clara, más definida, que las del Volapük; por ejemplo, de *kalad*, carácter, añadiendo la terminación *êl*, propia de los nombres abstractos, sale *kaladêl*, firmeza de carácter. No comprendemos cómo la idea de abstracción, añadida a carácter, puede convertirse en firmeza de carácter. Otros ejemplos del Volapük. De *nim*, animal, agregando *af*, terminación de los nombres de animales, sale *nimaf*, mamífero..... ¿Por qué?.... De *flit*, vuelo, y *af*, *flitaf*, mosca. ¿No debiera mejor significar *ave*, puesto que es propiamente *animal volador*?

8.^a El Volapük, como buen germano, abusa de las consonantes. Entre las 2.500 palabras que constituyen su diccionario, no llegarán a un ciento las que comiencen o concluyan por vocal. ¡Qué difícil es hablar una lengua con tantas consonantes!

Tan racional es que cualquiera tentativa haya de cimentarse en la base latina, que un alemán, Landa, propone en su *Kosmos* un sistema de amplificación del latín, que pudiera servir de lengua universal.

A pesar de ser el neo-latín uno de los proyectos más felices se estrelló en la roca de la realidad, así como tampoco prevaleció el *Esperanto*, porque nada puede prosperar contra la naturaleza de las cosas.

Recomendable por la modestia de su presentación es el *Estudio filológico sobre lengua universal*, publicado en 1888

por L. Selbor. El autor, sin darse cuenta de la verdadera dificultad, fascinado por la hermosura del propósito, trata de buscar la supuesta lengua común inicial de la humanidad. Traza un organismo de las articulaciones más comunes y distintas de los principales idiomas, ensaya su representación gráfica, tomando por base el alfabeto latino, forma el cuadro de elementos ideológicos y bosqueja una gramática y un sistema de numeración.

Como el buen deseo no desmaya, a un intento sucede otro, y tres años há se imprimió en Barcelona un método para la enseñanza de *Dey Dayud*, idioma para todos, delineado sobre confusa ideología, no sin algo merecedor de estima; pero sin atmósfera respirable, como sus numerosos antecesores.

No ha mucho, en la exposición de París de 1900, todavía se presentó otro proyecto, el BOLLAK, o *langue bleue*, ingeniosa y poética concepción de un idioma convencional, que sería la única lengua extranjera para todos los hombres. Si se prescinde de la literatura, de la jurisprudencia, del tecnicismo científico, de las costumbres y de otras mil manifestaciones que sólo pueden estudiarse en las lenguas nativas, acaso el nuevo ensayo, no obstante la ligereza de mantener declinaciones, de no simplificar bastante las conjugaciones ni la gramática y de escoger las raíces a capricho, amén de algunas complicaciones de estructura, acaso lograría facilitar algo las relaciones mercantiles y auxiliar al viajero: jamás sería una lengua, porque no podría pasar de un sistema de signos convencionales. (1) Ni siquiera hallamos accesible la idea de reducir a uno todos los idiomas extraños; porque en un mecanismo

(1) De la *langue bleue* se ha publicado una *Gramática abreviada adaptada para el uso de los españoles*. Parece que se ha querido poner en ridículo el proyecto, pues el tal libro está en un español tan de testable, que acaso sería más fácil para un español aprender la

artificial y general, no podrían estudiarse el espíritu de cada pueblo, su fisiología, su literatura, su pensamiento íntimo, cuanto lo individualiza e interesa a la humanidad para el gran concierto de las relaciones humanas: el estudio de las lenguas continuaría siendo tan indispensable mañana como lo ha sido ayer, como lo es hoy, como lo será siempre.

Todas estas tentativas de lenguaje universal parten de un absurdo, de juzgar cosa externa y artificial el lenguaje. Hasta en eso iba el neo-latín mejor guiado que los demás, pues trataba de sustituir con un cimiento histórico la caprichosa cimentación de los anteriores sistemas.

También se ha atribuído a Krause un proyecto de lengua general fundado en las categorías ideológicas. No conocemos el trabajo del filósofo alemán, sólo una referencia de Ahrens, que dice: «En el estado incompleto que tiene aún el nuevo idioma, se notan en él una exactitud y una flexibilidad que lo hacen muy apto para las investigaciones filosóficas.» Podrá ser cierto, mas no creemos que las insuperables dificultades de la empresa se ocultasen a la sagacidad del filósofo; y a lo sumo, por verlo confirmado en otros pasajes, aceptaríamos que Krause expusiese ideas análogas a las de Platón, por ser esa tendencia muy propia del espíritu general de su filosofía, limitándose a la concepción de sonidos fundamentales que respondiesen a la expresión de las categorías.

No negaremos en absoluto la posibilidad de establecer una lengua universal. La ciencia repugna las afirmaciones absolutas y no sospechamos cuántas sorpresas reserva a la humanidad en sus arcanos ese abismo insondable que se llama porvenir. Con la natural timidez del que boga en

lengua azul que entender el folleto. Usa además el autor unos términos tan estrafalarios como *vocitas*, *palabrazas*, *voces-marcos*, *margaritar*, que bastan por sí solos para que cualquiera persona formal arroje el libro.

desconocidos mares, apuntaremos que la lengua universal, concepción empírica nacida al calor de generosos sentimientos, nos parece una utopía, uno de esos sueños llamados a flotar siempre ante los ojos de la humanidad, sin concretarse nunca en efectividad histórica.

Si miramos al fondo, si vemos el lenguaje, no como signo de la idea, al modo que lo pensó el sensualismo de la enciclopedia; sino como expresión directa del pensamiento, como el pensamiento mismo formulado y encarnado en lo sensible, resultará que no puede sustituirse por convencionalismos artificiales, lo cual equivaldría a descubrir un pensamiento que sustituyera a todos los pensamientos. Cada hombre tiene su lenguaje, porque piensa según su modo privativo; cada pueblo tiene una lengua, porque no todos los pueblos piensan de idéntico modo. El español se *acerca á* y el francés *s'approche de*; el primero coloca *en*, el segundo *sur*, empleando cada uno una preposición diferente, porque ve la idea en diferente relación. Podríamos amontonar multitud de ejemplos si la lingüística, en vez de ser necesario auxiliar, constituyese la materia de este libro; mas no renunciamos a aducir uno, que, por lo sencillo, está al alcance de todas las inteligencias. Generoso y descuidado el español, sin mirar jamás el fin práctico de sus actos, cuando quiere pasearse, *da* un paseo; activo, inquieto, el francés, más práctico que el español, mas no egoísta, *hace* el paseo (*faire une promenade*); más práctico que nadie el inglés, no haciendo nada sino en consideración a la utilidad que le reporta, *toma* el paseo (*to take a walk*).

He aquí, pues, para nosotros el fundamento de la diversidad de lenguajes. Si todos los hombres pensaran lo mismo, no existiría más que una lengua: como cada individuo (hombre o pueblo) ve una relación diferente, necesita cada uno su lenguaje especial.

Si esto sucede en el fondo, no menos patente brilla en aquello más exterior del lenguaje, en la fonética, la diver-

sidad nacida de la variedad de pensamientos que encarnan en variedad de sonidos, y de las diferencias étnicas, climatológicas y orgánicas que imprimen el sello de su individualidad en el mecanismo de la pronunciación.

Dad a todos los hombres un idioma artificialmente impuesto. Cada raza, cada pueblo, cada individuo, seguirá pensando según su modo de ser y, al moldear la idea en el lenguaje, inventando giros, construcciones y palabras que diferirían enormemente desde el Senegal hasta la Groenlandia, y revistiendo cada sintaxis particular con una fonética adecuada a cada tradición y a cada clima, haría estallar el artificioso molde, volviendo al estado natural, que por ser natural, es superior a todos, en que cada pueblo se expresaría libremente, según el determinismo de sus leyes naturales, de su clima y de su historia.

Cierto que la unificación ortográfica, hoy más fácil que ayer por ministerio de la imprenta, podría contrarrestar un tanto, nunca mucho, la tendencia de la fonética a la diversificación; cierto que la comunicación cada día más íntima y frecuente entre los varios pueblos, borrando diferencias y nivelando culturas, contribuiría a la unificación del pensamiento humano; cierto que la humanidad va siendo cada vez más familia y desdibujándose las fronteras en los mapas y amortiguándose las rivalidades, todo esto es verdad, y, pensando en tanto signo, o si se quiere síntoma, nos hemos encerrado en prudente reserva, ignorando si el porvenir traerá no columbradas fórmulas en que se resuelvan las hoy insolubles antinomias.

Mas, acá, en la fragilidad de los juicios humanos, cuando se lanzan a lo desconocido, procurando buscar apoyo en aquellos principios que la razón reputa eternos y, por ende, superiores a los accidentes del tiempo, como enhiestas cimas por cuyas plantas se deslizan las ondas del torrente sin conmover la gigantesca mole; clavando la pupila, tal vez con mejor intención que acierto, en la naturaleza de las

cosas, creemos que el lenguaje universal es una utopía eterna, contraria a la esencia del hombre, sólo realizable cuando la humanidad, perdida la varia y fecunda manifestación de su plenitud, quede reducida a la uniformidad de la abstracción, es decir, nunca.

§ V

Bibliografía de la lengua universal

Sólo a título de Apéndice al § IV y de mera curiosidad, ya que tan en moda se han puesto tales problemas, después de haber pasado revista a los proyectos de lengua universal que hemos juzgado más interesantes, catalogaremos cronológicamente los sistemas y las obras en que se exponen.

Los trabajos especiales acerca de tan debatida cuestión comienzan en el siglo XVII. Descartes aborda el asunto en su *Lettre au P. Mersenne* (20 Nov. 1629); prosiguen con el *Logopandecteision* o introductor al lenguaje universal publicado por el escocés Tomás Urquhart en (Londres 1653): con el *Ars signorum* de Jorge Dalgarno (Londres 1661) en que expone una lengua filosófica fundada en una clasificación lógica de las ideas; una especie de pasigrafía contenida en la *Century of the Names* del marqués de Worcester (1663), y la *Polygraphia, seu Artificium linguarum* de Atanasio Kircher (Wurtzburg, 1663), Wilkins amplió en su ya citado *Essay* (Londres 1668) los principios de Dalgarno.

En el siglo XVIII, se reanuda la serie con la *Novum inveniendæ scriptura æcumenicæ consilium*, artificio sobre base latina publicado en 1734 por Carpofoforofili; el artículo de M. Faiguet, titulado *Langue Nouvelle* (1765) en el tomo IX de la Enciclopedia; el *Ensayo sobre el origen y los progresos del lenguaje* (Edimburgo, 1774) por lord Munboddo; las *Riflessioni intorno all'istituzione d'una lingua universale* (Roma, 1774) por Francesco Soave; la *Histoire natu-*

relle de la parole ou Grammaire universelle, dada a luz por Court de Gébelin en 1776; el *Projet d'une langue universelle*, fundado en un cuadro metódico de los conocimientos humanos y presentado a la Convención el año 3.º de la República o sea el 1795 de J. C.; la *Pasigraphie* de Maimieux, impresa en 1797; las ideas pocos años antes vertidas por el abate Condillac en *L'art de penser: La Langue des Calculs*, acerca de un idioma filosófico y, en fin, *Die Pasiphrasie* de Wolke (1797), ensayos todos que dejaron su rastro, pero pasaron como brisas de otoño, sin conseguir mayores éxitos.

El siglo XIX alcanza el máximum de fecundidad en este orden de publicaciones. En el primer año de la centuria de las luces surgió la *Poligraphie* de Hourwitz; en 1831 la *Geniografía* del P. Matraya; en 1836 la *Esquisse d'une langue bien faite*, publicada en 1834 por Le Mesl, a continuación de sus *Considérations philosophiques sur la langue française*; en 1836 *Système de Langue universelle*, de Grosselin, especie de pasigrafía articulada que expresa cada idea por un número, asignando a cada cifra una raíz; en 1839 *Versuch einer Grammatik*, del pedagogo J. Schipfer, que es una simplificación del idioma francés; en 1844 la *Langue universelle et analytique*, por Vidal, en que cifras y letras se confunden; en 1852, el ya mencionado *Proyecto de una lengua universal* por Sotos y el *Cours complet de Langue universelle* de Letellier, basado en el análisis lógico de las ideas; en 1853 el *Etude philosophique et pratique du langage mimique comme langage universel* del filólogo Juan Rambosson; los trabajos publicados poco después por Henricy y Renouvier en la *Tribune des Linguistes*; la *Grammaire primitive d'une langue commune a tous les peuples* (1858) por Luciano de Rudelle, cimentada en una combinación de diez idiomas europeos, y la *Pasigraphie mittels arabischer Zahlzeichen* de Moses Paic (1859), otra sistema de pasigrafía numérica.

Desde 1860 se recrudece el entusiasmo y en pos del interesante estudio publicado por el consejero ruso Augusto Teodoro Grimm sobre la formación de la lengua universal; en 1862, *Pensieri sopra una lingua universalis* por G. Bellavitis, trabajo inserto en las Memorias del Instituto Véneto; en 1863 la *Ideografía* de nuestro compatriota A. Sinibaldo de Más; en 1866, el *Solrésol*, lengua universal musical, por el albigense Juan Francisco Sudre; en 1868 el *Pasigraphischer Wörterbuch*, sobre los idiomas francés, inglés y alemán, por Bachmaier, y el *Universalsprache*, sobre base de léxico latino, por von Pirro; en 1875, *The lingualumina*, o lengua luminosa por fundarse en los elementos lógicos del pensamiento, por Federico Guillermo Dyer; en 1876, *Praktische Pasigraphie*, impresa en Leipzig, de Janne Damm; en 1877, la *Monoglottica* de Cayetano Ferrari, editada en Módena, y la *Langue internationale etymologique* de Reimann (Larousse. *Gr. Dic. un., 1er., suppl., t. XVI*).

No habían preocupado mucho al público tales ensayos hasta que en 1880 se anunció el Volapuk, de cuyas condiciones ya hemos tratado, que logró sumar adeptos, establecer corporaciones, celebrar congresos y sostener periódicos, para hundirse a los pocos años en el olvido. Emergió un nuevo intento de habla universal en 1883 con *Die Weltsprache, entworfen auf Grundlage des Lateinischen*, como su título indica, cimentado en el léxico latino, por A. Volk y R. Fuchs; siguió el *Blaia Zimondal* del profesor Cesar Meriggi (Pavia, 1884) y, en pos de éste, la *Ideographie* o lengua para todas las naciones, por Baranovski (Kharkov, 1884); la *Pasilingua* de P. Steiner en 1885, asentada en las principales lenguas europeas y en el mismo año el *Neolatin*, ya tratado. El año 1886, Sebastián Verheggen dió a la estampa en Lieja el *Nal Bino* «proyecto de una lengua universal, sencilla, fácil y armoniosa» que no reunió muchos sufragios, como tampoco la *Grammaire élémentaire de la langue*

universelle, impresa por Carlos Menet en el mismo año y que no pasa de una imitación del Volapük. En 1887 aparece el *Esperanto*, ya mencionado, y otros tres sistemas, el *Weltsprache* de Eichhorn, conocido por «proyecto de Bamberg»; *La langue naturelle* (Chabé Aban) del ingeniero Eugenio Maldant, combinación apriorística, y *Le Bopal*, nueva secuela del Volapük, por St. de Max. A la vez el deseo de simplificar el Esperanto anuncia el *Ido*, de que hemos hablado, y la American Philosophical Society publicó su *Dictamen* contrario al Volapük.

No menos fecundo el año 1888, registró cinco proyectos: el *Spelin* del matemático Jorge Bauer, que «se presenta, dice el autor, como una parte de la Combinatoria matemática», perfeccionando el Volapük; el *Estudio filológico sobre Lengua universal* de L. Selbor, antes citado; la *Grammatik der Lingua Franca Nuova* del austriaco Serafin Bernhard, hostilmente recibido por la crítica; el *Kosmos* de Eugenio Lauda, impreso en Berlín, mera simplificación del latín, y *Lingua*, intento de lenguaje internacional sólo para fines científicos y mercantiles, por Jorge Henderson. Este mismo autor, con el seudónimo P. Hoinix, lanzó en 1889 otro proyecto titulado *Anglo-Franca*, a la vez que el cura bávaro J. Stempfll daba a luz su *Myrana*, trabajo ecléctico donde sobre el vocabulario latino, aglomera dicciones de los idiomas modernos.

El año 1890, el director del Museo zoológico de Turín, Dr. Daniel Rosa, nos favorece con *Le Nov Latín*, nombre que indica su estructura; el médico de la marina chilena, Alberto Liptay, publica en París su *Langue catholique*, aplicando al vocabulario universal formado por las derivaciones de las lenguas sabias una ortografía fonética y una prosodia uniforme, y Julio Lott, jefe de estación en Viena y desertor del Volapük, autor del *Mundolingüe*, imprime una serie de tratados sobre la materia que comienzan en 1888 y terminan en 1903. Entretanto, Henderson, el infa-

tigable confeccionador de idiomas universales, dió a luz su tercer proyecto, *Latinesce*, que expuso en artículos y folletos los años 1901, 1902 y 1903. En este último año parecieron el *Dil*, perfección del Volapük por Fieweger; el *Antivolapük* de Mill, consistente en una gramática aplicable al vocabulario de cada idioma; el *Balta* de Emilio Dormoy, también sobre base volapükiana; *Universala* de Eugenio Heintzeler, repitiendo la afirmación de que el idioma internacional existe y no hay que inventarlo, sino descubrirlo, y el *Orba, Kosmal Idioma* de José Guardiola, que ninguna ventaja práctica ofrecía.

Vió el año 1894, año de contrición lingüística, la rectificación de Stempf, que reformó su anterior proyecto dando al nuevo por nombre *Communia*; la segunda edición (ignoramos la fecha de la primera) de *El Mundolinco* de J. Braakman (Noordwijk) y la reforma del Esperanto, por el mismo Zamenhof publicada en el «Esperantisto» de Nürnberg.

No salió en 1895 más intento que el *Novilatiin* del Dr. E. Beermann, editado en Leipzig; en 1896 se publicó en Silesia el *Weltparl* de Guillermo von Arnim, derivado del Volapük; la *Méthode rapide, facile et certaine pour construire un idiome universel* (París) por H. Marini, e inició su campagne el *Linguist* en Hannover. El *Nuove-Roman*, compuesto por el profesor J. Puchner (Linz, 1897) sobre el español con elementos franceses, ingleses e italianos, se asemeja algo al catalán; el *Dilpok* del P. Marchand (Besançon, 1898) es otro conato de reforma del Volapük, contemporáneo del ya referido *Dey Dayud* de Antonio Juliá y Guerrero, impreso en Barcelona. En 1899, a la vez que el antes mencionado *Bollak*, el ingeniero sueco Augusto Nilson, que ya había publicado *La vest europish central dialekt* (1890) y *Lasonebr* (1897), dió a la imprenta *Íl dialect Centralia*. Y con tales publicaciones se cierra la serie del siglo XIX.

En el siglo XX se ha propagado bastante el Esperanto, a pesar de la lucha con el Ido, que le restó numerosos prosélitos y a cuyas banderas se afilió convencido Mr. Courtonne. El Dr. Nicolás, médico de marina, abre la serie de ensayos en el siglo XX con su *Spokil* (Angers, 1900); idioma artificial y simbólico, sumamente ingenioso, a la vez que el profesor Kürschner, insistiendo en la inmanencia del lenguaje internacional y en el cimiento latino, imprime *Lingua Komun* (Orselina, 1900). En 1901 salen tres proyectos más: el *Zahlensprache* de Fernando Hilbe (Feldkirch) sobre el sistema numérico, el citado Latinesce y el *Linguum Islianum* de Federico Isly, también simplificación del latín, (Paris). Más fecundo el 1902 trajo el *Grundlagen der Völkerverkehrssprache* de Carlos Dietrich (Dresde), fundado en la clasificación de las ideas; el *Idiom neutral* de Rosenberger, reforma del Volapük, y el *Versuch einer graphischen Sprache auf logischer Grundlage* de Carlos Haag, que delata por el título de la obra su índole, (Stuttgart), así como el *Reform-Latein* de Carlos Fröhlich (Viena).

De 1903 no recordamos más que *De latino sine flexione* por G. Peano; el *Ziffergrammatik* de W. Rieger; el *Talnovos* de Alberto Hoessrich, publicado desde Abril de 1903 a Marzo de 1904, y el *Panroman*, expuesto por H. Molenaar en una revista de Munich. En 1904 salieron a luz el *Tutonish* de Elías Molee, sobre el absurdo de un idioma germánico (Chicago); *Mundelingua* por Juan Hummler (Saulgan) y *Perio*, otro ensayo de procedimiento lógico por Mannus Talundberg. Si el 1905 no produjo más que *Esquisse d'une grammaire de la langue internationale*, según el pensamiento de Leibniz, por Víctor Hély (Langres), en cambio el 1906 no alumbró menos de tres tentativas: la de Molenaar, confirmando su *Panroman* con *Vniversal-ling* en la revista *Menschheitsziele* de Munich; la de Max Wald con su *Weltsprache*, lengua mixta, y la de Fr. Greenwood, titulada *Ekselsioro* (Londres), que es un Esperanto sin acentos

ni flexiones innecesarias, preludeo del *Ido* que nace en 1907. Desde esta fecha no conocemos más conatos, pero el tema continúa en pie y todavía en 1914 Milkowicz planteaba la cuestión en *Die Geisteswissenschaften*.

Por nuestra parte, sin dejar de creer absurdo el idioma único, mientras no sufran honda alteración las actuales condiciones humanas, opinamos que una lengua, por perfecta que se cree, no podrá tampoco sin magnas dificultades ser la única extranjera para cada nación. Ahora bien, un idioma artificial, si no se juzga preferible escoger alguno de los vivos, sin literatura y aplicado exclusivamente a las ciencias experimentales, a las matemáticas, al comercio, a la industria y a los usos de la vida ordinaria, se nos antoja útil, factible y acaso próximo a encarnar en la vida moderna.

CAPITULO III

Elementos de la palabra

§ I

La raíz

Al estudiar la palabra humana en su aspecto físico, nos arrastra el análisis hasta sus elementos irreducibles, las letras. Al estudiarla como expresión del espíritu, no puede llevarnos más allá de la raíz. Si las letras fueran los elementos de la palabra, bastaría combinarlas para confeccionar un diccionario y, no obstante que con escaso número de ellas se pueden formar millones y billones de vocablos, no hay idioma poseedor de cien mil vocablos todavía.

Raíz se llama el elemento irreducible de la palabra, que lleva en sí la esencia de la significación.

Decimos elemento irreducible, porque no sería la raíz

pura y simple si nos fuera dado hallar otra forma más sencilla.

Que lleva la esencia de la significación, añadimos, porque en ellas va la idea en estado de generalidad, correspondiendo a los otros elementos subordinados determinar los límites indecisos de la significación.

Las raíces pueden ser *primitivas* o *derivadas*. Se llaman *primitivas* o *atributivas* las que designan los seres o las acciones en sí, sin expresar ninguna circunstancia de género, de relación o de modificación, y *derivadas* o *demonstrativas* las que expresan estas relaciones del sentido fundamental.

Toda raíz primitiva es monosilábica. Las raíces primitivas se dividen, según Max Müller, en *primarias*, *secundarias* y *terciarias*. Primarias son las que constan de una vocal, o de una consonante y una vocal en cualquier orden que sea; las secundarias constan de una vocal situada entre dos consonantes, y las terciarias de tres, cuatro o cinco letras en varias combinaciones.

Formación de las raíces.—Nos parece inútil el empeño de los filólogos cuando se obstinan en reducir a fórmulas los principios directores de la formación de las raíces. Parece que la onomatopeya en su más amplio sentido habrá desempeñado un papel decisivo en la obra, sin que baste a explicar toda la maravillosa florecencia del lenguaje. ¡Son tan variados los modos del espíritu! ¡Hay tantas notas en la gamma inagotable de la receptividad!... Además, dado el estado especial del hombre primitivo y la intimidad de su convivencia con la Naturaleza, ¿qué clases de relaciones percibiría, y cómo percibiría estas relaciones?

Las raíces representan los primeros frutos de la espontaneidad humana al expresar el pensamiento, y por eso no juzgamos menos espontánea su formación, en virtud de procedimientos que conjeturamos, sin poder todavía formularlos en leyes científicas.

En el primitivo lenguaje la palabra debió ser la raíz

misma, formándose luego otras palabras, derivadas también de la raíz.

Los procedimientos empleados en la formación de las palabras se reducen a cuatro: yuxta-posición, derivación, composición y combinación de los tres anteriores.

α La *yuxta-posición* consiste en la adición de una raíz a otra u otras, conservando cada una su individualidad.

β La *composición* se realiza de varios modos. Puede verificarse por la simple repetición de la palabra, forma muy común en las lenguas semíticas, por la repetición de una sílaba, por el intermedio de una letra, por la afijación y, sobre todo, por el acento.

γ La *derivación* es el procedimiento más perfecto y el genuino de los idiomas arios. La derivación puede ser inmediata o mediata. En la inmediata se modifica la raíz; en la mediata, o se modifica el derivado inmediato, y entonces se llama secundaria, o es una modificación de este derivado secundario, y entonces se denomina terciaria y así sucesivamente.

δ La *combinación* es la concurrencia de dos procedimientos o de los tres simultáneamente, lo cual ofrece la posibilidad de un número indefinido de combinaciones, y revela la inmensa fecundidad del lenguaje, la excelencia de la palabra como material artístico y el horizonte que se abre ante el espíritu para su encarnación en los limbos del Arte.

§ II

La expresado

La palabra expresa el espíritu humano, sus estados, su vida interior y exterior, todo su complejo contenido.

Dice Stoddart en extravagante definición, citada con inmerecido elogio por doctísimo tratadista, que la palabra

expresa una emoción o una concepción. No nos parece exacta la idea; porque si se trata de enumerar las cosas expresables para la palabra, hallaríamos algunas no comprendidas en esas exclusivas categorías; y si se quiere hablar con exactitud, se comprenderá que la palabra expresa siempre conceptos. El sentimiento se denota en la voz, en el estilo; pero no se puede expresar por la palabra sin que se haya pensado antes. La interjección, el grito, no merecen llamarse lenguaje articulado ni apenas expresión humana. El lenguaje articulado se realiza sucesivamente, y por eso es analítico y supone el pensamiento. Si no se piensa no se habla.

§ III

Síntesis

Conocidos los elementos de la palabra, su producción y sus formas esenciales, sólo nos resta agregar que la palabra forma un todo orgánico, en cuya naturaleza se halla todo tan compenetrado, que sus elementos obran simultáneamente sin ningún esfuerzo reflexivo.

Podemos ya, por consiguiente, definir la palabra, diciendo que es la expresión de nuestros estados de conciencia mediante el sistema de raíces pronunciadas por la voz humana.

La historia de la palabra es la historia del espíritu. Este comienza por la indistinción, por la vaguedad; no ve sino el conjunto; acaso él mismo no se distingue en aquella oleada de esencia que lo envuelve; así el lenguaje comienza por raíces de significación vaga, generalísima. Más adelante, cuando el espíritu vaya determinando las nociones indistintas, las raíces se combinarán entre sí, limitándose unas y otras, y los idiomas, cada vez más analíticos, irán concretando más el pensamiento, cooperando por su

flexibilidad y exuberancia de formas a la fecundidad de la inteligencia, indisolublemente unida a la palabra en su ascensión al ideal.

CAPITULO IV

Biología del lenguaje

§ I

Carácter biológico

Es tan humano el lenguaje, que de todas las condiciones humanas participa. Eterno en su esencia como la misma humanidad, está en su realización histórica sometido al tiempo y con él se perfecciona y progresa al compás de los hombres.

Como los hombres se distribuyen en razas, el lenguaje se diversifica en familias y desciende a los tonos individuales, marcando él también todos los grados de la jerarquía humana.

Reflejo fiel y, en cierto modo, forma de la vida de hombre, comparte con él sus accidentes temporales; y así como nace y muere con cada individuo su lenguaje individual, así los idiomas como los pueblos aparecen según leyes biológicas, tienen su apogeo, declinan y se desvanecen, ya en las tinieblas del olvido, ya transformándose en nuevos idiomas. Sufren también los idiomas los cruzamientos con otras lenguas; se modifican más o menos profundamente; en una palabra, son organismos vivos, que se desenvuelven en el tiempo, sin perder en medio de esta diversificación y accidentación el carácter de unidad fundamental, al modo que las diferencias geográficas y los períodos históricos no borran jamás la unidad humana, superior a la raza y a los hechos que, sin esa unidad, no podrían constituir etnología ni historia.

§ II

Origen histórico del lenguaje

Considerado el lenguaje con relación al tiempo, se levanta la primera cuestión, la debatidísima del origen histórico del lenguaje, tema obligado del escaso repertorio de las escuelas, siempre mal planteado y peor resuelto, porque la ciencia no responde cuando la interrogación no es sincera, y nunca en este punto se ha discutido de buena fe. Más que formal indagación, se ha querido buscar el triunfo de un prejuicio sobre otro, mezclando imprudentemente en la contienda algo de preocupación religiosa, de intransigencia de escuela y hasta de interés político.

Como siempre, surge también aquí la antinomia de las dos tendencias históricamente irreductibles. El naturalismo comenzó proclamando el origen natural (en sentido restricto) del lenguaje. El hombre, tras de largo período de salvajismo, comenzó por imitar los sonidos de la naturaleza y producir él también sonidos involuntarios. La onomatopeya y la interjección: he aquí los comienzos de la noble y divina facultad. Sin entrar en el fondo de la cuestión, que, así planteada, no merece más profundo examen, bastará recordar que la parte de la onomatopeya es muy escasa en las lenguas para que pueda dar origen a *todo* el lenguaje, y que la interjección, lejos de iniciar la palabra, es incompatible con ella. La interjección es espontánea; el lenguaje reflexivo; aquélla, súbita voz del sentimiento; éste, expresión ordenada de la inteligencia: el que grita, no habla; el que habla, no grita.

En esta materia, como en otras muchas, los amigos de la experimentación han fantaseado más que los ideólogos. Condillac, después de conceder «que Adam y Eva no fueron deudores a la experiencia del ejercicio de las operaciones de su alma», confesión que parece afiliarlo entre los

sostenedores de las ideas innatas, se engolfa en la imaginaria concepción de lo que harían dos niños varones sin la menor idea de ningún signo y extraviados en un desierto. Supone que el trato les haría asociar a los gritos de cada afecto las percepciones de que eran signos, acompañándolos con algún gesto o grito que aumentase su expresión. Estos hechos repetidos ocasionarían que los niños hiciesen por reflexión lo que antes habían ejecutado por instinto. Después articularían sonidos acompañados de un gesto indicador de los objetos y así darían nombre a las cosas.

Atenuada y algo más pulida presentan otros la misma opinión. El lenguaje comenzó por el gesto, el ademán y el grito, después se dió significación al grito no articulado y de aquí nació un sistema de significación artificial en que se asciende desde la interjección hasta las maravillas de la poesía y la elocuencia.

Basta la enunciación para desechar la hipótesis. Hemos establecido que el lenguaje, expresión del pensamiento, revela fielmente su desarrollo, y no puede comprenderse trabajo reflexivo tan intenso como el supuesto para esa inmensa ascensión desde los sonidos inarticulados a las magnificencias posteriores de la palabra sin haber poseído ya un lenguaje, espejo de tan amplio desenvolvimiento intelectual.

Como consecuencia de la doctrina social de Rousseau, se extendió la idea de que el lenguaje nació fruto de un convenio ajustado al estímulo de la utilidad, opinión elegantemente formulada por Lucrecio:

Utilitas expressit nomina rerum

y que vemos con dolor reproducida por Mr. Bréal. La desdichada suposición del pactismo, hoy definitivamente abandonada, sirvió de blanco a las ironías del mismo Rousseau,

quien decía graciosamente: Pienso que la palabra debió de ser muy necesaria para inventar la palabra.

Frente a esta dirección se mantiene otra distinta de la anterior por el fin; pero tan materialista como ella en su origen. La mal llamada escuela teológica, defendida por De Bonald y De Maistre, con la complicidad de Süßmilch, Ballanche, Rousseau, Lammenais y otros, sostiene que el lenguaje fué directamente revelado por Dios al hombre. Ahora bien: ¿en qué texto puede apoyar su opinión? No hay en los libros sagrados una sola palabra que confirme la opinión de Bonald. ¿Ni por qué ha de llamarse teológica una opinión combatida por santos doctores y jamás sancionada por la Iglesia?

Es una paupérrima concepción la de Dios pronunciando sin órganos materiales y dando a las cosas nombres de que los humanos habían de prescindir. Decir que el lenguaje, dado su perfección, no puede creerse obra humana, no es argumentar, es sustituir la dialéctica con la retórica. ¿Quién puede apreciar las perfecciones de los idiomas primitivos por nosotros completamente ignorados? Conclusiones de semejante índole nada resuelven. Equivalen a lanzar el *Deus ex machina* en la arena, eludir lo que se debe estudiar y venir por sendero contrario al campo del materialismo, en este punto, no por materialismo, sí por erróneo, inaceptable.

El lenguaje es natural al hombre. Organizado espiritualmente para la vida social, incomprendible sin la palabra y dotado de órganos idóneos para la articulación, contempla en el lenguaje una consecuencia de su organización, una necesidad de su naturaleza que él cumple como todas las exigencias dependientes de su modo de ser. El hombre habla como anda, como respira, como piensa, como siente, por efecto de su complexión física y espiritual. Tan natural es en el hombre la palabra como el canto en el ave; habla

porque puede y debe hablar, porque sin hablar no sería hombre.

Acaso fué ya éste el pensamiento de Aristóteles cuando dijo que el lenguaje era el empleo más propio que el hombre podía hacer de su cuerpo (λόγος ὁμαλλου ἰδιόν ανθρωπου τῆς τοῦ σώματος χρειαζ (Rhet).

¡Qué poderoso imán tiene la verdad, qué irresistible atractivo! Las tendencias opuestas, convencidas de la fragilidad de su artificio, suavizan sus asperezas, se modifican, y, por opuestas vías, se van aproximando entre sí y acercándose a la solución.

De una parte, el materialismo renuncia a la convención y al grito, admite ya la espontaneidad del lenguaje y traza la doctrina de la evolución, en que de formas simples se va pasando a otras más complejas; de otro lado, el teologismo renuncia a aquella concepción grosera de la revelación externa e inmediata y habla de una revelación interior y constante, de una voz íntima con que Dios nos habla en cada momento, de ese invisible auxilio que Dios nos presta sin interrupción, mediante el cual sacamos a la luz del sol cuanto hay de divino en el alma de nuestra naturaleza.

Pues bien; esta dirección del innatismo que inició Herder va derecha al punto de vista científico. Un paso más y se verá con meridiano resplandor que el lenguaje es una facultad humana de origen divino, en cuanto Dios es el fundamento de todas nuestras facultades y de nosotros mismos; de origen natural, en cuanto consecuencia de nuestra organización, humana siempre, porque el hombre es el único ser que habla y que no existiría sin hablar. El hombre habló cuando tuvo conciencia de sí y de sus actos. Sin datos históricos, sin hilos que nos guíen al través de las edades prehistóricas, no podemos discretamente pensar siquiera en señalar el instante en que la primera palabra resonó en el aire, ni creemos que jamás podrá averiguarse,

confundido este hecho con los albores de la vida humana en el planeta.

Sólo podemos establecer que si el lenguaje es revelación del pensamiento de la realidad en cuanto pensada, y el pensamiento facultad de distinción, el lenguaje debió surgir espontáneo cuando el hombre se distinguió de lo exterior y de su propio pensamiento. Pensar es distinguirse de lo pensado y a la vez reconocerse en el pensamiento. Cuando ambos términos se confunden, la conciencia es también confusa, como debe ser en el infante (*non fans*), mas, al desvanecerse la indistinción, al reconocerse el espíritu como distinto, al darse cuenta de sus actos como suyos, viéndose como autor de ellos y sintiéndose con posibilidad de ejecutar otros, entonces el hombre piensa, y este pensamiento adquiere una forma en su fantasía y esta forma se exterioriza por espontáneo impulso, porque está en su naturaleza hablar y tiene un organismo dispuesto para la palabra.

El origen histórico del lenguaje parece problema inaccesible a la ciencia experimental. Por otra parte, conocidos sus orígenes en el espíritu y su fundamento ontológico, ninguna utilidad nos reportaría la noticia del momento en que apareció. Contentémonos con saber lo que nos interesa y repitamos con los profetas: *Egressus ejus ab initio a diebus æternitatis... generationem ejus quis enarrabit?* (Is. 53. 8).

§ III

Unidad y variedad del lenguaje

El lenguaje no es una abstracción. Es un organismo real y vivo como la humanidad. Nacido en la misma cuna del hombre, lo acompañará eternamente, corporeizando su pensamiento y dando forma a la humana solidaridad. Como la humanidad se distribuye en razas, la palabra se diversi-

fica en lenguas. Como los hombres y los pueblos nacen, luchan por la existencia, se reproducen y se transforman, así las lenguas brotan de sus madres cuando éstas son fecundadas por el contacto de otros idiomas, vienen a la concurrencia vital y originan otros sistemas de lenguaje que han de correr como ellas las contingencias de la vida.

¿Qué causas motivan la diversidad de lenguas habladas en el mundo? Filosóficamente hablando, la variedad de idiomas brota, como se ha indicado, a consecuencia de ser el lenguaje organismo humano y vivo.

Históricamente, la cuestión presenta la misma dificultad de todos los problemas históricos cuando no hay datos ni referencias, sustituyéndose a la crítica de la razón el impulso de la fantasía en alas de la conjetura. Los partidarios de la poligenesia tienen la cuestión resuelta. Si aparecieron diferentes núcleos cada uno con su propia lengua, la diversidad de idiomas es fenómeno natural, cuyas raíces están en la misma invención de la palabra. Para los monogenistas sólo puede resolverse la incógnita, pensando que al dispersarse el primitivo y único núcleo humano, cada grupo de hombres fué modificando su lengua por la influencia de ciertos agentes, acentuándose cada vez las diferencias hasta desvanecerse el sello de la comunidad de origen. Y en este caso, ¿cuáles fueron esos eficaces agentes con influjo bastante para determinar la evolución divergente de las lenguas? El espacio, el tiempo y la combinación de ambos. De tales factores derivan la tradición de la raza, la influencia del clima, la gravedad de las instituciones, el contacto de otros pueblos, el género de vida, la evolución progresiva, en suma, todos los agentes capaces de modificar el pensamiento que ha de exteriorizarse y la estructura o el funcionamiento del aparato que lo ha de traducir en sonidos.

Desde el momento en que el hombre combina los primitivos medios elementales, en que cada individuo los

subordina a la expresión de su pensamiento, y, sobre estos lenguajes individuales, se dibujan los tipos superiores comunes a todos los hombres sujetos a una misma condicionalidad, nos hallamos en presencia de nuevos organismos vivos que han de reflejar cada uno a su modo la esencia inagotable del lenguaje.

No se crea por esto que una lengua se reduce a mero conglomerado de hablas particulares. Parece natural que en los primeros días de la humanidad surgieran desde luego los modos singulares que, rozándose, imitándose y orientándose unos con otros, perdiendo en individualidad todos, crearan el habla común de cada grupo humano; pero, formadas las lenguas, imponiéndose como institución indiscutible a cada nuevo ser que llegaba o nacía, éste aceptaba la lengua general y se formaba dentro de ella su particular estilo y privativo lenguaje.

Se llama lengua o idioma cada forma del lenguaje que constituye un sistema general.

Dialecto, en su verdadera acepción, es un modo de hablar especial que difiere en ciertos accidentes de una lengua principal. No son derivaciones ni menos corrupciones, sino formas parciales, anteriores a la definitiva constitución de un idioma.

No tiene la importancia que hoy se le concede la distinción entre lengua y dialecto, sin que en rigor haya más diferencia que la de ser lenguaje oficial de una nación o no serlo. El gallego y el castellano se encontraban al principio de la reconquista española el uno frente al otro, y aún más formado y maduro el primero. Si la serie de circunstancias que motivó la preponderancia de Castilla se hubiese dado en orden inverso, el gallego sería el idioma y el castellano el dialecto. Mas aún: el gallego se dilató por el occidente de España y recibió el nombre de portugués, elevándose a lengua oficial de la nación vecina y saltando el Atlántico para vibrar en otros continentes. Ahora bien, si la unidad

ibérica se realizara un día, el gallego transformado vendría de nuevo a disputar a su hermano la supremacía en la península. ¿Cuál sería entonces la lengua? ¿Cuál el dialecto?

Una lengua puede degenerar en dialecto si el pueblo que la habla deja de ser nación, como sucedió a la hermosa lengua provenzal en Francia; un dialecto puede ascender a lengua si el pueblo que lo habla se organiza por modo independiente, como aconteció al gallego en Portugal.

Mas la conversión de un idioma en dialecto no es tan llana como enunciaba el Sr. Revilla, puesto que el ser nación un pueblo no consiste únicamente en perder su categoría de estado independiente, sino en perder el espíritu de nacionalidad. La lengua de *oc* ha degenerado en dialecto, porque los alientos nacionales del pueblo que la hablaba se han confundido en el alma nacional de Francia; la lengua catalana pudo considerarse dialecto, aunque nunca dialecto del castellano, durante el largo espacio en que, abatida el alma de Cataluña, perdidos los fueros, plagado su léxico de castellanismos, parecía descompuesta y olvidada; pero hoy que al lustre de su gloriosa tradición literaria, a la consideración con que la estudia la filología moderna, al timbre de haber sido lengua oficial de una nación independiente, reúne el impulso de un vigoroso renacimiento y modula con Verdaguer épicas notas, orgullo del parnaso español, nos parece antipatriótico y temerario llamar dialecto al idioma de Ramón Lull y Ausias March.

No hay que confundir los dialectos con los provincialismos, las jergas particulares de regiones pequeñas o esas otras jergas que resultan de la mezcla accidental de distintas lenguas en un mismo punto por empeños belicosos o por concurrencias mercantiles, como sucede con la llamada jerga de Levante o con el reciente *argot de las trincheras*, elaborado entre las angustias y sobresaltos de la más pavorosa guerra que conoció el asombro de las eda-

des. Cuando un modo de hablar, un *parler*, que dicen los franceses, no tiene gramática ni literatura, ni pueblo que lo articule como propio, ni siquiera se escribe, a no ser por excepción, por capricho o por gracia, no debe calificarse de dialecto.

§ IV

Vida interior del lenguaje

Otra consecuencia de la vida del lenguaje acusa el mecanismo de funciones internas imprescindibles para vivir. No se concibe la vida sin la nutrición, no es la nutrición fuente de vida sin la secreción que arroje fuera del organismo los elementos sobrantes de la asimilación ya degenerados en tóxicos. Del juego ordenado de ambas funciones resulta la renovación constante del ser bajo la ley inmutable de su personalidad, la cual se mantiene siempre una y esencialmente idéntica, presidiendo el constante metabolismo que en su economía se realiza.

Las lenguas tienen por esqueleto la Gramática; por característica individual, los idiotismos; por asimilación, los neologismos, la renovación dialectal y la bárbara; por secreción, los arcaísmos.

§ V

Gramática

Al tratar de Gramática en sentido estricto, forzosamente habremos de limitar el estudio a las lenguas flexibles; únicas que tienen verdadera constitución gramatical y las solas interesantes para nuestro fin, desdeñando las simplísimas estructuras de las lenguas casi iliterarias, monosilábicas o aglutinantes.

Gramática es la ciencia y el arte de hablar según los principios fundamentales de una lengua.

Decimos ciencia y arte, porque de ambos caracteres participa, y rechazamos la tradicional fórmula de *hablar correctamente*, porque para hablar bien se necesita, además de la Gramática, el conocimiento práctico de los idiosismos que están por su índole fuera del radio de la esfera gramatical.

El lenguaje humano es la propiedad de expresar los hechos y los estados anímicos por medio de la palabra.

No podemos exteriorizar oralmente nuestro espíritu, hablar, sino en cuanto pensamos lo que se ha de expresar; de suerte que el organismo ideal del lenguaje debe corresponder exactamente a las formas de la actividad intelectual, es decir, puede versar sobre una noción, sobre una relación o sobre un sistema de relaciones. De aquí la división natural de la Gramática en tres secciones, correspondientes a las tres formas del conocimiento: *Doctrina del vocablo*, cuyo contenido son las formas de las nociones: *Tratado de la proposición*, cuyo fondo es la expresión de los juicios, *Teoría del discurso*, cuya materia es el raciocinio.

Es ley primordial de todo organismo reproducir en cada una de sus partes, aunque en más reducido límite, la imagen del sistema general.

Por eso, el organismo general de la Gramática, que consta de tres partes, palabras, oraciones y períodos, respondiendo a las tres formas del pensar, noción, juicio y raciocinio, se reproduce en cada una de sus divisiones y determina en las funciones de la palabra tres aspectos principales, a saber: palabras o grupos que denotan las ideas, *nombres*; palabras que corresponden al juicio, *verbos*, y palabras que simbolizan el raciocinio, *conjunciones*.

He aquí las categorías primarias en el orden de las funciones encomendadas a las palabras. Pero como el pensa-

miento tiene también formas secundarias, es decir, correspondientes a modos y a relaciones parciales de las formas primitivas, y de alguna suerte ha de expresar tales modificaciones de las ideas y de sus relaciones, surge la necesidad de otras funciones menos importantes, subordinadas, llamadas a denotar las determinaciones particulares.

§ VI

Modismos

Tanto yerra el que piensa aprender un idioma estudiando su organización gramatical, como el que soñara conocer a fondo un pueblo limitándose al estudio de su constitución política.

Precisamente lo que más positivo interés ofrece en el aprendizaje de una lengua, es aquella parte no sometida a cánones ni a mecanismos gramaticales, aquellas formas que surgen espontáneas en la mente y en los labios de los pueblos y que revelan en adecuado molde la índole de su espíritu, lo más íntimo de su privativo genio, lo característico de su razón de ser en la Historia y en el concierto de la humanidad.

Así como en las constituciones existe algo de elemento tradicional involucrado con imposiciones del tiempo, imitaciones de nacionalidades extrañas, arbitrariedades del legislador o imperativos de las circunstancias, mientras que el verdadero fermento nacional aparece en las costumbres, en el arte, en todo cuanto no sea susceptible de moldes ni organización, así en las Gramáticas hállanse confundidos con el espíritu del lenguaje tradiciones de las lenguas madres, influencias de extraños idiomas, imposiciones de una erudición a veces indiscreta y rutinas aun no desterradas por el tiempo, mientras que el verbo, la esencia de la lengua, se revela en los modismos, en las alteraciones incons-

cientes de la primitiva fonética; en las abreviaciones, en los giros, en todo aquello que distingue el lenguaje del natural de un país del lenguaje del extranjero que aprendió académicamente con su Gramática oficial y su léxico reglamentario.

Modismos o idiotismos se denominan aquellas construcciones privativas de una lengua cualquiera que se apartan de los cánones ordinarios del lenguaje.

Como indica la etimología de la palabra (*Ἰδιος*, propio), los idiotismos son giros peculiares, característicos de un idioma e indirectamente del espíritu de una nación o de una raza, por cuya razón abundan más en el lenguaje del pueblo que en el de la sociedad culta, como más propios de la espontaneidad que de la reflexión, y, hábilmente utilizados, prestan al estilo cierta ingenuidad de que extrae el escritor brillantísimo partido.

La aplicación oportuna de los idiotismos constituye singular mérito literario, porque en ellos va lo más genuino y nacional del estilo y del idioma.

Cuando los idiotismos proceden del idioma griego se apellidan *helenismos*; cuando del latín, *latinismos*; cuando del francés, español, alemán, etc., se llaman, respectivamente, *galicismos*, *hispanismos*, *germanismos*, etc.

Con relación al estilo suelen dividirse en tres clases, a saber: de estilo *noble*, (llevar la frente muy alta) *familiar*, (tomar la puerta) *y bajo*, (dar la lata).

Beauzée los divide en *regulares* e *irregulares*. Regulares, los que, respetando las leyes esenciales del lenguaje, sólo quebrantan lo que hay en las lenguas de arbitrario y accidental. Irregulares, los que violan las reglas fundamentales de la Gramática. (*Aquí no coje*, por no cabe; disparate de Gramática y de sentido que convierte en intransitivo un verbo transitivo).

Girault du Vivier los agrupa en cuatro clases: 1.^a *Idiotismos que consisten en asociaciones singulares de pala-*

bras, a cuya serie corresponden todos los giros en que el significado de la palabra depende de su posición o de la preposición que se le antepone. (*Segundo cabo y cabo segundo. Estar al servicio o estar de servicio*). 2.^a *Idiotismos de figuras*. Estos son los más numerosos; pero no han de incluirse en este grupo las figuras gramaticales o retóricas que al escritor plazca emplear, sino las expresiones figuradas que forman parte del lenguaje ordinario. (*¿Cómo vamos?* y otras innumerables del estilo familiar). Naciendo los idiotismos en los primeros días del lenguaje para subvenir a la pobreza de idiomas nacientes, claro es que la mayor parte procede de antiguas usanzas y que se ignora el origen de un considerable número. Varios pertenecen a los hábitos de la antigua caballería, como *Rempre en visiére*, contradecir sin miramientos, frase derivada de que en los torneos no era lícito asestar el golpe a la visera del adversario; otros proceden de las prácticas venatorias; no pocos se derivan de los juegos y de sus accidentes, como *llevar el gato al agua*; los hay procedentes de las costumbres religiosas, como *andar de Zeca en Meca*; de la Jurisprudencia, de las ceremonias, de los espectáculos, de la historia y, en fin, de todas las esferas de la actividad; otros, en fin, constituyen figuras no poco atrevidas, como *hablar al aire*, etc. 3.^a *Idiotismos de construcción*. Estos consisten en elipsis o en infracciones de la construcción gramatical. 4.^a *Idiotismos consistentes en el empleo especial de una palabra*. Estos pertenecen por completo al uso familiar, como cuando se dice que una persona es *razonablemente fastidiosa*, que nos hallamos a *honesto distancia*, etc.

§ VII

Neologismos

Neologismos (de νέος, *novus*, y λογισμός, *sensus*) se llaman las palabras de nueva creación en un idioma.

Para justificar la invención de un vocablo se requiere que en el idioma no exista ya una palabra equivalente.

Si el vacío es real, todo escritor puede inventar palabras nuevas, siempre que se ajuste a la naturaleza y leyes propias del idioma que ha de enriquecer con su neologismo.

La *renovación dialectal* se verifica por la influencia de los dialectos sobre la lengua a que pertenecen.

Tenemos como ejemplo la palabra catalana *detall*, aceptada generalmente por el comercio, no obstante que ya teníamos la frase *al por menor*, tan expresiva como *al detall*.

La renovación dialectal se consuma, además, por los provincialismos. Los sorianos han impuesto su modismo *no ser quien*, y en la conversación familiar se emplean multitud de giros andaluces, tan graciosos como expresivos.

La *renovación bárbara* se cumple por la introducción de voces y giros procedentes de idiomas extraños.

La introducción de barbarismos se justifica como la de los neologismos, por no existir en el idioma palabras o construcciones que expresen la idea. Tal sucede en España con las voces *wagon*, *trolley*, y, por desgracia, con casi todas las relativas a las aplicaciones científicas; pero es a todas luces censurable cuando en el idioma existen expresiones adecuadas.

Vergüenza da que personas cultas digan: *chivalete* por *caballete*, *hacer faltas* por *cometer faltas*, *deberes* por *ejercicios*, *nuevos esposos* por *reciencaados*, es un asunto *a estudiar*, es una cuestión *a resolver*, quiero comer *a la*

carta, máquinas a vapor, en vez de un asunto por estudiar, una cuestión por resolver, quiero comer por lista, máquinas de vapor, etc.

Los barbarismos, a semejanza de los idiotismos, toman nombres especiales, según el idioma de que proceden. Cuando se derivan del griego, se denominan *helenismos*; cuando del latín, *latinismos*; cuando del francés, *galicismos*; cuando del español, *hispanismos*; cuando del alemán, *germanismos*; etc. Más claro, las palabras *latinismo*, *italianismo*, etc. tienen dos sentidos, según se empleen en concepto de idiotismos o de barbarismos. También puede suceder que un neologismo sea a la vez un barbarismo; por ejemplo: *burgués* se califica de neologismo, porque no existía en nuestra lengua el vocablo, y de barbarismo por su estirpe exótica y porque el sentido que hoy le atribuyen, como derivado por vía indocta, difiere del genuino. *Burgués*, procedente del alemán *burg*, significa residente en un castillo o punto fortificado.

§ VIII

Arcaísmos

Arcaísmos ('Αρχαϊός, *priscus*) se denominan las palabras o construcciones caídas en desuso.

Muchas de las voces, giros y pronunciaciones que, por desusadas, parecen incorrectas, son arcaísmos, es decir, expresiones puras y genuinamente españolas que se conservan en determinadas comarcas. Así, cuando el pueblo andaluz rural aspira la *h* no comete disparate, sino conserva la pura pronunciación española. Pudiéramos citar muchos versos como éste de Fray Luis de León:

Tu grey en este valle hondo, oscuro,

verso tan malo, que ni siquiera es verso. Sin embargo, pronúnciese la *h* aspirada, cual se hacía en tiempos del poeta, y se convertirá en un buen verso.

No están mal dichas las palabras *priosa*, *ministro* (alguacil) *atacarse*, *presto*, *vide* (ví) y otras voces, muy frecuentes en Andalucía, que no son dislates, sino sencillamente arcaísmos.

Cuando me tomó la mano,
De suerte me la apretó,
Que un infierno parecía;
Jamás *vide* tal calor.

Tirso de Molina

El arcaísmo puede, a su vez, convertirse en neologismo, resucitado oportunamente por un buen escritor. A esto aludía Horacio diciendo:

Dixeris egregie, notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum;

y al fin del hermosísimo pasaje, nunca bastante admirado,

Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc sunt in honore vocabula...

Tal sucede hoy con la palabra *encuesta* y algunas otras.

§ IX

Síntesis

Todas estas causas y otras secundarias riegan constantemente la frondosa vegetación idiomática. En ella, como en la vida, los organismos se ayudan, se complementan, se nutren unos a expensas de otros, se combaten y desaparecen.

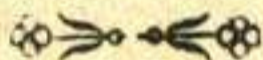
Lenguas muertas son las que ya no se hablan por ningún pueblo, siquiera se estudien y aún se escriban por los doctos o se hablen por corporaciones científicas.

Lenguas vivas, por el contrario, las que, tengan o no manifestaciones literarias, y aun careciendo de escritura, son habladas como lengua propia por algún pueblo.

La derivación etimológica señala el vínculo de solidaridad entre los idiomas. Las palabras se transmiten de uno a otro, ya adoptando formas diferentes en las distintas lenguas, ya diversas formas en un mismo idioma, ya siendo palabras distintas las que aceptan la misma forma en las varias lenguas o ya pasando palabras diferentes a tomar igual forma en la misma lengua.

La renovación de los idiomas sigue incesante como la vida. Si se detuviese un momento, la lengua pasaría al estado de fósil; la frondosa selva se convertiría en necrópolis.

La transformación dentro de la unidad es la ley y la condición de la vida.



LIBRO SEXTO

EL LENGUAJE COMO ÓRGANO DE LA LITERATURA

CAPÍTULO PRIMERO

La palabra literaria.

§ I

Palabra vulgar y palabra literaria

Concebido el Arte a modo de vida superior al nivel ordinario de la humana, el sujeto del arte, el artista, es un ser en esta relación superior a los demás hombres, puesto que ve lo que no ven los otros y ejecuta lo que los otros son impotentes para ejecutar.

El estado particular del artista en la vida singular y más elevada del Arte, supone el empleo de un material más selecto, más puro que el usado en los empeños de la vida ordinaria, y como el material del escritor es el lenguaje, se requiere una palabra más perfecta, más rica en condiciones expresivas, en flexibilidad para amoldarse a los estados supremos del espíritu. La vida ordinaria creó su idioma adecuado a las necesidades humanas; el Arte necesita elaborarse el suyo en armonía con la excelsitud de las soberanas creaciones de la inspiración.

He aquí el fundamento de la real distinción entre la palabra vulgar y la palabra literaria. Sucede con las palabras lo que en el mundo con los hombres; todos los hombres

son hermanos, pero se distingue la plebe de la aristocracia.

Después de todo, no hay nada en esta doctrina que exceda de los datos suministrados por la observación diaria. No es el mismo lenguaje el que empleamos en los actos comunes de la vida que el sugerido a nuestra boca por la llama del entusiasmo o por el arrebató de la cólera. El amor nos inspira delicados conceptos, frases de dulzura, vocablos tiernos; el odio, palabras entrecortadas, acerbos ironías o irreprimibles exabruptos. Cada estado de ánimo tiene su peculiar lenguaje. ¿Cómo no había de poseerlo ese estado total de exaltación que absorbe nuestros sentidos, facultades y potencias, arrastrándonos a más distancia de la vida vulgar que las demás transformaciones parciales de nuestro espíritu?

Por eso el lenguaje literario comienza por ser una creación poética. Molde de la belleza engendrada por la inspiración, necesita mostrarse también bello, adecuadamente expresivo y creado solidariamente con la idea por la inspiración misma que se complace en él como en hechura propia y le confía el destino y el porvenir de su concepción.

Por su docilidad natural, el lenguaje, hermano del pensamiento, nacido en su misma cuna, compañero inseparable, se presta maravillosamente a corporeizar la idea y, bello en sí por su naturaleza espiritual, por su condición alada, por su carácter humano y expresivo, por la rica variedad de matices, por la opulencia de sus tonos y la sugestión de su timbre, por la conmovedora melodía y la total armonía con el mundo y el alma, asciende con facilidad al compás del pensamiento, como él se transfigura, se idealiza, reverbera con la luz de la inspiración y se constituye en ese estado superior que se llama palabra artística o literaria.

La palabra literaria, aparte de otras diferencias más adelante expuestas, difiere de la vulgar en el léxico y en la sintaxis. No que la literatura posea diccionario distinto ni fraseología contraria, no; sino que exige a los vocablos y

a los giros condiciones especiales para admitirlos en su esfera, así como se exige a las personas peculiares condiciones para confiarles funciones de orden superior.

Tampoco se juzgue que, por esta eliminación de cuanto la palabra vulgar lleva de ordinario, de bajo o de trivial, el lenguaje del arte se restringe en círculo más limitado, pues lo que cuantitativamente pierde por la depuración, lo compensa con otro caudal de voces y de construcciones privativas, engendradas por él, que no se han profanado con el contacto del habla ordinaria, que tampoco se necesitan para los comunes oficios, que viven en mundo aparte, como los pensamientos que informan y, semejantes a las flores nacidas para el placer, no se rebajan a ser útiles, sino al modo que son útiles las cosas bellas.

Comenzando por la dicción, veamos qué condiciones, para el lenguaje vulgar indiferentes, juzgamos imprescindibles para la palabra literaria.

§ II

Cualidades de la dicción literaria

A. PUREZA.—Repútase puras las voces de estirpe nacional empleadas en la acepción legítima de su idioma.

Las palabras tienen su linaje y, cuando proceden de la misma fuente que el idioma o de otras palabras ya existentes en él y no de origen bárbaro, sin que tampoco se cambie su sentido, adulteración que, convirtiéndolas en otras palabras, mancillaría su limpieza, se llaman puras o castizas (de casta, *de stirpe ingenua*, *de nobili genere ortus*).

Por ejemplo, la palabra *carta* es pura en sí; pero si en vez de aplicarla en su verdadera significación española (epístola, naípe, etc.), llamamos carta a una tarjeta o a la lista de una fonda, cometemos imperdonable galicismo. *Apóstrofe* también es dicción pura aplicada a una figura

retórica, y barbarismo, aplicado al signo ortográfico llamado *apóstrofo*.

Se atenta a la pureza de un idioma por los neologismos innecesarios y por los barbarismos, p. ej.: *distanciarse*, *aquitarse*, *lo más saliente*, *solucionar*, *precisar*, etc. Es galicismo llamar *folletón* a un folletín, decir *a través* por *al través*, *cuanto a* por *en cuanto a*, escribir *thé* por *te*, *verificar* por *comprobar* (se puede verificar o realizar un hecho, mas no se puede verificar una doctrina, una cuenta, etc., sino comprobarla), *vinos de licor* por *vinos generosos*, *fantasía* por *capricho*, como hacen los comerciantes cuando anuncian artículos de *fantasía*, dando a esta palabra el sentido degenerado que toma en francés la dicción *fantaisie* o en inglés el vocablo *fancy*.

Son galicismos casi todas las construcciones que empiezan por *bajo*, por ejemplo: *bajo el punto de vista* (en lugar de *por* o *desde*), *bajo ese prisma* (en lugar de *por* ese prisma), y, ya más que galicismo, verdadera enormidad, la locución *bajo esa base*.

B. CORRECCIÓN.—Se llama *correcto* lo que se ajusta a las formas de su ley, de suerte que la corrección del lenguaje consistirá en su conformidad con las reglas gramaticales y giros sancionados de un idioma.

Para que las palabras y las locuciones puedan considerarse legítimamente sancionadas, se requiere la generalidad de su empleo por modo constante. Generalidad, porque ha de aplicarlos todo el mundo, no bastando el uso ignaro de la vulgaridad ni el capricho de un escritor. La armonía de elemento popular y del erudito puede únicamente otorgar cartas de naturaleza en los idiomas.

El vicio contrario a la corrección se llama *desaliño*. La principal causa del desaliño radica en la ignorancia de los escritores. Rara vez el escritor ilustrado infringirá la gramática de su lengua.

Contra ella pecó Zorrilla, diciendo en *El puñal del godo*:

Y con caballo y lanza y *yo* escudero.

Se comprende bien la idea del autor, pero debió elegir otro giro, porque en español no puede decirse con *yo* sino *conmigo*.

Mucho abundan las incorrecciones de lenguaje en toda España, sin contar los provincialismos que tienen su razón de ser, generalmente histórica, por lo cual nos parecen respetables.

Se ha generalizado la grave incorrección de confundir los dativos con los acusativos. Decir que a una señora *la* sienta bien una cosa, o *la* duele el pie, o que *la* van a hacer una tortilla, o que al niño *lo* pegaron para que fuera bueno, eso no sólo agravia al buen sentido, a la lengua española, a todas las lenguas de la misma familia, pues en ninguna se incide en confusiones tan lamentables, sino que no expresa la idea del que habla, porque lo que a una señora *la* sienta es aquello que la hace o la obliga a sentarse, porque el verbo doler no admite esos acusativos; porque hacerla una tortilla, equivaldría a aplastarla, y si a un niño *lo* pegan, será con cola, goma u otra materia a propósito para dejarlo adherido, no para que se corrija de sus defectos, pues los aglutinantes no poseen, que sepamos, virtudes pedagógicas.

Los patrocinadores de tamaños disparates, llamados *laístas*, se defienden con el pretexto de la claridad, mas no quieren conocer que la obscuridad nace de confundir el dativo con el acusativo. La lengua francesa, por ejemplo, goza renombre de clara, y sin embargo tiene su forma dativa que le sirve para ambos géneros, sin que a nadie le haya ocurrido jamás la menor equivocación. Si decimos que una niña está contenta porque *la* hemos regalado, cualquiera entenderá que la hemos cedido en regalo, pues

en efecto, si la hubiéramos donado a otro, no podríamos expresarlo sino en esa forma, diciendo que la hemos regalado. Al contrario, si decimos que está contenta porque *le* hemos regalado algo, nadie dudará que no ha sido ella la regalada, sino el objeto.

No menor censura merecen ciertos derivados que pugnan con la etimología y con las leyes de la derivación y formación de palabras; por ejemplo, la mala costumbre de decir *buenísimo, fuertísimo, tiernísimo, pañuelito, novecientos*, etc., en vez de *bonísimo, fortísimo, ternísimo, pañolito, novecientos*.

C. CLARIDAD.—Es clara la palabra que representa su idea de modo que no pueda confundirse con otra idea distinta.

Oféndese a la claridad por el *tecnicismo*, por el empleo de las voces llamadas cultas y por los equívocos.

Tecnicismo.—Se llaman técnicas las voces privativas de una ciencia, arte o especialidad cualquiera. Tales palabras ocupan lugar propio en los trabajos especiales de la materia a que corresponden; pero no deben engarzarse en escritos destinados a la generalidad, porque el público no tiene la obligación de sentirse especialista.

Suelen incurrir por vanidad en este defecto ciertos autores, ganosos de verse tenidos por doctos; como si esa circunstancia pudiera aumentar o rebajar su mérito literario. Por mucho que Balbuena se esforzara en amontonar *epiciclos, apogios, auges y solsticios*, no consiguió nombradía de astrónomo y sí hacer una soporífera octava.

Culteranismo.—Se llaman cultas, en el sentido epigramático asignado por los preceptistas a esta palabra, las voces tomadas de lenguas sabias, cuyo significado no es generalmente conocido. Mas parece que los inventores y propagadores de semejantes vocablos procuran no ser entendidos para ser admirados, que ser comprendidos para convencer y persuadir.

El lenguaje culto, o mejor culterano, estuvo en boga en España en el siglo xvii, contaminándose casi todos los ingenios de la corte, muchos de ellos después de haber combatido la nueva escuela. El oleaje avanzaba irresistible, porque lo imponía el tiempo; la arquitectura se hizo barro-minesca, la prosa gracianista y gongorina la poesía. En Italia, clásica escuela de los autores españoles, dominaba idéntica afectación; en Inglaterra, se extendía el *eufuismo*, y en Francia, el *preciosismo*, irradiando desde el Hotel Rambouillet, se desbordó por encima de la profunda sátira de Molière.

Como ejemplos de voces cultas citaremos *quirotecas*, por guantes; *apropincuarse*, por acercarse; *superna*, por suprema, *escapeda*, por estribo etc.

Equívocos.—Con este nombre se designan aquellas palabras que tienen dos sentidos cuando se emplean de modo que pueden, o entenderse en ambos, u ofrecer dudas sobre su interpretación. Por ejemplo; *pegar* tiene varios significados; uno golpear, batir; otro adherir; otro corresponder o cuadrar, y, sin embargo, no hay equívoco si digo que pegué un puñetazo o una bofetada a cualquiera. En cambio si digo: *Este tiene un padre que no le pega*, no se entiende bien si es que no le da golpes o es que no le corresponde tener tal padre.

Los equívocos suelen prestar cierta gracia al estilo ligero de composiciones humorísticas, no abusando de ellos y empleándolos con suma oportunidad. En las composiciones graves siempre desdican los retozos del ingenio.

Apena leer en Lope de Vega que una yegua era más *pía* que su dueño, así como deleita Baltasar de Alcázar, cuando habla del

.....néctar divino,
que sin duda llaman *vino*
porque nos *vino* del cielo.

D. PROPIEDAD.—Esta virtud de la dicción consiste en que exprese la idea de una manera exacta e íntegra.

En vain vous me frappez d'un son mélodieux
Si le terme est impropre ou le tour vitieux.

(Boileau).

Entre las impropiedades que se cometen, sólo señalaremos las más generalizadas y frecuentes.

Nombres.—Es impropio llamar *escaleras* a los escalones, *bayetas* a las aljofifas, que suelen no ser de bayeta; *cacharrerías*, que es término despectivo, a las alfarerías y a los almacenes de objetos de cristal y loza; *cuartos* a los pisos; *bayetas* a las aljofifas; *tiestos* a las macetas, porque tiestos son los restos de los utensilios de porcelana, barro, cristal o materias análogas; por eso dice el refrán: «Quien rompe paga y se lleva los tiestos.»

No se debe llamar *los cuartos* al dinero. Cuartos son las monedas de cobre, no los billetes, piezas de plata, ni las ya rarísimas de oro. Bueno que alguna vez, y en lenguaje familiar, se diga los cuartos, tomando la parte por el todo; mas no es lícito ni elegante decirlo así en toda ocasión. El buen sentido advierte que el lenguaje figurado se emplea cuando conviene y nada más.

No se comprende que llamen a las gaseosas *cerveza de limón*; impropiedad que obliga a llamar *cerveza clara* a la cerveza, no obstante de ser más obscura que la gaseosa. ¡Sería tan sencillo dar a cada objeto su nombre propio!

Tampoco hay propiedad en llamar a un anciano un *abuelo*, porque si puede pasar alguna vez, no se debe tomar como sinónimo. Abuelo no es el que tiene edad, sino el que tiene nietos.

Es impropio llamar *lumbre* a la candela o fuego de brasas; porque lumbre significa luz y no fuego. Hablará menos mal, aunque no bien el que, refiriéndose a una chimenea de

leña o cualquiera otro fuego que despida llama, diga que se pone al amor de la lumbre; pero hablará mal quien eso diga refiriéndose a un brasero, o llame lumbre a las brasas de la hornilla.

Adjetivos.--No se debe convertir los adjetivos en sustantivos sin necesidad; por lo cual es reprehensible decir *un chico* por *un chiquillo*. Chico es un adjetivo, lo opuesto a grande, y hay personas tan duras de oído, que dicen: tengo *un chico muy grande*. Y aun resulta más gracioso cuando, refiriéndose a cualquier mozalbete, dicen que es *un chico joven* o muchacho joven. ¿Hay muchachos viejos?

Hay también la costumbre de llamar la *chica* o la *muchacha*, a la criada de la casa, dicción bien aplicada si es una moza; pero no se ha de estimar sinónimo de sirviente, aún cuando sea viuda en cuartas nupcias y setentona.

Se llama *mediano* a lo malo, y suele oírse que un enfermo en estado agónico se halla mediano de salud.

Géneros.—Se abusa mucho del deseo de significar el orden sexual, cosa no siempre necesaria, y aunque es regla de las lenguas latinas no dar género femenino a los oficios y cargos viriles, ni a los participios de presente usados como sustantivos, se dice la *presidenta*, sin pensar que ya va suplido el sustantivo; el *presidente* equivale a *el hombre que preside*, y por idéntica razón debe decirse *la presidente*, esto es, la *mujer que preside*. Y no sólo se comete este abuso gramatical, sino que se dice *la jefa*, ser *jueza* de oposiciones, *concejala* y otras palabras análogas que da grima oír.

Tampoco se recomienda la permuta de géneros, haciendo, por ejemplo, masculinas las chinches (*un chinche*) y las porciones (*un porción de personas*) y femenino vinagre, *la vinagre* (sic).

En cambio se suprime indebidamente el artículo en ciertas locuciones adverbiales, por ejemplo: *a otro día*, en el sentido de al día siguiente. Debe decirse: *al otro día*.

Pronombres.—Ya señalamos, al tratar de la corrección, el abuso de confundir los dativos con los acusativos. Añadiremos ahora la impropiedad de decir *me* o *te*, en lugar de *se*. Si el gato se lleva una sardina, dice la cocinera: El gato *me* ha llevado una sardina, con lo cual enuncia todo lo contrario de lo que quiere; porque si el gato hubiese robado la sardina en otra parte y se la llevase a ella, entonces podríamos con razón decir, que el gato, *le* (a ella) llevaba la sardina, y ella que el gato *se la* había llevado o traído. No se diga, pues, *me* ha llevado la sardina (*me, a mí o para mí*); sino se ha llevado la sardina (*se, a él o para él*). También puede, y sería lo mejor, decir me ha quitado, arrebatado, robado, etc.; porque el fondo de este modismo es la abusiva substitución del verbo *quitar* por *llevar*.

Verbos.—Muchas son las aplicaciones viciosas del sentido de los verbos; ninguna, sin embargo tan reprehensible como la de emplear el verbo *coger* en el sentido de *caber*, por ejemplo, aquí no se *coge*; los dulces no *cogen* en el plato; nueve entre tres *cogen* a tres, y otras necedades por el estilo.

Es impropio decir *cocer* por *hervir*. El primero es transitivo, el segundo intransitivo. El agua hirviendo puede cocer las legumbres; pero no se puede decir que el agua que ma porque está *cociendo*, sino porque está *hirviendo*.

Otra impropiedad frecuentísima consiste en emplear el verbo *desear* en vez de querer. Si entramos en un establecimiento, no tarda el camarero o dependiente en venir a preguntarnos: «¿Qué desea usted?» La contestación lógica sería: *Ser ministro*, en el político; *rejuvenecerme*, en el anciano, y así por este estilo en los demás.

El comercio va introduciendo el uso del verbo hacer en el sentido francés, es decir, aplicándolo a todos los actos. Así, los señores comerciantes dicen: *hacer condiciones*, por *ofrecer condiciones*, *hacer precios* por *pedir precio* o

dar a tal precio. De igual modo los profesores de colegios extranjeros, hoy en boga, enseñan a sus alumnos a decir *hacer faltas* por cometer faltas y hacer sus *deberes* por sus ejercicios.

Tampoco debe emplearse *volver* en el sentido de *devolver*. Volver es dar la vuelta o poner del revés, y así se dice: mandar volver una levita, volver los ojos, etc. Si decimos a una persona que nos vuelva una prenda robada, habrá cumplido literalmente con ponerla del revés.

En impropiedad se incurre al decir: *chillar* o *echar una chillería*, en vez de *reñir* o *reprender*, pues se puede muy bien reprender sin dar voces, que los gritos indican mala educación. En este caso, como en otros ya citados, es tal la fuerza del vicio, que ni el contraste hace a las gentes darse cuenta de la sandez, y se oye decir: «Me chilló bajito; me echó una chillería sin que los demás se enterasen», etc.

Algunas personas confunden el verbo *servir* con el verbo *valer*. Servir es ser útil, y valer tener valor. Un palo sirve mucho y vale poco, un brillante sirve para poco y vale mucho.

También se emplea, viciosamente, *sacar* por servir: «¿Quiere usted que le saque la comida? ¿Le saco a usted los riñones?»

En la locución *Le felicito a usted las Pascuas*, no se sabe si el felicitado es uno o son las Pascuas. Si las Pascuas fueran de uno, podría decirse: «Le felicito a usted las Pascuas», como se dice: «le cepillo a usted la levita o le tomo el pelo». Mas no siendo de uno, no se las pueden a uno felicitar. Digan, pues: *Felicito a usted por las Pascuas* o *con motivo de las Pascuas*.

Adverbios.—Las principales impropiedades en el uso de los adverbios consisten en decir *largo* por *lejos*. Largo es un adjetivo, y no puede decirse: Tal sitio o tal persona está muy *largo*, sino muy *lejos*.

También es impropio decir *pronto* en vez de temprano. Llega pronto el que llega en poco tiempo, llega temprano el que llega antes de la hora. Se puede uno levantar tarde y pronto o acostarse temprano y despacio.

Es muy viciosa la locución adverbial *estar de más* en el sentido de vacante o cesante. *Estar de más*, en buen español, es locución despectiva: está de más el que está donde estorba, donde molesta o donde no debe decorosamente estar. La persona que cesa en un cargo, sin motivo reprehensible, no está de más, está cesante o excedente.

E. DECENCIA.—Es un principio general de la vida. El arte como manifestación de la vida, acaso la más noble, debe mostrarse exento de impurezas.

Los oradores y autores cómicos griegos solían emplear muchas voces groseras, y a veces los clásicos como Ovidio, Marcial, Quevedo, Cervantes, etc.; han usado vocablos indecorosos.

Conviene advertir que a menudo hallamos en los clásicos expresiones deshonestas para nosotros, pero que no lo fueron en su tiempo. ¡Quién sabe si lo serán mañana algunas de las que hoy inocentemente usamos!

También afecta a la nobleza del lenguaje el uso de palabras que, si no son indignas ni bajas, tienen, por ministerio del uso, cierto carácter ridículo. Estas expresiones deben proscribirse de las situaciones serias, porque deshacen sus efectos, sustituyendo la risa a la emoción.

En un drama detestable, muy popularizado en cierta época, cuando la pasión política se sobreponía al gusto literario, Carlos II pregunta al P. Froilán cómo pudieron darle el hechizo, y contesta el famoso padre:

FR. Os lo dieron en bebida.
REY. ¿Qué bebida?
FR. *Chocolate.*
REY. Con estas cosas me ofusco.
¡Chocolate!
FR. Sí, en verdad.
REY. ¡Que encierra tanta maldad
un poco de *soconusco!*

El efecto de los vocablos *chocolate* y *soconusco* en una situación dramática, resulta deplorable para el oído y para el ánimo.

Los críticos franceses, exagerando un poco la nota, se deshacen en elogios a Racine por haber empleado la dicción *chien*, perro, en una tragedia, sin lastimar el oído ni el buen gusto.

F. OPORTUNIDAD. —Se estiman oportunas aquellas palabras tan estrechamente ligadas con el asunto, y tan eficaces para el fin que el autor se propone, que no pueden verse substituídas sin detrimento de la verdad, de la energía o de la elegancia en la expresión.

Diderot dice con razón: «Souvent l'effet d'une phrase tient à la place où elle est».

G. ENERGÍA es la cualidad de impresionar vivamente al público, realzando lo expresado por lo feliz de la expresión.

La energía es condición vital del estilo; mas no se olvide que la fuerza, ni en la literatura, ni en ningún acto humano, dispensa de la corrección.

Contribuye mucho a la energía del estilo y de las palabras la feliz elección de los epítetos.

Son *epítetos* aquellas palabras que expresan relaciones determinadas, según el momento artístico de los objetos.

Se diferencian de los *adjetivos* en que éstos expresan las relaciones esenciales y constantes, mientras que sólo se consideran epítetos los que fijan aquellas relaciones prefe-

rentes del objeto, según su papel en la obra artística. El adjetivo es el género; el epíteto la especie.

Hermosilla, al distinguir entre epíteto y adjetivo, dice que tan lejos están de ser la misma cosa, «que muchas veces hay epíteto sin que haya en la frase ningún adjetivo, como en ésta: «*Escipión, el rayo de la guerra*». Esta confusión de Hermosilla nace del estrecho criterio de la gramática tradicional. El rayo de la guerra es un adjetivo compuesto de varias palabras, lo, como dice gallardamente Benot, un adjetivo frase.

Hay varias formas de expresar las cualidades de un objeto:

- 1.^a Con un adjetivo. (Rojo sol.)
- 2.^a Con un sustantivo. (El Rey, la cabeza del Estado.)
- 3.^a Con un complemento indirecto. (Rugió con la furia de un león.)
- 4.^a Con una proposición. (Murió, porque es la muerte ley ineludible.)

De estas formas sólo pueden considerarse epítetos las que afectan al nombre, puesto que la especie no puede exceder del género.

Los adjetivos no son epítetos: 1.º, cuando expresan la totalidad, por ejemplo: El cuerpo *humano* tiene las tres dimensiones; 2.º, cuando son atributos de las proposiciones, por ejemplo: La vida es *corta*.

Valor literario de los epítetos.—Los epítetos expresan la relación artística del objeto. De aquí su singular importancia como elemento literario, pues si el epíteto no fuese adecuado u oportuno, la posición artística del objeto no será la idónea para producir los efectos deseados por el autor.

Tienen además para el crítico un especial valor indiciario, porque es seguramente mejor poeta el autor que más afortunado se muestra en la elección de los epítetos. El acierto al escoger estas palabras que especifican artística-

mente el objeto, muestra que ha sido visto en su verdadera relación poética y que se posee un dominio efectivo sobre el material de la ejecución.

Acaso ningún poeta español puede igualar al divino Herrera en este punto. Al azar pueden citarse sus versos y estrofas admirables, sin elección, sin esfuerzo, seguros de hallar siempre el determinativo oportuno, cuando no sorprendente.

La *canora* armonía
Suspendía de dioses el senado
Y el cielo que movía
Su curso *arreatado*
El vuelo reprimía *enajenado*.

.....
Tú, *infanda* Libia, en cuya *seca* arena
Cayó *vencido* el reino lusitano,
Y se apagó su *generosa* gloria;
No estés *gozosa* y de ufanía llena,
Porque tu *temerosa y flaca* mano
Hubo sin esperanza tal victoria
Indigna de memoria.

Libia pudo ser calificada de *ardiente*, de *aciaga*, de muchas diferentes maneras; para el gran poeta sólo podía ser *infanda*, es decir, incalificable, por no haber palabra que exprese toda la extensión de su maldad. El crimen cometido por aquella tierra no cabía en la palabra humana. La arena pudo ser roja, o leve, o movediza, o menuda, o ardiente; al poeta sólo podía parecerle *seca*, esto es, infecunda, estéril, en contraposición a la generosidad caballerosa del príncipe. De cuantos vocablos podían significar cómo cayó el reino lusitano en Africa, no hay uno comparable al de *vencido*, tan oportunamente colocado al principio del verso. La gloria de Portugal no podía señalarse con más adecuado epíteto que llamándola *generosa*, pues no se trataba de glorias conseguidas combatiendo en defensa de la patria o en cumplimiento de estricto deber, sino saliendo de su propia esfera, excediéndose de sus límites, para lle-

var a a ingrata Africa el beneficio de la civilización y del cristianismo. Y, sobre todo, nótese en esa *temerosa y flaca mano* retratadas con sublime pincelada la debilidad y cobardía del crimen. Sólo este verso bastaría, sin más detenido examen, para ceñir a las sienes de un poeta la corona del genio.

¡Y qué admirable rasgo el *indigna de memoria*, como único comentario de aquel triunfo!

En el soberbio laconismo de esa frase, hay una poética síntesis de lamentación y de dignidad, de protesta y de condenación, expresada con esa sobriedad de las grandes frases, más enérgicas que cien discursos.

Por cualquier parte que se hojeen las poesías del gran Maestro, se hallarán perlas y brillantes de tan pura ley. Su discípulo Rioja también es exquisito modelo en cuanto al uso de los epítetos y otras muchas virtudes literarias. En la oda de Lista *A la muerte de Jesús*, no menos resplandecen epítetos de primer orden, principalmente en la estrofa que empieza:

Venció la *excelsa* cumbre
De los montes el agua *vengadora*.

Véase, en cambio, toda la vulgaridad que tienen los epítetos de la siguiente décima:

Ese aura que vaga llena
De los *sencillos* olores
De las *campesinas* flores
Que brota esa orilla *amena*.
Ese agua *limpia* y *serena*...

Todos los epítetos aquí empleados pueden substituirse por otros, sin mengua de la belleza, porque todos significan relaciones vulgares, al alcance de cualquier versificador: no llevan el sello del genio.

Concretando en breves reglas la doctrina de los precep-

tistas, consignaremos que los epítetos deben, como primaria condición, ser *oportunos*. Contra esta regla pecaría el escritor que llamase piadoso a un general, docto a un torero, ágil a un poeta, salvo que se presente al sujeto, por cualquiera circunstancia, en la relación expresada.

Han de ser, además, los epítetos *propios y concretos*. Por vaguedad sería censurable calificar de poroso o de elástico al acero: la elasticidad y la porosidad son propiedades comunes a todos los cuerpos. Por impropio no sería cuerdo llamar sombrío al sol o refulgente a un cielo encajotado.

Exige el buen gusto que los epítetos sean necesarios, pues de no hacer falta, producen desmayo en el estilo. El prurito de amontonar epítetos inútiles es signo infalible de decadencia en las literaturas. Hay, no obstante, ocasiones excepcionales en que pueden acumularse con ventaja del estilo. Herrera, el gran maestro de los epítetos, los acumula a veces con suma elegancia, por ejemplo:

Voy subiendo
Por esta *alta, empinada, aguda* sierra.
Suave sueño, tú que en *tardo* vuelo,
Las alas *vagorosas* blandamente
Bates de adormideras coronado,
Por el *puro, adormido y vago* cielo.

Tampoco deben emplearse sin necesidad, o, al menos, conviene esquivar todo lo posible esos epítetos vulgares de puro frecuentes (himnos armoniosos, profundo abismo, etc.). Sobre su inutilidad, suponen escasa penetración artística. En nuestros días abundan las frases vulgarizadas por la prensa y recogidas por los malos escritores, más numerosos que nunca, hoy que todo el mundo se siente escritor. No hay jefe de partido político que no sea *ilustre jefe*, ni crisis ministerial un tanto prolongada que no sea *laboriosa*, ni puerta que no se cierre *herméticamente*, ni

poeta que no sea *eximio*, ni lujo que no se califique de *asiático*. El uso de substantivos con adjetivo aparejado, indica pobreza de numen, quebranta la propiedad y revela amaneramiento o falta de verdaderas condiciones.

La flojedad consiste en la escasa expresión de las voces.

Las palabras que no expresan la verdadera relación artística en el momento de la inspiración, no impresionan a nadie y roban su vigor al pensamiento.

CAPITULO II

Cláusulas.

§ I

Idea de la cláusula.

A la composición que hacemos de los vocablos para expresar un pensamiento, llamamos *cláusula* (de *claudere*, cerrar), por eso la definía Aristóteles: «Locución que tiene el principio y el fin dentro de sí misma, siendo de una extensión tal, que puede comprenderse de una sola ojeada».

Para nosotros la cláusula es una ordenación de vocablos cuya unión debida (no mero conjunto o hacinamiento) forma, al expresar la idea, un sentido perfecto.

Gil y Zárate la llama *sentencia*, denominación más aplicable a un pensamiento profundo, que no a la unidad puramente exterior; otros la llaman *frase*, sin reparar que una cláusula puede encerrar más de una frase; otros *período*, olvidando que éste es un género de cláusula, la cláusula periódica.

§ II

División de las cláusulas.

A. *Por su extensión.*—Los preceptistas dividen las cláusulas en cortas y largas.

En realidad, la cláusula no tiene unidad métrica de comparación.

Como regla, sólo diremos que debe alternarse unas y otras para evitar la monotonía en el estilo. Cicerón, tan cuidadoso de la corrección y de la elegancia, decía: «No se ha de emplear siempre un giro continuado y seguir un compás de frases regulares, sino que debe quebrarse a veces el estilo con períodos más cortos».

B. *Por su estructura.*—Por su estructura, se dividen las cláusulas en *simples* y *compuestas*. Son *simples* las que constan de una sola proposición, por ejemplo: «Dios es infinito». No se opone a la simplicidad que se añadan al sujeto o al atributo ideas accesorias, mientras puedan reducirse a términos simples, sin alteración del sentido, por ejemplo: «En Sevilla, la Atenas española, nació Bartolomé Esteban Murillo, célebre pintor, admiración del mundo»; cláusula que pudiera reducirse a esto: «Murillo nació en Sevilla».

Los accesorios deben acercarse al sujeto o al atributo, según se refieran al uno o al otro, todo lo que permita la elegancia de la cláusula.

Compuestas son las que encierran más de una proposición.

Las hormigas nos dan, no solamente el ejemplo del trabajo, sino un modelo de solidaridad que, para vergüenza nuestra, contrasta con el egoísmo de la sociedad humana.

La cláusula compuesta consta de dos partes: *prótasis* (primera mitad o sentido ascendente) y *apódosis* (final o sentido descendente).

Incisos de la cláusula son los incidentes y complementos.

Fabio, *si tú no lloras*, pon atenta
La vista en luengas calles derruídas.

(R. Caro.)

Colones son los miembros o distintas proposiciones principales en la cláusula.

Si los colones están separados, la cláusula se llama *suelta*; por ejemplo:

La pereza engendra el vicio, el excesivo trabajo causa el agotamiento; sólo la regularidad de la vida favorece al cuerpo y al espíritu.

Si están enlazados, se apellida *período*. El enlace se verifica por medio de conjunciones, relativos, gerundios, etc.

Los períodos pueden ser *bimembres*, *trimembres* o *cuatrimembres*. Si pasan de cuatro miembros se llaman *rodeos periódicos*, y, si son en extremo largos, se denominan *tasis*, por ejemplo:

Período bimembre: «Podemos emplear nuestra inteligencia para el bien o abusar de ella para ejecutar el mal».

Período trimembre: «La vía láctea, observada con potentes telescopios, parece ensancharse ante nuestra vista, se descompone en estrellas de diferentes magnitudes, y en un espacio del tamaño del disco lunar puede el astrónomo contar más de dos mil». Si se cuenta el inciso, el período tendrá cuatro miembros.

Período cuatrimembre: «Aunque el despechado, reniegue de su patria y la denigre con dicterios, nunca podrá arrojar de su corazón el cariño al suelo natal, y la menor circunstancia delatará que ese natural amor no se ha extinguido».

Tasis: Puede servir de ejemplo el de Cicerón que empieza: *Nunc te Jupiter*, y consta de cerca de cuarenta miembros (*In Verrem*).

§ III

Fundamento de la cláusula.

La unidad del pensamiento que expresa el espíritu no se refleja en el vocablo, sino en la cláusula.

De aquí que, sin romper esta unidad, el orden de colocación de los vocablos pueda variar, ya enunciando las palabras en el mismo orden que las ideas se presentan al espíritu con toda la variedad de la vida de la inteligencia, *construcción natural*, más propia de las lenguas sintéticas; ya enunciándolas según ordenación metódica, *construcción lógica*, más propia de las analíticas.

El principio orgánico de la cláusula reside en la acentuación. Una palabra lleva el acento tónico sintáctico de cada oración, y una oración lleva el acento tónico de la cláusula compuesta.

El orden de las oraciones con relación a su propiedad de coordinación, depende de la naturaleza de los pensamientos que encierran, sin atender a la forma gramatical. Si se considera la propiedad de subordinación, hay que procurar la proporción entre los miembros de la cláusula, para que la unidad se muestre en la armonía del conjunto, sin menoscabo de la claridad y del enlace de los pensamientos entre sí.

§ IV

Cualidades de las cláusulas

A. *Unidad.*—Es la cualidad de expresar en ella *una* sola idea y hacer, por consiguiente, *una* sola impresión en el ánimo.

No se opone a la unidad de la cláusula la coexistencia de varios pensamientos. Basta con que todos ellos se

subordinen a uno de tal modo que el principal no necesite de los otros para su expresión, sino para su desenvolvimiento, y los demás no tengan razón de ser más que en el principal.

Cuando los pensamientos se acumulen y, sin perjuicio del fondo, puedan compartirse en dos o más cláusulas, así debe hacerse con ventaja de la unidad y de la claridad. Conviene, para el mismo fin, esquivar los paréntesis, no poniendo más que los necesarios y procurando no darles mayor longitud de la indispensable.

La cláusula debe cerrarse plena y rotundamente, sin que falten ni sobren palabras para completar el sentido.

B. *Pureza* es la conformidad de la frase con las reglas de la Gramática y el espíritu del idioma. Es más indisculpable el barbarismo en la frase que en la dicción. En ésta suele convenir, en aquélla nunca.

Como ejemplos de frases bárbaras usuales, puede citarse: *ir a buscar* (*aller chercher*) en vez de *ir por*. (Se buscan las cosas cuando se ignora su paradero. Así es galicismo decir: «Voy a buscar a mis hijas que están en casa, para llevarlas a paseo». Si están en casa, no hay que buscarlas, sino ir por ellas). En estos días se obstinan los galiparlantes en aclimatar frases tan contrarias a la estructura de nuestro idioma, como *un asunto a resolver*, *una cuestión a estudiar* y otras congéneres. Los señores boticarios van introduciendo una porción de giros bárbaros, tales como *jarabe al bromuro de potasio*. Cualquiera se dirá: Y ¿a mí qué me importa que le den jarabe al bromuro o que no se lo den? Pase la adulteración de los productos, pero la del idioma nos parece una extralimitación de facultades.

C. La *propiedad* consiste en la perfecta adaptación del giro sintáctico al estado anímico del autor.

«Sans la langue..... l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain».

(Boileau.)

D. *Exactitud*.—Consiste en que la cláusula reúna todas las condiciones necesarias para expresar el pensamiento sin excederse en lo más mínimo.

A esta cualidad llaman otros autores *precisión*; pero esta palabra no es tan castiza como *exactitud*. Una cosa se llama *precisa* cuando se estima indispensable.

E. *Corrección*.—La corrección se halla tan unida a la propiedad y a la exactitud, que poco podríamos añadir a lo expuesto, sobre todo cuando al tratar de las cualidades literarias de los vocablos, hemos invadido algo el terreno de las cláusulas, y no reportaría utilidad la molestia de la repetición.

La corrección es casi una cualidad negativa, porque más consiste en la ausencia de defectos que en los méritos positivos del autor. Es el mérito de no cometer faltas. Por sí sola ningún valor presta, pero sin ella, la obra sale defectuosa.

F. *Claridad*.—Es la cualidad de expresar fiel, íntegra y distintamente el pensamiento.

Tal ha sido siempre la idea de los preceptistas. Se habla o se escribe, ante todo, para ser entendido sin esfuerzo.

El mérito de la elocución consta en que sea clara y al mismo tiempo elevada.

(Aristóteles, *Poét.* XXII).

Anfibología es el doble sentido a que puede prestarse una cláusula obscura. La *ánfibología* se distingue del equívoco porque éste reside en los vocablos y aquélla en la construcción sintáctica. Zorrilla dice en el *Tenorio*:

Ese agua pura y serena
Que atraviesa sin temor
La barca del pescador
Que espera cantando el día.

¿Quién espera cantando, el pescador o la barca?
Se ha tachado de *ánfibológicos* estos tercetos:

Más precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido
Que agradar lisonjero las orejas
De algún príncipe insigne aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

Hermosilla y Gil y Zárate, para evitar la duda de si la palabra *aprisionado* se refería al príncipe o al ruiseñor, proponen esta variante, jactándose de haber corregido al gran poeta:

Más precia el ruiseñor su pobre nido
De pluma y leves pajas, más sus quejas
En el bosque repuesto y escondido.
Que de un príncipe insigne las orejas
Lisonjero agradar, aprisionado
En el metal de las doradas rejas.

Era muy poca cosa Hermosilla, y el Sr. Gil y Zárate asaz mediano versificador y de notorio mal oído, para enmendar al gran poeta de las flores. Acaso los tercetos queden más claros; pero ¡qué dureza en el nuevo giro! ¡Qué diferencia entre el *un príncipe insigne* tan seco, tan limitado, y la dulce vaguedad de *algún príncipe insigne*, matices todos interesantes para una receptividad artística delicada! Y, sobre todo, ¡cómo sobresalen *las orejas* del príncipe en los tercetos de Gil y Zárate!... Tal es el *quid incognitum* de la poesía. En los versos del gran Rioja fluye una suavidad de forma en que hasta la dicción vulgar se disimula; los toca mano profana y adquieren rigidez, dureza antiartística, y el vocablo vulgar resalta de tal modo, que en la fantasía se ven unas enormes orejas sin que apenas se dibuje la figura del príncipe.

Solecismo.—Es una especie de la anfibología, dependiente de la colocación de las palabras, por ejemplo:

Pide las llaves a la sobrina del aposento (Cervantes).
Esta es cadena de galeotes, gente forzada del rey que va a galeras (Id).

En el lenguaje vulgar se cometen con involuntaria frecuencia, y en esa endiablada literatura de los anunciantes se lee a cada paso: *Guantes para hombres de seda; cortes de vestido para señoras de veinte varas. Se ha extraviado una perrita, el dueño advierte que tiene muchas lanas y un lunar en la frente, etc.*

Los autores señalan tres reglas capitales para la claridad:

1.^a Observar rigurosamente las reglas de la Gramática.

Aun cumpliendo con este precepto, puede, por defecto del idioma, quedar confusión en el sentido de la frase, y entonces se ve la habilidad de un buen escritor para salvar obstáculos insuperables para las medianías.

2.^a Colocar cada palabra en el sitio que mejor indique sus relaciones con las demás de la frase.

3.^a Colocar las conjunciones y relativos después del antecedente. A esta regla faltó Cervantes, diciendo: «Y el primero que fué a descargar el golpe, fué el colérico Vizcaíno, *el cual* fué dado con tanta fuerza...» ¿El Vizcaíno?

G) *Vigor*.—Consiste en que por la unidad, claridad y feliz construcción de la cláusula, se realce el pensamiento y produzca más viva y enérgica impresión.

Para lograr tal resultado conviene suprimir toda palabra o frase inútil o superflua «*Obstat quidquid non adjuvat*» (Lo que no ayuda, estorba).

No deberá repetirse en otra forma la idea ya enunciada. Aquí tiene razón Hermosilla al censurar estos versos de Garcilaso:

¡Ay, cuán diferente era
Y cuán de otra manera!

y éstos de Lope:

Amó a Leonor Alfonso algunos años.
No fué Leonor de Alfonso aborrecida.

Conviene, para ser enérgico, evitar la profusión de re-

lativos. Muy pocos prosistas habrá en España que no empleen la palabra *que* tres o cuatro veces en cada período. Tampoco se contarán muchos que no repitan el verbo *ser* una docena de veces en cada página.

La palabra enfática se colocará, desembarazada de excesivos accidentes, en el lugar donde pueda producir mayor impresión, cuidando de no acumular, antes bien distribuir, hasta donde sea posible, los elementos circunstanciales. Las palabras homólogas (co-atributos de un sujeto, co-sujetos de un atributo, circunstancias de una clase, enumeraciones de objetos, etc.), se colocarán según sus grados de fuerza y en perfecta gradación. Las gradaciones pueden ser de tres órdenes:

1.º De *tiempo*.—Al enumerar los invasores de España, hablaría bien el orador que dijese: «Vinieron fenicios y cartagineses, romanos y godos», porque tal fué el orden en que llegaron; mas erraría mucho si dijese: «A España vinieron los árabes y los griegos, los godos y los fenicios, los romanos y los celtas».

2.º De *lugar*.—Podemos decir: «El ejército pasó el Guadalquivir, dejó atrás la Sierra Morena, se extendió por la Mancha y encontró en Aranjuez a los enemigos». Pecaríamos contra el buen sentido diciendo: «El ejército se extendió por la Mancha, pasó el Guadalquivir y encontró al enemigo en Aranjuez».

3.º De *importancia*, es decir, que se observe una artística gradación, de más a menos o de menos a más, según el asunto y el efecto que se intente producir, sin saltos bruscos y desordenados.

Debe, en fin, el autor procurar que todos los miembros de la frase representen algo, ofrezcan algún interés; que al expresar una serie de contrastes se unan los colones que se opongan entre sí, y que la cláusula se cierre por una palabra interesante para que no quede vibrando en el oído o

reinando en la memoria una palabra insignificante, cuya debilidad amortigüe la viveza de la impresión.

H) *Elegancia*.—Consiste en cierta disposición, ni afectada ni vulgar, que se da a la cláusula para hacerla más agradable. Esta condición, dependiente del gusto y educación del autor, se siente más que se explica. Corresponde a las facultades naturales del escritor, por ser la más difícil de adquirir, si es posible adquirirla, y a la natural receptividad del lector u oyente.

Al tratar del estilo añadiremos algo acerca de la elegancia. Por ahora consignaremos que para construir cláusulas elegantes no podemos estatuir más reglas que la depuración del gusto por la lectura y análisis de los buenos escritores, y procurar no embarazarlas con palabras secundarias o inútiles ni con vulgares estribillos, (*paes, a lo mejor, si a mano viene*, y otros análogos).

I) *Armonía*.—La armonía de la cláusula depende de la feliz ordenación y coordinación de las palabras y el acierto en la elección de éstas.

Ofenden a la armonía de la cláusula los *hiatos* o encuentros de vocales en mayor número de lo que el buen oído consiente (Hablabá a Aarón), la *cacofonía* o encuentro de consonantes ásperas y difíciles de pronunciar, y la *aliteración* o repetición de sonidos iguales o sílabas formadas con la misma vocal. Ejemplo de cacofonía es el nombre de *D. Pedro Pérez Pita Pizarro, procurador por la provincia de Pontevedra*.

En tesis general, se procurará evitar asonancias y consonancias, graduar el elemento musical de suerte que la armonía siempre vaya en progresión ascendente y terminar el período con los vocablos de mayor sonoridad.

CAPÍTULO III

La Prosa.

El lenguaje literario puede desenvolverse en dos formas: una que le es común con el vulgar, la prosa; otra que se aleja de la vulgaridad, el verso.

Se llama *prosa*, la enunciación natural y espontánea del pensamiento, o sea el lenguaje que empleamos ordinariamente para las necesidades de la vida. A diferencia del verso, no se encierra en un ritmo cíclico, sino que se caracteriza por el movimiento libre e idealmente rítmico de la palabra (*sermo solutus, oratio soluta*). Su finalidad responde más a las exigencias de la verdad que a las fórmulas orales de la belleza, por lo cual corresponde a la masculinidad del espíritu.

La prosa, como forma de lenguaje, precedió a la invención del verso; mas, en cuanto palabra literaria, es muy posterior. Las primeras expresiones que los hombres quisieron confiar a sus coetáneos o a la posteridad, antes de conocerse la escritura, debieron encarnar en el verso para facilitar su difusión y perpetuar su recuerdo.

No por su posterioridad, se formó y perfeccionó rápidamente el lenguaje prosado, antes bien, su constitución adoleció de mayor laboriosidad, por no haberse trabajado para la expresión literaria. Los primeros ensayos de los helenos hasta Heródoto, presentan visible incoherencia y en los autores falta de dominio. Coincidió la rudeza del estilo con la ausencia de Gramática y se desconoció la estructura del período hasta rayar el siglo de oro. Otro tanto podríamos decir del Lacio y de todas las literaturas, pues a todas dió pauta en su desenvolvimiento la Madre Grecia.

El dominio de la prosa tiene mayor extensión que el de la poesía, porque abraza la ciencia, la historia, la elocuencia, la novela y la epistolografía.

El lenguaje prosado no puede elevarse a las alturas del poético, so pena de incidir en afectación. Goza de menor libertad para el empleo de arcaísmos, neologismos, dicciones compuestas y metaplasmas. También ha de observar moderación en el hipérbaton y mayor sobriedad en el uso de imágenes y figuras poéticas.

Los preceptistas rechazan la inclusión de versos en el estilo prosaico. Los antiguos elogiaban la admisión de versos cortos y repudiaban los largos al principio y al final del período. Los analizadores han hallado gran copia de hexámetros en Tácito, y de versos acentuales en el *Decamerone* de Boccaccio y en las comedias en prosa de Molière. También se ha espigado en Cervantes.

Desde los comienzos del romanticismo, por no remontarnos a los árabes, y aun a los latinos, viene intentándose, con el nombre de *prosa poética*, aplicar al lenguaje prosado todos los atrevimientos y recursos del poético; mas, a pesar de algunas geniales excepciones, como Chateaubriand en *Los Mártires*, Quinet en *Ahasvérus* y Castelar en sus discursos, la prosa poética es un género híbrido que, sin servir plenamente al estilo prosaico ni al poético, reúne los inconvenientes de ambos.

CAPÍTULO IV

El lenguaje poético.

§ I

Fundamento de la versificación

Tal como la palabra literaria se distingue del lenguaje vulgar, tal en el espléndido organismo del lenguaje literario distinguimos de las condiciones generales de la palabra artística aquel estado de mayor perfección exigido por

la Poesía como expresión, la más alta y la más pura, de la idealidad calotécnica.

Para interpretar esa transformación psíquica, esa exaltación suprema del sér humano que llamamos inspiración; para fanal de la belleza, depurada de todo extraño interés; para constituirse en sagrario de ese eterno verbo en revelación permanente, necesita la palabra cristalizar en formas de mayor fuerza, sacudir el polvo recogido en el contacto de las flaquezas de la realidad, libertarse por espontánea purificación de las imposiciones de la vida, y convertirse en esa inmaculada virginidad que el destello divino elige siempre para encarnar en el mundo y habitar entre los hombres.

El lenguaje poético realiza el ideal de la palabra; semeja una palabra más que humana, porque desdeña el vocablo vulgar, rechaza la construcción lógica, no se preocupa de convencer, empresa propia de la limitación; vive en un mundo donde la verdad es luz; el sentimiento, calor; la fantasía, fuego; la lógica, evidencia; el movimiento, armonía, y el lenguaje, no sólo una necesidad; sino ante todo una creación, una revelación y un deleite.

Con relación a la Poesía, el lenguaje presenta, como expresa admirablemente un gran filósofo, un sistema de expresión y significación de la Belleza, conforme a ésta y rítmica y musicalmente adecuado al espíritu que la produce en su vida intelectual y afectiva, a fin de que la Belleza del asunto revista la de su expresión sensible.

La palabra ofrece a la fantasía tres elementos: material fónico, significación y la composición de ambos elementos en un tercero correspondiente a un estado superior del lenguaje: el ritmo.

§ II

Versificación española

En nuestro libro «La Ciencia del Verso» hemos estudiado en sus aspectos fundamentales todos los elementos del ritmo, sus combinaciones y su biología. Remitiendo a sus páginas la curiosidad del aficionado, anheloso de mayores desenvolvimientos, nos ceñiremos ahora a la exposición elemental de la versificación española.

Se llama *versificación* la artística distribución de una obra poética en porciones simétricas o mutuamente combinables y de dimensiones determinadas. A cada una de estas porciones, musicalmente substantivas, se da el nombre de *verso*, es decir, período rítmico constante cuya unidad representan los acentos. La medida del verso se denomina *metro*.

Número de sílabas.—En tesis general, las sílabas rítmicas coinciden con las gramaticales; mas cuando una palabra termina en vocal y la siguiente comienza también por vocal, el final de la primera palabra y el comienzo de la siguiente se funden por sinalefa en una sola sílaba, por ejemplo:

¶Mira la esfera arder iluminada.

Este verso consta de trece sílabas gramaticales y no tiene más que once rítmicas.

Los diptongos suelen computarse por una sílaba, excepto cuando se hallan a fin de verso y llevan el acento en la primera vocal.

Si el acento carga en la segunda vocal, sea cualquiera el sitio del verso en que el diptongo se halle, se considerará como dos sílabas, si comienza por *a*, *e* u *o*.

Las sílabas finales de verso se computan por dos si son agudas. Si el verso concluye en palabra esdrújula, no se computa la penúltima sílaba; así las palabras *sol*, *solo* y *sólido*; *cal*, *caldo* y *cálido* en fin de verso tienen las mismas

sílabas. Las palabras sobresdrújulas, en igualdad de circunstancias, pierden la penúltima y antepenúltima sílaba.

Con relación al número de sílabas, los versos se dividen en de *arte menor* y de *arte mayor*. Los *de arte menor* cuentan desde dos sílabas hasta ocho, y los *de arte mayor*, de diez en adelante, aunque, históricamente, sólo se llaman *de arte mayor* los dodecasílabos de las antiguas octavas.

Se llama *ripio* (de *rudus*, cascote o «acaso de *rapia*, porque la rapan y cortan los canteros» Covarrubias) toda palabra o grupo de palabras ociosas que emplean los versificadores para rellenar la medida del verso o satisfacer exigencias de rima. A tal linaje corresponden los conocidos recursos de *perder la calma* para rimar con *alma*, los de *aunque no te cuadre* o *aunque mi pecho taladre* para concertar con *padre* o *madre* y los de análogo jaez. En ocasiones, puede ser ripio todo un verso o grupo de versos, útiles solamente para completar la estrofa, por ejemplo:

¡Ay de aquél que en la existencia,
Renunciando a mejor palma
Y por capricho bizarro,
En un ídolo de barro
Pone por entero el alma!

Acento.—La ley general para los versos de arte menor es que el acento ha de cargar en la penúltima sílaba si no fueren agudos; y renunciamos a señalar los demás lugares en que, según los preceptistas, deben colocarse los acentos, porque ni existe razón que justifique las reglas ni las han observado nuestros autores clásicos.

Los versos de diez sílabas tienen dos maneras de colocar los acentos, según su división en hemistiquios; pues unas veces se distribuyen en dos iguales, por ejemplo:

Obscuro cielo		mi vista alcanza;
No resplandece		ya para mí
El leve rayo		de la esperanza:
Ya no soy sombra		de lo que fuí.

(José de Velilla.)

y otras veces en uno de cuatro y otro de seis, por ejemplo:

Tu desprecio		da muerte a mi alma,
Triste sienta		mi lloro correr;
Ayes lanzo		del pecho afligido
Apurando		la copa de hiel.

(*Mercedes de Velilla.*)

Los de doce sílabas, los de catorce o alejandrinos españoles, y los de diez y seis suelen considerarse como compuestos de dos versos de seis, de siete o de ocho sílabas respectivamente, por ejemplo:

No sólo en las flores se encuentra alegría,
También en las ondas se calma el pesar;
Si tienen los bosques su grata armonía
Su vago rüido también tiene el mar.

(*Alvarez Surga*)

¿Qué importa que Fortuna te niegue sus favores,
Y adversa se te ostente para abatir tu sien,
Si tú desde tu altura desprecias sus rigores,
Y, noble en tu miseria, la miras con desdén?

(*Fernández Espino.*)

Como lobos al rebaño, que famélicos, ansían,
Los asirios a los nuestros se lanzaron sin temblar;
Sus aceros fulgurantes a lo lejos relucían
Cual relucen en la noche las estrellas sobre el mar.

(*Juan A. Cavestany.*)

El endecasílabo, metro heroico español, y el más notable por la unidad de su estructura, puede llevar un solo acento en la sexta sílaba, y entonces se llama endecasílabo *propio*, común u ordinario, por ejemplo:

Al pálido lucir de opaca luna,

o un acento en la cuarta y otro en la octava, y entonces recibe el nombre de *sáfico*, por ejemplo:

Nace, y vertiendo resplandor fecundo.

El endecasílabo no admite otra colocación de acentos en español, así como en italiano goza de mayor libertad. Los anapésticos o de gaita gallega, por inarmónicos, se proscribieron de nuestro parnaso. Garcilaso y otros poetas poco esmerados en la acentuación, nos dejaron varios endecasílabos sumamente defectuosos, por ejemplo:

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?...
Tus claros ojos ¿a quién los volviste?...
Juntándolos con un cordón los ato....
Plácidamente, como respondía....
Repuestos valles de mil bienes llenos....
Las maravillas de aquel arte canto.... etc.

Los versos de nueve, trece, y quince sílabas, rara vez empleados por capricho de algún poeta, viven de hecho proscritos del arte, porque su caída inarmónica los hace ineptos para el lenguaje poético. Unos ejemplos bastarán para hacerlo comprender sin la molestia de más amplia explicación.

Versos de nueve sílabas.

Aguzaba su inteligencia
Un joven a orillas del mar,
Esforzándose en penetrar
De Dios la incomprensible esencia.

(*Cayetano Fernández.*)

Estos versos eneasílabos suelen aprovecharse para las composiciones destinadas al canto.

De trece:

En incendio la esfera zafírea que surcas,
Ya convierte tu lumbre radiante y fecunda,
Y aún la pena que el alma destroza profunda,
Se suspende mirando tu marcha triunfal.

(*G. Avellaneda.*)

De quince:

¡Qué horrible me fuera brillando tu fuego fecundo,
Cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte;
En tanto que ardiente brotase la vida del mundo,
Cuajada sintiendo la sangre por hielo de muerte!

(*Idem.*)

Cesura, en su acepción moderna, se llama la suspensión de la voz que divide el verso sin dividir la palabra. Los *hemistiquios* o partes del verso separadas por la cesura no deben quedar muy desiguales.

La moderna cesura, más espiritual que la clásica, facilita la recitación; previene la monotonía de la rima cooperando a su efecto; da variedad, evitando la repetición de una misma medida, e impide que se prolongue indebidamente la entonación. No se acentuará demasiado para no incurrir en amaneramiento.

Rima se llama la conformidad de sonidos entre las palabras finales de los versos. Cuando el ritmo poético vuelve sobre todas las letras, desde la sílaba acentuada, se denomina *consonancia* o *rima perfecta*; cuando vuelve únicamente sobre las vocales (*asonancia*) o sobre las consonantes (*aliteración*), se denomina *rima imperfecta*.

También se divide la rima en *aguda*, *grave* o *esdrújula*, según la tonalidad de la dicción en que termina el verso. La mezcla de las tres clases quebranta la unidad del movimiento acústico y disgusta al oído, si no se combina con exquisita delicadeza.

En las composiciones elevadas, no cabe más que la grave. La aguda comunica un carácter de rigidez, dureza y sequedad que destruye la majestad de la expresión, así como la esdrújula distrae la atención y pone en riesgo la seriedad.

Cada verso forma una integridad de expresión, siquiera encarne un mínimo detalle del movimiento artístico. No

se puede, por tanto, justificar que los metros terminen en preposiciones, conjunciones u otras palabras de relación que destruyan la conformidad del ritmo espiritual con el musical. Mucho han abusado nuestros poetas, y en especial los satíricos contemporáneos, de tales licencias, siendo de lamentar que Fray Luis de León haya exagerado el defecto hasta el punto de repartir una palabra en dos versos para satisfacer exigencias de la rima:

Aunque te precies vana-
mente de tu linaje noble y claro,
.
y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando,

o Calderón:

Digo que me ha parecido
También, Clara hermosa, que
Ha de pesarte algún día...

Para disponer versos así, valiera más escribir en prosa: la prosa podría pasar por buena y los versos son malos.

La *rima perfecta* exige una conveniencia real de vocales y consonantes. Tan meridiana resplandece la diferencia entre consonantes y asonantes que no podemos ni admitir con el Sr. Caro en las notas a Bello, la discusión de los dislates que estampó Rengifo queriendo sancionar la consonancia entre *píldora* y *víbora*, *zángano* y *carámbano*, con otras por el estilo. Tampoco nos sentimos con fuerza para disculpar a Lope de Vega rimando *ente* con *veinte*, ni a Quevedo concertando *ñudo* con *verdugo*, ni a Ulloa equiparando *mármol* a *árbol*, ni a Luis de León consonantando *antiguo* con *enemigo*, *cobro* con *logro*, etc., ni menos, por tratarse de harto inferior poeta, a Arriaza consonando *silva* con *lidia* y *altísimo* con *abismo*, descuido este último debido a la facilidad con que los castellanos centrales omiten la segunda *i* de los superlativos.

Un defecto de pronunciación de Castilla la Nueva, la

confusión de la *b* y la *v*, dió lugar a una tolerancia que concluyó por convertirse en regla, y hoy, aunque indebidamente, se consideran ambas letras como una misma para la consonancia.

Qué mucho si la edad hambrienta *lleva*
Las peñas enriscadas y subidas
Con fiero diente y su crueza *ceba*
De piedras arrancadas y esparcidas.

(*Céspedes.*)

Se cuidará esmeradamente de que los consonantes no sean asonantes de las rimas inmediatas, como en los siguientes versos de Luis de León:

Y entre las nubes *mueve*
Su carro, Dios, ligero y *reluciente*
Horrible son *conmueve*.
Relumbra fuego *ardiente...*, etc.

o como en esta redondilla de Rodríguez Rubí:

¿Pages, señor *Cardenal*,
A mis águilas *llamáis?*
¡Por Dios que los *insultáis*
O los habéis visto *mal!*

o como en el ejemplo antes citado de la Avellaneda, donde ofende al oído la asonancia de *ofusca* con *fecunda* y *profunda*.

Se evitará la concurrencia de voces aconsonantadas y asonantadas en el mismo verso y en los inmediatos, defecto de eufonía que no han tratado de impedir bastante los poetas. La influencia de rimas internas debilita la impresión de la verdadera rima y fatiga innecesariamente el oído.

Y doma y trae *sujeta* así la *vega*.

(*Luis de León.*)

No en *colmenas* de *abejas* la *frecuencia*,

(*Ercilla.*)

Se procurará dar variedad a las rimas y huir de las vulgares, por ejemplo: *ado*, *oso*, *ante*, etc., hasta donde sea posible.

Aun más pecaminoso se estima rimar un vocablo con otro igual, aun cuando se aplique en diferente significación. Tal aconteció al Arcipreste de Hita:

Hade *duro*
Comamos deste pan *duro*,

a nuestro Luis de León en la oda *A Santiago*

Por valiente se *tiene*
Cualquier que para huir ánimo *tiene*.

y en otra oda

Del sacro monte *llama*,
Do no podrá salir la postrer *llama*.

o en la traducción de la horaciana *O navis*:

Quieres, por *ventura*
¡Oh nao! de nuevas olas ser llevada
A probar la *ventura*...

Y en otro lugar:

Y vimos sin color su blanca *cara*
A tu España tan *cara*.

Asonancia.—Las reglas más generales de la asonancia son las siguientes:

Toda vocal no preferentemente acentuada se tiene por no existente, así *deudo* es asonante de *perro* y no de *lujo*. Por idéntica razón se consideran asonantes *alivio*, *continuo*, etc., como se ve en este ejemplo del ilustre Mármol:

¡Respete el avaro tiempo
Confín tan apetecido:
Nunca marchite su mano
Las bellezas de este Elíseo!

Estas vocales átonas no rompen la asonancia, pero la constituyen en el caso de igualdad entre las consonantes.

Por este motivo, en la palabra *deudo*, por ejemplo, la *u* no impide que sea asonante de *dedo*, no existe para este efecto, mas impide que sean consonantes ambas dicciones.

En las asonancias agudas no se tiene en cuenta la segunda vocal átona, así, *veréis* es asonante de *cuartel*. En las asonancias esdrújulas, se prescinde de la penúltima sílaba.

Para la asonancia, los diptongos se dividen en *perfectos* e *imperfectos*. Diptongos perfectos son los que comienzan por vocal abierta (*a, e, o*) e imperfectos los resultantes de cualquiera otra combinación. Ahora bien, si la sílaba acentuada es un diptongo o triptongo, la regla es como sigue: cuando el diptongo es perfecto, la asonancia empieza desde la primera vocal, perdiéndose la primera del triptongo (*ley, fieis*): si es imperfecto empieza desde la segunda (*fiero, tuerto*).

Como el oficio del asonante consiste en reducir la rima a la más simple expresión de unidad vocal armónica, despojándola de los accidentes que le presta el juego de los órganos, cuando la sílaba sea compuesta, se otorgará la preferencia a la vocal más sonora y expresiva. Así, si concurren dos vocales, abierta una y cerrada otra, se preferirá la abierta, y si ambas son homogéneas, se preferirá la última, pues lo favorable de su posición le hace impresionar más vivamente el oído y dar el tono a la palabra.

Estrofas.—Puede ocurrir que la composición poética se divida en estrofas o que no se divida, y que las estrofas tengan todos sus versos con la misma medida o con medidas diferentes.

Se llama *estrofa* la unidad rítmica de varios versos que expresan integralmente un pensamiento. Las combinaciones métricas clásicas, prescindiendo de las que por arcaicas se han relegado al olvido y de las numerosas variedades inventadas sin cesar por los poetas y aun no definitivamente consagradas en nuestro Parnaso, son:

El *pareado* o estrofa de dos versos que riman entre sí.
Ejemplo:

La blanda luz resbala por las flores
Y levanta reflejos y colores. (Reinoso.)

Es la estrofa más breve, pues ya no se usa el *monorrimo*, y se construye, por lo general, con versos de ocho o de once sílabas.

El *terceto*, cuya invención se ha atribuído a Brunetto Latini, es una estrofa de tres endecasílabos (rara vez se emplea otro metro), que riman el primero con el tercero y el segundo con el primero del terceto siguiente. Las composiciones escritas en tercetos terminan por un cuarteto para que ningún verso quede suelto. Ejemplo:

Otro rompa los senos del mar ciego
Con prestas alas de su osada nave,
Do no se aventuró romano o griego.
Llegue dó el sacro Océano se trabe
Con el piélago austral y, no cansado,
Cerque el golfo que el hielo torna grave.

Que bien puede alabarse, confiado
De haber visto, tratado y conocido
Y mil varios peligros allanado;

Pero no habrá gozado ni entendido
Los bienes que el silencio en el desierto
Da a un corazón modesto y bien regido,
Fuera de todo humano desconcierto. (Herrera.)

El *cuarteto* consta de cuatro versos, que riman: primero con cuarto y segundo con tercero, o bien, primero con tercero y segundo con cuarto. Pueden construirse cuartetos con versos de todas las medidas. Cuando son octosílabos se llaman redondillas.

Cuarteto de 11 sílabas:

No hay más que Tú... La tierra, el firmamento,
El sol que en anchos mares reverbera,
Son, como el hombre y la creación entera,
Ráfagas fugitivas de tu aliento. (Rodríguez Zapata.)

Idem de rimas cruzadas:

Pasad, pasad en óptica ilusoria
Y otras jóvenes almas engañad.
Nacaradas imágenes de gloria,
Coronas de oro y de laurel... pasad.
(Espronceda.)

Redondillas:

Dichas que yo merecí
En pago de amor sincero,
Por tan obscuro sendero
¡Qué tristes llegáis a mí!
(Ayala.)

Idem de rimas cruzadas:

Coloso de la fortuna
Nacido para la guerra,
Con la frente allá en la luna
Y por pedestal la tierra.
(Arolas.)

El *quinteto* consta de cinco versos rimados al arbitrio del poeta, sin más que dos limitaciones: que no lleve tres consonantes seguidas y que los dos últimos versos no sean pareados. Cuando el quinteto es de arte menor, se llama *quintilla*.

Quinteto:

Raza impura que ves correr los años
Y ante graves peligros te adormeces,
Persiste en tu doblez y en tus amaños:
Tú sufrirás terribles desengaños,
Y del Cielo el castigo que mereces.
(Lamarque.)

Quintillas:

Aquí la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado;
Dichoso el humilde estado
Del sabio que se retira
De aqueste mundo malvado.
(Luis de León.)

Cae de pronto desplomado
Un segador asfixiado;
En su frente un arrebol,
Y del cuerpo se ha llevado
El alma fundida el sol.

(*J. de Velilla.*)

Ya lo contemplo en mi mente
¿Lo ves, Matilde? ¿Lo ves?
Se sonríe dulcemente...
Mira qué boca, qué frente,
¡Qué hermoso, qué hermoso es!

(*Escudero y Perosso.*)

¿De qué he de absolverte yo,
Blanca paloma inocente,
Porque infame pie te holló?
Alza del suelo la frente
Que a Dios no ofendiste, no.

(*García Gutiérrez.*)

Tú viniste a derramar,
Angel puro en el altar
Las lágrimas del pecado,
Yo también cual tú, he amado...
¡Es tan hermoso el amar!

(*Idem.*)

La *sextina* es una estrofa de seis versos. Entre las varias combinaciones intentadas, la más usual es la llamada *real*:

Corchos el labrador limpios prepara
A los enjambres, y panales luego,
Y con menuda malla arma la cara
Y el brazo con el humo y con el fuego,
Y roba los despojos y labores
Que robó la abejuela de las flores.

(*Venegas de Saavedra.*)

Otros poetas han ensayado distintas formas de sextinas. Acaso la más gallarda sea la adoptada por Plácido, rimando primero con cuarto y quinto, y segundo con tercero y sexto.

Mas si cumple a tu suma omnipotencia
Que yo perezca cual malvado impío
Y que los hombres mi cadáver frío
Ultrajen con maligna complacencia,
Suene tu voz y acabe mi existencia,
¡Cúmplase en mí tu voluntad, Dios mío!

La *septina* es la estrofa que consta de siete versos.

La única forma generalizada de la septina es la *seguidilla*, la más gallarda y genuina manifestación de la métrica popular española. La seguidilla consta de una estrofitita de cuatro versos: heptasílabos, los impares, y adónicos o pentasílabos, los pares, y una segunda parte, llamada *bordón* o *estribillo*, que contiene tres versos, pentasílabos el 1.º y 3.º, y heptasílabo el del centro. Puede rimarse en asonantes o en consonantes, dejando libres los versos 1.º, 3.º y 6.º; por ejemplo:

Amoroso suspiro
Vuela a mi bella;
Vuela tan silencioso,
Que no te sienta:
Y si te siente,
Dile que eres suspiro,
No de quien eres.

(Lista.)

o bien rimando todos los versos, a excepción del 6.º, combinación difícil y poco usada:

Mas al fin del verano
Llegan los meses;
Ya goza el aldeano
Con ver sus mieses;
Pues ricas siendo,
Trajina, suda y canta,
Siempre riendo.

(C. Fernández.)

La *octava* es la estrofa de ocho versos, combinados al arbitrio del poeta. De todas las formas de octavas las principales son la *real* y la *italiana*.

Tal vez se llega quedo a la onda pura
Por saber lo que guarda el hondo seno,
Y entre guijuelas de oro su figura
Mira temblar bajo el cristal sereno.
Ya en la frente del toro con blandura
La palma asienta; ya en el bosque ameno
Párase a oír la alondra, que gozosa
Vuela del árbol y en su mano posa.

(Reinoso.)

La *italiana* lleva el 1.º y 5.º versos libres, el 2.º rimado con el 3.º; el 6.º con el 7.º, y el 4.º rimado en consonancia aguda con el 8.º; por ejemplo:

Tu aliento es el aliento de las flores;
Tu voz es de los cisnes la armonía;
Es tu mirar el esplendor del día
Y el color de la rosa es tu color.
Tú prestas nueva vida y esperanza
A un corazón para el amor ya muerto;
Tú creces de mi vida en el desierto
Como crece en un páramo la flor.

(Bécquer.)

Algunas veces suele rimarse el 1.º con el 3.º y el 5.º con el 7.º, quedando libres el 2.º y el 4.º

La octava de arte menor se llama *octavilla*. Las formas clásicas de la octavilla han caído en desuso, y únicamente ha prevalecido la forma italiana, más ligera, armoniosa y agradable en los versos cortos que en los de arte mayor.

Solitario en hondo valle
Un rojo clavel se abría:
Los campos de Alejandría
No vieron más linda flor,
Su talle, flexible y verde,
Limpia fuente acariciaba;
Y, si el aura suspiraba,
Suspiraba por su amor.

(Narciso Campillo.)

La *décima*, cuya invención se atribuye al poeta andaluz Vicente Espinel, aunque en realidad no hizo más que perfeccionarla, pues ya Ferrand Manuel de Lando usaba una *décima* casi igual a la de Espinel, tiene diez versos, rimados como sigue: 1.º con 4.º y 5.º; 2.º con 3.º; 6.º con 7.º y 10, y 8.º con 9.º. Es decir, que, exceptuando el primero y el último, todos van pareados.

Ya la piedad se abre paso
Mitigando tanta saña,
Que la nobleza de España
Es sol que no tiene ocaso.
Vencer no puede el acaso
De este pueblo la bondad;
Que así son en puridad,
Los hombres en esta tierra...
Héroes los hace la guerra
¡Y hermanos la caridad!

(Carlos Peñaranda.)

El *soneto* consta de catorce endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los dos cuartetos tienen las mismas consonancias, y riman: 1.º, con 4.º, 5.º y 8.º, y 2.º, con 3.º, 6.º y 7.º Aunque rara vez, han solido los poetas cruzar los endecasílabos de los cuartetos. Los tercetos se riman según el capricho del poeta. Daremos ejemplos de las formas más usuales.

LA TEMPESTAD

Yo vi del rojo sol la luz serena
Turbarse, y que en un punto desaparece
Su alegre faz, y en torno se obscurece
El cielo con tiniebla de horror llena:
El austro proceloso airado suena,
Crece su furia y la tormenta crece;
Y en los hombros de Atlante se estremece
El alto Olimpo, y con espanto truena.
Mas luego vi romperse el negro velo
Deshecho en agua, y a su luz primera
Restituirse a priesa el claro día.

Y de nuevo esplendor ornado el cielo
Miré, y dije: «¡Quién sabe si le espera
Igual mudanza a la fortuna mía!»

(Arguijo.)

A ITALICA

Itálica ¿dó estás? Tu lozanía
Rendida yace al peso de los años.
¿Quién a la luz que dan tus desengaños
En la sombra veloz del tiempo fía?

Cedió tu pompa a la fatal porfía
De tirana ambición de los extraños;
Mas hízote el ejemplo de tus daños
Libro de sabios; de ignorantes guía.

Mal dije: no humilló tus torres claras
Tiempo ni emulación con manos fieras;
Que, a resistirte, de los dos triunfaras.
Tu morir fué deber; que si hoy vivieras,
Ni a tus héroes más triunfos les hallaras
Ni del mundo en el ámbito cupieras.

(Quirós.)

EL SIGLO XVI

Cada edad en un símbolo se encierra;
Cada pueblo su gloria a un hombre toma:
A Homero, Grecia, y a Virgilio, Roma;
A Dante, Italia; a Shákspir, Inglaterra.

Grande era España, rayo de la guerra;
Su brazo poderoso al mundo doma;
Más grande aún cuando en su oriente asoma
El sol del genio que alumbró a la tierra.

¡Soberbia edad, que ostenta por blasones
A San Quintín, a Otumba y a Lepanto,
Que de Lassos y Herreras y Leones

Oyó vibrar el armonioso canto!
¡Inmenso siglo, siglo de gigantes,
Que abrió Colón y que cerró Cervantes!

(Francisco Escudero y Perosso.)

SOMOS LOS CIELOS

Somos lo azul con que se cubre el suelo
Somos lo azul; nuestro divino encaje
Aparenta el redondo cortinaje
De la estupenda cúpula del cielo.

Somos lo azul; prendido a nuestro velo
Llevamos el incendio del celaje,
Y nos cruza el relámpago salvaje
Cual ave inmensa de rojizo vuelo.

Somos lo azul, con átomos sutiles,
Como quien labra túnicas gentiles,
Del aire hacemos la ilusión celeste.

Y elaboramos con azul bendito
El manto de los cielos infinito
Que lleva Dios por deslumbrante veste.

(S. Rueda.)

De las citadas combinaciones y otras que pudiéramos añadir, solamente la primera y la segunda han recibido verdadera sanción en nuestro Parnaso. La primera es la favorita de los autores clásicos españoles; la segunda, no obstante, se nos antoja preferible, aunque algo más difícil, por recrear más el oído. La tercera corresponde a la época romántica y la cuarta, de origen francés, no ha sacudido aún su indiscutible exotismo.

A veces se añaden al soneto algunos versos, apéndice a que dan los autores el nombre de *estrambote*. Lope de Vega, Quevedo, Cervantes y algún que otro poeta han empleado el *estrambote*; pero rara vez con legítimo éxito. Es recurso poco artístico y poco usado.

Yo querría, Señor, si ser pudiese,
Hallar una mujer a mi contento,
Cual fabrico en la idea, y represento,
Con quien a gusto y en quietud viviese.

Que hermosura y calidad tuviese,
Mucha riqueza y gran recogimiento,
Poca arrogancia y buen entendimiento,
Y que todas mis faltas me sufriese.

Que sea en casa alegre, afable, humana,
Blanda, suave, humilde y halagüeña,
Sin celos, y celosa de mi gusto;

Que salga poco, y nunca vea ventana;
Que no se acuerde de escudero y dueña,
Y que en la vida no me dé disgusto.

Con esto poco ajusto
Mi voluntad; y, si faltare un cero,
Aunque sea a Pandora no la quiero.

(*Juan de la Cueva.*)

Las estrofas de pies desiguales son las de *pie quebrado*, así llamadas porque se intercalan versos a los que se suprime un hemistiquio; por ejemplo:

Calma, ¡oh Asan! tus enojos;
Si mis ojos
Encendieron tu pasión,
Huye de aquí, que no robas
Con tus trovas
De Zoraida el corazón.

(*José de Velilla.*)

Dos frentes dormidas por un mismo sueño,
Dos almas que inunda la misma ilusión,
Dos partes de un todo divino y sin nombre.
¡Mirad el amor!

(*C. Peñaranda.*)

Cuando las sílabas del verso no forman número par, el pie quebrado puede constar de una sílaba más o menos. Así el endecasílabo, no pudiendo quebrarse en hemistiquios iguales, se combina con uno de siete, como veremos en la estancia y la silva, o con uno de cinco; según notaremos en las estancias, en las silvas y en los sáfico-adónicos.

A esta combinación se refieren:

Los *ovillejos*, en que se alternan tres octosílabos con tres quebrados, y se termina por una redondilla, cuyo último verso recoge los versos quebrados.

—¿Qué queréis, buen caballero?
—*Quiero*
—¿Qué queréis? Vamos a ver.
—*Ver.*
—¿Ver? ¿Qué veréis a esta hora?
—*A tu señora*
—Idos, hidalgo, en mal hora.
¿Quién pensáis que vive aquí?
—Doña Ana Pantoja y
Quiero ver a tu señora.

(Zorrilla.)

Como se ve por el modelo, el ovillejo es uno de esos caprichos semejantes a los acrósticos y demás fruslerías, siempre desdeñadas por los verdaderos poetas, pues, sin añadir a la expresión condiciones de armonía, la embarazan, obligando al poeta a decir necedades o a construir versos tan malos como el penúltimo del ejemplo.

La *seguidilla*, de que ya hemos hablado.

La *estanza* o *estancia*, en que el poeta hace una combinación de versos hepta y endecasílabos a su albedrío; pero, una vez adoptada, todas las demás estrofas han de ofrecer la misma estructura.

Cuando la estancia no pasa de seis versos se llama *lira*.

Ni es dogma, no, la religión del hombre.
O ciencia o pensamiento:
Si el alma tiene para Dios un nombre,
Dios es un sentimiento.

(García Tassara.)

Así cantó el Esposo,
Y el aura celestial lleva su acento
Con susurro amoroso,
Y de su blando aliento
Siente la esposa perfumado el viento

(Lista.)

Rasga tu seno, ¡oh tierra!
Rompe ¡oh templo! tu velo. Moribundo
Yace el Creador, mas la maldad aterra
Y un grito de furor lanza el profundo.
Muere... ¡Gemid, humanos!
Todos en El pusisteis vuestras manos
(*Idem.*)

Cuando la composición no se divide en estrofas, puede afectar varias formas, entre las cuales son preferidas por los buenos autores las combinaciones que siguen.

La *silva*, combinación de versos de siete y once sílabas que el poeta emplea y rima a su antojo.

Criada entre los muros de un convento,
La hermosa Rosalía,
Virgen tiene su noble pensamiento,
Tan virgen como el día
En que alegre los claustros recorría
Al aire dando su gentil acento.
Quince veces pasó la primavera
Sobre su frente derramando flores,
Y aun no brotó en su pecho la primera
Flor del jardín que riegan los amores.
Sus ojos que el pudor hace más bellos,
Del cielo tienen el azul hermoso,
Y un algo misterioso
Vaga impalpable adormecido en ellos.
(*Luis Montoto.*)

La *silva* requiere la rima perfecta, pero se consiente a los poetas dejar algún que otro verso suelto. Quintana, premioso versificador, se ha permitido esta libertad hasta en las *liras*, y en las *silvas* deja sin rimar, no algunos, sino muchos versos seguidos, por ejemplo:

Y navegan con él impetuosos
A modo de relámpagos huyendo
Los astros rutilantes, mas lanzado
Veloz el genio de Newton tras ellos,
Los sigue, los alcanza,
Y a regular se atreve
El grave impulso que a sus orbes mueve.

Entre las combinaciones de pie quebrado, sobresale una gallardísima octava, introducida por la escuela sevillana, y consistente en quebrar los pies agudos de la octava italiana, por ejemplo:

¡Oh imagen perfectísima del orden
Que liga en lazos fáciles el mundo!
¡Sólo en los brazos de la paz fecundo,
Sólo amable en la paz!
En vano con espléndido aparato
Finge el arte solícito grandezas;
Natura vence con sencillo ornato
Tan altivo disfraz.

(Arjona.)

Los muchos imitadores de esta octava han solido intentar leves variantes de rima, y otros han suprimido los dos versos sueltos, reduciéndola a sextina.

El verso *libre, suelto o blanco*, es una combinación de endecasílabos sin rima.

Era la hora misteriosa y muda
En que a marchar apréstase el gran astro
Por su senda de fuego; el rayo de oro
Temblaba entre los árboles del bosque,
Reflejando en las aguas soñolientas
Luz de vario matiz cual la techumbre
Tejida por los lotos seculares.

(C. Peñaranda.)

En esta clase de versos hay que evitar cuidadosamente las consonancias y asonancias, tanto al fin como en el centro del verso. En verso libre se construyen también por lo general los *sáfico-adónicos*, que se ordenan en estrofas de cuatro versos, endecasílabos los tres primeros, y adónico el cuarto; v. gr.:

Sufro tu suerte... La imperiosa ley
Tal es del triste; la paciencia sola
Fué al infortunio por consuelo dada,
No los placeres.

(Reinoso.)

Aunque en ocasiones se presentan rimados ya en consonante, ya en asonante, y substituído el adónico por un heptasílabo, por ejemplo:

Alga perdida sobre el mar del mundo,
No sé dónde me arrastra el huracán;
Aquí estoy con las olas de mi suerte
Luchando sin cesar.

(*B. Más y Prat.*)

El *romance*, combinación de versos de cualquiera medida; pero la misma para todos, en que los impares van sueltos y los pares rimados todos con la misma asonancia.

Salve, tú, seguro albergue,
Y salve, escondido asilo,
Donde mueren los cuidados,
Donde se huyen los peligros.
Bullan allí en las ciudades,
Entre su inmenso gentío,
Afanos aun sin buscarlos,
Dolores aun con huirlos.

(*Mármol.*)

El romance de once sílabas se denomina *heroico*.

Y con inciertos pasos presurosos
Llegué hasta el fondo de la obscura estancia....
¡Nunca llegara, nunca!.. Oculta mano
Del término anhelado me alejaba;
Mas yo, luchando y reluchando ciego,
Del buen Layo toqué la tumba helada..
¡Infeliz!... Con estrépito la losa
Saltó en pedazos mil; pálidas llamas
Salieron del sepulcro; y al reflejo
Vi la sombra de Layo alzarse airada,
Extenderse, crecer, tocar las nubes,
Y en el profundo abismo hundir la planta...

(*Martínez de la Rosa.*)

La *endecha real*, muy usada por los clásicos, parece romance, porque se rima con asonancia constante en los

versos pares; pero se distingue, porque la medida no corre igual para todos los versos, sino que se mezclan los de siete con los de once sílabas; y también parece lira, porque se distribuye en estancias de cuatro versos, tres eptasílabos y uno endecasílabo, aunque no pueda serlo por ir asonantada, por ejemplo:

Errante pensamiento
Que con ligeras alas,
Huésped del orbe todo,
Sólo eres peregrino de tu patria.

(G. Alvarez de Toledo.)

Cada metro y estrofa tiene, según su naturaleza, propia aplicación. Los metros menores gozan de antigüedad en nuestro Parnaso y parecen más aptos para asuntos ligeros. Los *octosílabos* han tenido especial idoneidad para la narración y para el teatro. Los de nueve sílabas, inarmónicos y ásperos, se hallan desterrados, y los decasílabos apenas se usan fuera de la poesía coral y de los versos cantables. El endecasílabo se llama metro heroico, porque se destina a los grandes asuntos de la épica, la alta lírica y la tragedia. Hállanse en nuestros primitivos poetas algunos endecasílabos casuales, pero su introducción consciente se debe a la escuela sevillana del siglo xv, de donde los imitó Santillana. Popularizados más tarde por Boscán, Garcilaso, Cetina y Hurtado, alcanzaron su perfección y apogeo en Herrera, Rioja y demás grandes poetas áureos. Los versos de catorce sílabas o alejandrinos sirvieron para los primitivos poemas españoles, desaparecieron en el siglo xiv, los resucitó Trigueros en el xviii y los románticos del xix los pusieron de nuevo en auge. El de doce sílabas sustituyó al alejandrino para la poesía épica, alcanzó su mayor gloria en manos de Juan de Mena, y, obscurecido durante tres siglos, renació en la época del romanticismo.

El *pareado* se usa en las fábulas. Garci-Sánchez de Badajoz, natural de Ecija, nos dejó un admirable ejemplar de

octosílabo pareado. El *terceto*, en nuestro Parnaso clásico se aplicó a elegías, epístolas y sátiras, dejándonos insuperables modelos en Herrera, Andrada y Morillo. El *cuarteto* no se generalizó hasta los poetas románticos, que lo destinaron a toda clase de asuntos. Sólo la *redondilla*, de origen portugués, ha tenido empleo constante y predominado en el teatro. También el *quinteto* ha arrastrado vida miserable, mientras la *quintilla* se ha empleado con profusión. De la *sextina real* apenas quedan modelos. Las mejores se deben a Venegas de Saavedra. La *seguidilla*, de carácter popular, ha servido para idilios y cantares. La *octava de arte mayor* yace en el olvido; la *real*, ha casi monopolizado la épica; la *italiana*, fué preferida por los románticos, sobre todo en forma de *octavilla*, para la lírica, y la graciosa *octava de pie quebrado*, invención de Arjona, ha servido para composiciones amorosas y filosóficas. La *décima*, poco frecuente antes del siglo xvii, adquiere más tarde gran importancia y se adapta a todo género de asuntos.

El *soneto*, que comienza en España en el siglo xv, prefiere los temas graves y no extrema la pasión. Las *estancias*, de origen italiano, sirven para la oda, la elegía y la égloga, viéndose sustituidas con frecuencia por la *silva*, al decaer la edad de oro. El *romance lírico* admite todo género de inspiración y el *épico*, resultante del primitivo metro de diez y seis sílabas, se fija y perfecciona en el siglo xvi. El *romance heroico* se presenta en el siglo xvii y se destinó a la tragedia, la leyenda y la elegía. La *endecha real* sirvió para los mismos usos que la oda y la silva. El verso libre, que no ha prosperado en los metros cortos, se aplicó a la tragedia en el siglo xviii, y en el xix a la elegía y a la sátira.

LIBRO SEPTIMO

EL PENSAMIENTO EN LA PALABRA

CAPÍTULO PRIMERO

Expresión directa y figurada.

§ I

Hemos dicho que el pensamiento crea la palabra, y, como la inventa para servirse de ella, la adapta a su contenido, le da una acepción adecuada a los conceptos que tiene de las cosas, y, cual todo creador, se recrea en ella. Mas por su índole progresiva, el pensamiento se perfecciona, ve y estudia nuevas relaciones reales, particularizando así sus conceptos, o bien adquiere nuevas ideas que expresa, o por palabras ya existentes, o estableciendo la semejanza que descubre entre el contenido de la palabra ya existente y la nueva idea o relación. En el primer caso la palabra se especifica, va cada vez más *directamente* a la expresión del objeto (*sentido directo*); en el segundo, la palabra que se parece en la fantasía al nuevo concepto, es aceptada como una *figuración* de él (*sentido figurado*). Este último expresa mejor que el directo el carácter de una lengua a causa de su espontaneidad.

§ II

Naturaleza de las figuras.

La figura es el modo concreto de expresarse el sentido figurado. Casi todas las figuras se fundan en comparaciones más o menos remotas.

La percepción de estas relaciones y la necesidad psíquica de expresar todo el contenido del espíritu, porque nada real debe quedar ni queda sin expresión, explica su origen filosófico; el histórico no parece determinable, porque el lenguaje figurado perdura, necesidad eterna, y lo encontramos en todos los pueblos, lenguas y tiempos, aunque con la diversidad de caracteres que aquellas variantes exigen.

He aquí la única regla que la filología descubre: que abundan más en las lenguas primitivas y en la gente inculta, a consecuencia de su espontaneidad. Las impresiones primitivas son sintéticas y, por ende, fecundas en semejanzas; las reflexivas son analíticas y ahondan las diferencias.

Las figuras alcanzan inapreciables méritos, porque retratan más fielmente que el sentido directo el espíritu de los pueblos y, por consiguiente, su historia y el carácter artístico de sus escritores.

El lenguaje figurado, hijo de la imaginación, se revela único apto para la fantasía, y, por consiguiente, para el arte. De aquí su necesidad literaria.

Pero aún afectan más alto valor, pues no sólo queda éste en crítico e histórico, sino que realzan el pensamiento; enriquecen y embellecen la lengua, dan vida a lo abstracto; pueblan el mundo interior, sin la fantasía desierto y sin las figuraciones mudo, y aumentan la impresión que la palabra produce en el alma. Organismo del espíritu impresionado por la belleza y destinado a comunicar a los demás espíritus la percepción y el sentimiento de lo bello, despertando en los

corazonas la desinteresada emoción artística, el lenguaje figurado es un organismo adecuado a la belleza que lo informa, y, a su modo, semejante a ella, que resplandece por sí con propia y deslumbrante hermosura.

Las figuras, hay quien dice, suponen pobreza de lenguaje. La idea no es nueva. Cicerón la había expresado con estas palabras: «A mucho se extiende el uso figurado de las palabras, uso a que dió origen la necesidad a causa de la pobreza y estrechez del lenguaje, y que después hicieron más frecuente el placer y las delicias que se hallaban en él.» Hasta aquí es perfectamente exacto el pensamiento. Faltos de palabras para muchas ideas, los primitivos hombres recurrían a expresarlas por los vocablos de que disponían, fijándose en alguna relación de semejanza; pero, una vez empleadas las voces antiguas en su nueva acepción, comunicaron al lenguaje una particular animación, lo hicieron más plástico, lo vivificaron con la notación de aquellas relaciones y lo convirtieron, de objeto necesario, en material artístico, abriendo dilatado espacio a la actividad de la fantasía.

§ III

División de las figuras.

Las figuras consisten unas veces en nuevas formas que recibe el pensamiento antes de la expresión (*figuras de pensamiento*) y que luego ésta refleja; otras veces, en nuevas formas que se dan al lenguaje y cuya influencia, por la íntima trabazón que entre sí tienen, repercute sobre el pensamiento (*figuras de lenguaje*), ya en una coetánea modificación del pensamiento y de la palabra, lo cual ocasiona una traslación de sentido (*tropos*), pues no siempre el pensamiento, por falta de análisis, puede alcanzar ciertas relaciones, ni la palabra, imagen suya, expresarlas.

Entonces el pensamiento se desvía buscando en lo conocido la relación con lo nuevo que percibe, y la palabra, siguiéndolo, como siempre, refleja en sus formas esta derivación o traslación, la nueva relación que se establece.

Son tres, por consiguiente, las fases del lenguaje figurado:

- 1.^a Formas de los pensamientos.
- 2.^a Elegancias o figuras de lenguaje.
- 3.^a Tropos.

§ IV

Del uso de las figuras.

Como reglas generales para el uso de las figuras, debemos establecer, ante todo, la siguiente: Las figuras deben surgir por modo espontáneo, sin que jamás el autor lleve el intento preconcebido de emplearlas. Ingenuas en su origen, símbolos de la espontaneidad del espíritu, pierden todo su encanto cuando salen rebuscadas, y dan al estilo un carácter de insoportable afectación.

No menos que la espontaneidad, interesa la sobriedad. Un estilo recargado, más produce disgusto que placer artístico. Obvio es que ciertos autores propenden más de suyo al lenguaje figurado, y a éstos no les aconsejamos que se repriman, si no violan los límites de la prudencia, porque tan mal escribirían al violentarse para ser sobrios, como los que, siendo naturalmente sobrios, se esfuerzan en parecer floridos.

Deben las figuras adaptarse a la naturaleza del asunto, conformarse al carácter de la obra, pues de su oportunidad, así como de la claridad con que se expongan, resulta su aptitud, su eficacia para el fin que se propone el autor.

Es condición esencial artística, disimular la figura de modo que parezca efecto natural y no se conozca el artificio. Discretamente escribe el famoso Longino: «Es natural

en los hombres desconfiar de toda clase de artificio, y como las figuras son un artificio, la mejor de todas es la que está tan bien disimulada que no se advierte».

Las demás condiciones, decencia, oportunidad, etc., y principalmente originalidad, suprema condición del arte, se exigen no sólo a las figuras; sino a todo pensamiento y a todo lenguaje dignos de llamarse literarios.

Por último, si advertiremos a los principiantes que jamás aglomeren ni mezclen las figuras. Cuando quieran emplear más de una, deben enunciarlas sucesivamente, en orden de progresiva intensidad, sin pasar a otra hasta que la primera se halle terminada. Como ejemplo de lo feo que resulta la amalgama de figuras, puede citarse este trozo de Zorrilla:

Era (Larra) una flor que marchitó el estío,
Era una fuente que agotó el verano,
Ya no se siente su murmullo *vano*,
Ya está quemado el tallo de la flor.
Todavía su aroma se percibe,
Y ese verde color de la llanura,
Ese manto de hierba y de frescura
Hijos son del arroyo creador.

El primer verso se refiere a la flor, el segundo y el tercero a la fuente, el cuarto y el quinto a la flor, el sexto, séptimo y octavo a la fuente, y así se establece un galimatías, ofensivo para la claridad y el buen sentido. Si Larra era una flor, ¿cómo podía, sin dejar de ser flor, ser una fuente? Lo natural era haber concluído una figura y después comenzar la otra.

§ V

Formas de los pensamientos.

Como todas las formas sirven de medios para el fin literario, hay que clasificarlas según éste, y, como el fin sólo puede ser convencer, conmover, o ambos efectos, las figuras divídense en *lógicas*, cuando predomina la idea; *patéticas*, cuando revelan la pasión, etc., y *mixtas*. En el último grupo comprendemos las llamadas *descriptivas*, que tanto hablan al pensamiento, contribuyendo a la mejor inteligencia del asunto, como al ánimo, preparando las emociones que el autor se propone despertar. Tampoco la clasificación es tan exclusiva que suponga figuras privativamente lógicas o patéticas; el pensar y el sentir van muy unidos para poder radicalmente separarlos. Solamente sirve de criterio la consideración del fin principal, sin excluir los demás efectos naturales del lenguaje figurado.

Consisten las del primer grupo en presentar los dos extremos de una tesis (*antítesis*); en conceder algo para desvirtuar o rebatir mejor los argumentos (*concesión*); en prevenir una objeción posible (*prolexis*); en expresar como dudosa una cuestión que se trae resuelta (*aporia*); en llamar la atención acerca de algo (*alusión*); en fingir que se calla lo que se está diciendo (*paralipsis*); en sustituir a una palabra específica otra genérica o un giro sintáctico que deja adivinar la idea (*perífrasis*); en marcar una semejanza (*simil*); en decir lo contrario de lo que se quiere indicar (*ironía*); en dar a entender más de lo que se dice (*énfasis*); y otras menos importantes.

Corresponden a las patéticas las varias formas de *personificación*; el *apóstrofe*, que dirige la palabra a una persona que no es lector u oyente; la *visión*, que usa un tiempo por otro; la *optación*, que expresa el deseo; la *hipérbole*, que exagera las cualidades; la *conminación*, que amenaza;

la *histerología*, que invierte el orden lógico de las ideas, y cuantas revelan estados particulares del ánimo.

Al tercer grupo pertenecen la *descripción* en sus múltiples formas; el *climax* o gradación; la *epifonema*, que reflexiona y termina por una exclamación, y otras análogas.

Conocida la esencia, el alma filosófica de las figuras, renunciaremos a más amplia exposición, cuya utilidad para el literato o para el escritor, no compensaría el esfuerzo de su estudio. Después de todo, el crítico no exige tecnicismos helénicos para libar bellezas en la floresta literaria y el genio las produce como inconscientes centelleos de su propia luz.

Las figuras son el lenguaje del Arte; mas como el lenguaje en sí es ya una creación artística, todo él está lleno de figuras, aun en los usos de la vida ordinaria; sólo que estas figuras, cuando no nacen al calor de una emoción estética, siquiera pase fugaz, no resplandecen con la hermosura de las formas verdaderamente inspiradas y artísticas.

He aquí toda la doctrina de las figuras de pensamiento expuesta por los retóricos, practicada sin estudio por el pueblo. Ni Aristóteles, ni Carnéades, ni Quintiliano, ni el mismo Cicerón saben más. Son armas que la naturaleza nos ha puesto en las manos para el ataque y la defensa. El hombre apasionado las esgrime a ciegas, por instinto; el declamador, según las reglas técnicas; el hombre elocuente lleva la ventaja de manejarlas con vigor, destreza y prudencia y de servirse de ellas con oportunidad.

§ VI

Elegancias.

Elegancias (de *eligere*, escoger) se denominan los modos más bellos y enérgicos de construir las cláusulas.

La misma definición da su razón de ser al indicar su fin,

porque embellecer es el propósito único del bello arte. Parece natural que las modificaciones del espíritu se reflejen en el lenguaje, y así hemos visto cómo la creación de los tropos y figuras de pensamiento modifica la palabra engendrando el lenguaje literario. Este posee sus leyes propias, porque tiene fin propio, sin romper la unidad del lenguaje, ni de su fin total y leyes genéricas. El lenguaje literario debe, pues, según sus reglas, adaptarse por su forma y armonía a las cualidades del fondo que ha de expresar. He aquí la razón de aparecer las figuras de dicción paralelamente a las de pensamiento. Aquéllas son el espíritu fecundando el lenguaje, éstas, el lenguaje que se presta a la fecundación y, a su vez, realza el pensamiento.

No hemos de discutir qué elegancias son gramaticales, ni cuáles retóricas. Para nosotros son todas retóricas, porque obedecen a una finalidad artística, y todas gramaticales, porque consisten en modificaciones de lenguaje. Por esta razón las dividiremos en elegancias de dicción y de sintaxis. Las primeras son *metaplasmas* o alteraciones materiales de una palabra por supresión o adición de alguna letra (*naguas* por *enaguas*, *aqueste* por *éste*) o por metátesis (*gozne* y *gonce*). Las segundas pueden distribuirse en elegancias por repetición, por supresión, por semejanza de sonidos o de significación, y por hipérbaton.

Las elegancias por *adición* consisten en comenzar o terminar con la misma palabra todas las cláusulas de un período o en hacer ambas cosas (*anáfora*, *conversión* y *compleción*); en repetir las conjunciones (*polisíndeton*) o construir una gradación en que todos los colones comienzan con palabras tomadas del antecedente (*epanástrofe*).

Las elegancias por *detracción* consisten en suprimir las conjunciones (*asíndeton*) o alguna palabra necesaria para completar la construcción gramatical, (*zeugma*, *prolepsis*, *adjunción*, *anacoluta*, etc.).

La semejanza de sonidos o de significación ocasiona

la *sinonimia*, el *retruécano*, y la *paranomasia* o reunión de palabras cuyos sonidos se parecen.

El hipérbaton, de que hablamos en otro lugar, adopta varias formas a que los retóricos han asignado nombres especiales.

§ VII

Tropos.

Tropo (de Τρόπος, *immutatio vel deflexio vocis a propria significatione*) es la expresión de un pensamiento por otro que tenga con él una relación conocida por el espíritu.

Al expresar las formas de lo que percibe, el espíritu se vale de figuraciones ya conocidas, ya creadas en la fantasía y conservadas en la memoria, y descubre entre unas y otras una relación formal que expresa, sin cuidarse de la relación lógica. Así la palabra creada sufre una nueva creación, pues toma un sentido nuevo (el tropológico), bello auxiliar de la expresión del espíritu.

Este su origen y estas relaciones, que existen reales y conoce el espíritu, tiene el autor que expresarlas en forma adecuada a su recepción en la fantasía. De aquí la necesidad del tropo, que no representa más que la traducción o exteriorización sensible de lo informado en la imaginación.

Semejante necesidad se confirma por el uso general de la vida, en que los tropos bullen tan frecuentes. Al enunciar un tropo, hacemos una subordinación de toda la esencia del objeto a una cualidad o relación, porque de hacer resaltar este carácter y de que la atención del oyente no se distraiga en los otros modos del objeto, depende el efecto que nos proponemos al hablar. Por ejemplo, supongamos que en vez de decir: *El rey*, decimos: *El padre de la patria, la ha sacrificado a su soberbia*. Aquí queremos que el ánimo se fije preferentemente en la cua-

lidad de padre, no en las otras inherentes a la soberanía, para hacer resaltar la monstruosidad del atentado.

Significación literaria y ventajas del lenguaje tropológico.—Su significación consiste en que refleja el carácter de las literaturas, pues revela el modo peculiar de percibir y expresar las relaciones literarias (su modo de ser), y también el carácter de un autor y aun el de un escrito.

Como flor y fruto de una necesidad, reúne las ventajas que resultan de satisfacerla.

Sirve al pensamiento, presentándolo como está en la mente y según el fin que se propone; aumenta el caudal de expresiones y significaciones del lenguaje, tornándolo más apto para recibir y expresar el pensamiento; manifiesta nuevos estados del alma, y, habituando la fantasía a estas creaciones, más fáciles cuanto más expresables, la fecunda y desenvuelve en la relación artística.

Dicho esto en general, podemos particularizar diciendo que, en el tiempo que el lenguaje ordinario expresa una idea, el tropo sugiere dos; que contribuye a la claridad, energía, variedad y nobleza del lenguaje; sirve para disfrazar ideas cuya manifestación exige cierto velo; brinda el único recurso artístico para dar buena idea a los pensamientos y hermosea el discurso, comunicando como un sople de vida a cuantas ideas revela la palabra y sugiriendo a los demás la energía o la tibieza de nuestros sentimientos, reproducidos con mayor fidelidad en el símbolo que en la exactitud de la palabra.

¿Son los tropos formas de pensamiento o de lenguaje?—Porque el tropo responde a una relación que percibe el espíritu, se ha querido confundirlo con las formas del pensamiento; y porque modifica el lenguaje, por ejemplo: *el sol es el rey del día*, en lugar de *el sol preside el día como el rey a sus vasallos*, se ha querido hacer de él una figura de lenguaje. El tropo es una síntesis. En cuanto expresa relación psíquica especial, modifica el pensamiento, y en cuan-

to estos modos especiales del espíritu exigen su lenguaje particular, modifica el lenguaje, y como ambos modos (de pensamiento y de palabra) pertenecen al tropo, y éste no es un agregado, sino un modo real del espíritu, con sus formas propias de ser pensado y dicho, resulta un término sintético; es forma de pensamiento y figura de lenguaje, sin caber en los límites de ninguno de ambos términos.

Clases de tropos.—No admitida por nosotros la clasificación en tropos de sentencia y de lenguaje, por más que aceptemos como tropos la catacrexis, metalepsis y demás catalogados por los retóricos, porque la escasa importancia por nuestro criterio asignada a esta parte de la literatura nos dispensa de reñir batallas con la tradición, no consideramos sino tres modos capitales en la doctrina del lenguaje trópico.

¿Qué es todo lo que podemos pensar? Nociones o conceptos, juicios y racionios. Ahora bien, como los pensamientos para el lenguaje figurado han de presentarse en forma de imágenes, y éstas toman cuerpo en el espacio interior, obedeciendo a la ley de la vida material con sus tres manifestaciones: continuidad (espacio), sucesividad (tiempo) y combinación de ambos términos (movimiento), nos resultarán tres formas capitales de tropos.

1.^a *Sinécdoque*, representativa de la idea y correspondiente al movimiento, porque éste es la forma del espíritu al pasar del concepto a sus propiedades interiores (el todo, por la parte; lo general, por lo particular; lo abstracto, por lo concreto; la materia, por la obra, el continente, por el contenido, o viceversa; por ejemplo: *mil almas*, por mil personas; *brillaban las lanzas*, por los hierros de ellas; *ganar el pan*, por el sustento; *sacar el acero*, por la espada; *beberse una botella*, por el líquido; *la juventud es temeraria*, por los muchachos son temerarios; etc.).

2.^a *Metonimia*, representativa del juicio y correspondiente al tiempo (antecedente, por consiguiente; causa, por

efecto; autor, por obra; instrumento, por el que lo maneja; etc.; por ejemplo: *vivir de sus habilidades, comprar un Dante, ser una buena espada*, etc.).

3.^a *Metáfora*, representativa del raciocinio, puesto que toda metáfora es un símil en que se omite la palabra *como* u otra equivalente, y correspondiente al espacio como expresión de coexistencia. (*Ella era el espejo en que me miraba*). Cuando todos los términos de la cláusula son metafóricos, la metáfora se convierte en alegoría (*Espejo en que me miro. Cayó* (el hombre que era), *la columna que sostenía el edificio* (del Estado)).

CAPÍTULO II

Del estilo.

§ I

Idea del estilo.

El punto culminante de unión, la compenetración más total e íntima del fondo con la forma literaria, es, sin la menor duda, el estilo. Como canon indiscutible, como fórmula axiomática, se viene repitiendo que el estilo es la manifestación de la personalidad del autor en la obra, concepto mere-subjetivo condensado por Buffon en la sentencia «El estilo es el hombre», algo modificada por Wordsworth al definir el estilo «la encarnación del pensamiento».

La etimología de la palabra (de *stylus*, punzón usado por los antiguos para escribir en tablas enceradas) parece convenir con el concepto general.

No juzgamos falta de acierto esta dirección; pensamos que la afirmación en sí tiene cierta exactitud; mas no creemos que pueda limitarse el concepto a la nuda relación subjetiva, sino extenderse a considerar el lado opuesto, a

saber: cómo la obra se manifiesta en el sujeto, pues resalta evidente que la personalidad del escritor no se manifiesta tal cual es en su obra, sino al modo y en el grado que la índole de ésta lo permita. Todos saben que el estilo del drama no hermana con el estilo de la comedia, ni el de la poesía épica se parece al de la sátira.

La obra, según su naturaleza, posee caracteres propios y dicta leyes que impone al artista, sin que éste pueda desenvolver su personalidad más allá de los moldes en que la obra misma lo encierra. Si el artista no respetara tales condiciones nacidas de la esencia misma de las cosas, confesaría implícitamente su impotencia para apropiarse esa forma especial de representación y la obra resultaría inadmisibile.

El especial carácter fisiognómico impreso por la obra al estilo, es lo que distingue entre sí (en esta relación) las obras de un autor unas de otras que, siendo todas hijas de un mismo padre, deben parecerse como hermanas y distinguirse como individuos.

Estudiando subjetivamente el asunto, no nos cabe duda de que hay diversos modos de percibir y de sentir las relaciones calotécnicas expresables por la palabra artística, ni de que la naturaleza de la obra influye en el espíritu del autor, señalando límites a la libertad de sus manifestaciones.

La diversidad de inspiración engendra igual diversidad en el lenguaje, y esta relación tan estrecha entre la belleza inspiradora del autor, la lengua de que éste se sirve y su propio carácter, base de su individualidad y, por tanto, de su manera de inspirarse y de hablar, constituyen el *estilo*.

Nos permitiremos, pues, alterar un poquito la definición corriente, y decir que estilo es la manifestación de la personalidad del autor conforme a la naturaleza de la obra.

El estilo, por tanto, imprime sello especial a la creación literaria, y por él distinguiremos las producciones de los

distintos autores, aun cuando traten el mismo asunto y se expresen en la misma lengua. Siendo una relación el estilo, al alterarse un término, la relación se altera. Fijándose con atención exclusiva en el termino subjetivo, consignando que cada autor posee su especial manera, su estilo, se ha generalizado abusivamente la idea, y se ha establecido que el estilo era la manifestación de la personalidad del artista, como si la obra *in potentia* fuera entidad indiferente y pasiva, muda superficie *in qua nihil depictum*, como si no fuese un bello ideal activo y transcendente, cuya hermosura ha vivificado el espíritu del artista, estremecido su sensibilidad, despertado su imaginación, inflamado su amor, encendido la sed de la producción, guiado su iniciativa y creado la situación estética del sujeto.

Colocándonos tras de opuesto prisma y observando que, si el término objetivo varía, cambia también la relación, que es el estilo, podríamos decir que éste era el efecto de la naturaleza de la obra emprendida, el reflejo de su carácter, la ley de su genuina producción. No es el mismo Herrera el de la bíblica inspiración, el de la entonación incomparable, que el ternísimo adorador de Heliodora; ni el mismo Voltaire de las clásicas tragedias, el de la sátira superficial e ingeniosa. Por este camino contrario llegaríamos a formular la existencia de estilos genéricos (científico, épico, oratorio, etc.) y a concluir que el estilo era la consecuencia de los caracteres intrínsecos del género cultivado.

Tanto una como otra conclusión es verdadera, pero ninguna exacta. La idea y el artista se compenetran por modo tan íntimo, recibiendo mutuamente sus influencias, modificándose la personalidad del autor por ministerio del ideal a que su fantasía se amolda, y alterándose el ideal en su encarnación por el modo y grado en que el autor es apto para concebirlo y realizarlo, que la ejecución supone una mutua referencia, delatando la mutua adaptación de los extremos. El estilo es, por tanto, la manifestación de

la personalidad del autor, porque revela cómo éste concibe y exterioriza aquella belleza, y es, a la vez, la consecuencia del carácter de la obra, porque patentiza cómo el autor se ha amoldado a las exigencias naturales del ideal: es, en fin, la forma activa de la relación estética entre el sujeto y el ideal.

Diferencia entre estilo, tono y lenguaje.—El estilo es la demostración del individuo en su obra dentro de los límites señalados por la índole de ésta; el tono, la relación entre la palabra, como forma, y su contenido, el lenguaje, el sistema de expresiones que manifiestan el pensamiento. El tono es, por consecuencia, parte espiritual (relación psíquica del pensamiento al lenguaje) y parte material (relación de la emoción al sonido). Así, puede el lenguaje ser bueno (las palabras y giros castizos) y el tono malo (inadecuado) y el estilo malo o bueno, según la manera del autor y la conformidad con el tono de la obra.

De confundir los citados conceptos, se han originado definiciones del estilo tales como la de Dean Swift, el estilo consiste en «las palabras propias en los lugares propios» (*proper words in proper places*) y otras análogas. No inoportunamente observa un retórico que no convienen los mismos calificativos al estilo, al tono y al lenguaje. Así se dice: estilo florido, árido, etc.; tono afirmativo, iracundo, decisivo, etc.; lenguaje puro, castizo, correcto, y no puede decirse estilo decisivo, tono florido, lenguaje afirmativo, etc. Sin embargo, lo que sostiene ese autor no ha de aceptarse en absoluto, pues hay adjetivos que convienen a los tres conceptos: la observación vale más en concepto de indicio que de argumento.

§ II

Cualidades y vicios del estilo

De que cada hombre tenga su estilo, no se deduce que todos los estilos sean buenos. La literatura tiene su estilo, dentro del cual caben infinitas variantes, respetando siempre el carácter de la producción literaria.

¿Qué condiciones deben avalorar un buen estilo literario?

1.^a UNIDAD, o sea, que la obra presente un carácter. El individuo es uno y debe mostrarse como es. Si se rompe la unidad, el autor se niega. Por otra parte, la obra es una en sí y esta unidad debe mostrarse en su forma; y como no cabe para el individuo más que *una* inspiración (relación del asunto al hombre), *uno* ha de ser el modo de expresarla. El individuo no puede ver ni sentir la belleza ni ninguna otra cosa, más que de *un* modo (su modo individual), y como éste es el carácter de la obra, el estilo, éste ha de ser *uno y sostenido*, es decir, siempre uno.

No excluye la expresada condición fundamental el claro obscuro ni las subidas o descensos del tono; pero siempre dentro de los límites de la unidad.

El *humorismo* consiste en la expresión del humor que estalla donde y cuando quiere. Rompe, por tanto, la unidad y no puede admitirse en las obras serias: sólo con dificultad en la poesía lírica y en la literatura festiva. El buen gusto distingue con justicia los estados pasajeros del ánimo del autor, que no importan al público, de los estados de inspiración. Más aún, aquéllos nunca o rara vez son hijos legítimos de la inspiración, porque ésta, mientras subsiste, no permite otro estado.

2.^a VARIEDAD.—Así como la unidad excluye la pluralidad, vive de la variedad. Uno es el fondo de la obra, por eso es *uno* su carácter y *uno* su estilo; pero son varios los

momentos interiores (cada uno con su forma propia) de su evolución, y varios también los caracteres y estilos de cada momento. Negarse a tan racional exigencia, equivale a no expresar cada cosa como se debe.

De esta suerte, la unidad no se rompe, se confirma de nuevo y enriquece su interior. La uniformidad absoluta es insoportable. Entristece el desierto, el sudario de las nieves, el paso de túnel prolongado, el tránsito por avenidas sin accidentes, y embelesan los paisajes suizos, la campiña de Jerez, o la vega de Granada, sin rival en Europa. Así fatiga la repetición de frases, de palabras, de cláusulas con idéntica estructura, del mismo asunto siempre ante los ojos, sin variar su forma, sin alterar sus relaciones.

Aunque la inspiración sea una, es una para cada uno. Cada cual la recibe a su modo y tiene su manera de expresarla. Esto ocasiona tantos estilos subjetivos como individuos y todos pueden estimarse buenos, correspondiendo a formas distintas de inspiración. Cada pueblo y cada época tiene una ley general de su pensamiento y expresión, de donde surgen estilos nacionales, regionales, antiguos, modernos, etc. Cada lengua posee su manera de expresión (estilo francés, inglés, etc.). Cada obra exige un estilo peculiar en relación a su asunto (estilo épico, lírico, etc.).

«Le style, decía Chateaubriand, n'est pas comme la pensée, cosmopolite; il a una terre natale, un ciel, un soleil a lui». ¿Estaba seguro el autor de «Los Mártires» de que no sucede otro tanto al pensamiento, salvo, como para el estilo, en la que posee de esencial?

Monotonía.—Tan insoportable se haría el autor cambiando sin razón suficiente de estilo a cada paso, como si usara un estilo duro, inflexible, aplicándolo por igual a un duelo o una fiesta. De esta monótona impasibilidad adolece Ayala en su crónica del rey Don Pedro, por lo que han sospechado críticos e historiadores que la voz de su conciencia, corroída por el remordimiento y ennegrecida por

la ingratitud, acallaba los impulsos de la emoción y cubría con el velo de falsa imparcialidad el crimen del historiador.

3.^a CLARIDAD.—De las anteriores cualidades esenciales resulta la primera condición formal: la *claridad*.

Si hablamos o escribimos para ser entendidos, ninguna virtud más indispensable que la de expresarnos claramente; sin ella, huelgan todas las demás. Con razón escribía Quintiliano que el discurso debe ser tan claro que lo entienda el más descuidado, de suerte que hiera el ánimo cual la luz del sol hiere los ojos, aun cuando no miremos hacia él. Por tanto, debemos procurar, no sólo que nos entiendan, sino que no puedan menos de entendernos.

Como la claridad es relativa, porque las diferencias de los públicos y aun de los individuos entre sí, hacen claro para unos lo que para otros enigmático, el autor debe recurrir a aquel lenguaje más apto para impresionar a su público, aun sacrificando algo de la pureza, de la propiedad o de otras condiciones del lenguaje. San Agustín pregunta con su acostumbrada profundidad: «¿De qué sirve la pureza del lenguaje cuando no la acompaña la inteligencia del oyente? ¿Qué aprovecha una llave de oro si no puede abrir lo que queremos? ¿O qué daña la de madera si puede hacerlo?»

4.^a ARMONÍA.—Es la íntima relación que une a la variedad con la unidad y a los términos de la variedad entre sí. Sin armonía no hay belleza ni arte.

El autor ha de procurar en primer término que el lenguaje responda a la buena disposición de las ideas, y que a la armonía interior, reflejada en el estilo, corresponda en lo exterior la armonía del lenguaje.

El lenguaje para la literatura es un sistema de expresión de la Belleza, *conforme a ésta*, es decir, bello en sí y adecuado al espíritu que la produce y la goza. La belleza del asunto se refleja en la *belleza de la expresión*. De aquí la inmensa importancia de la armonía en el lenguaje, que

por el ritmo se adapta a nuestra alma y ejerce en ella un imperio decisivo. Algunos oradores deben también sus éxitos momentáneos a la redondez y armonía de los períodos. Castelar abusó quizás de los efectos musicales de la palabra; pero el gran orador poseía muchos méritos para compensar el abuso de sus facultades: la turba de insulsos imitadores surgida en torno suyo, no podrá, como toda imitación, reproducir sino los defectos; porque si el imitador tuviera algo genial, esto bastaría para que no fuese imitador.

La armonía o ley musical de las frases, puede nacer de la agradable sucesión de las sílabas y palabras felizmente escogidas (melodía) o de la imitación de la naturaleza (onomatopeya), por los autores extendida más allá de la simple imitación de los sonidos.

Melodía.—Para producir la melodía conviene evitar la repetición de un mismo sonido, como en este verso de Ennio:

«Quidquam, quisquam, cuiquam, quod conveniat, neget?»

El hiato no perjudica menos a la melodía.

La uniformidad rítmica de las cláusulas fatiga el oído y el ánimo.

Además de la variedad melódica debe el autor procurar que la armonía vaya siempre en aumento, terminando el período con las palabras más sonoras. *Fines aptissime cadunt in vocabula longiora.*

Onomatopeya o armonía imitativa se llama la imitación de la naturaleza por el sonido.

Las voces onomatopéyicas andan escasas en todos los idiomas y antes parecen adornos que raíces fecundas de las lenguas.

Los preceptistas reducen la acción de la onomatopeya a tres modos: imitación de los sonidos, del movimiento de los cuerpos y del estado o de los movimientos del ánimo.

Imitación de los sonidos.—Virgilio imita así el ruido especial de la lima y del rastrillo:

«Tum ferri rigor atque argutæ lamina serræ.
Ergo ægre terram rastris rimantur»

Ecós de tempestad resuenan en los siguientes ejemplos:

De pronto el huracán cien y cien truenos
Retemblando sacude,
Y mil rayos cruzaron
Y el cielo y las montañas
A su estampido horrísono temblaron.

(*García Gutiérrez.*)

El eco ronco de lejano trueno
Que en las hondas cavernas retumbó.

(*Espronceda*)

Imitación del movimiento.—Puede servir de ejemplo el célebre verso en que Virgilio imita el galope de un caballo.

«Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum».

Dice Lista hablando de una fuente:

Véla después cuando segura pisa
Del primer llano el floreciente suelo,
Con otras varias en alegre risa,
Ya convertida en plácido arroyuelo.
Ora por los declives baja aprisa
Buscando el valle con risueño anhelo;
Ora lenta, la selva circundando,
Con las flores del margen va jugando.

D. Cayetano Fernández imita muy bien en los siguientes versos el movimiento de un tren en marcha:

En esto el silbato
Resuena a lo lejos,
Rasgando los aires;
Y, a pocos momentos,
La máquina asoma
Con hórrido estruendo,

Su negro penacho
Tendido en el viento,
Con ojos teñidos
De rojo siniestro,
Carbones y brasas
Regando en el suelo...

La literatura francesa posee un ejemplo muy notable en esta estrofa de Lamartine:

Un soir, t'en souvient-il? Nous voguions en silence:
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

(Una tarde, ¿te acuerdas? bogábamos en silencio. No se oía a lo lejos sobre las ondas y bajo el cielo, sino el ruido de los remeros que cadenciosamente golpeaban tus olas armoniosas).

Los primeros versos retratan la tranquilidad del lago; el final del segundo, hasta auxiliado materialmente por la posición de la boca al pronunciar la vocal *eu*, la unión del mar y de los cielos en el lejano horizonte; la primera mitad del tercero, el resbalar del remo sobre la banda; la segunda mitad, el golpe del remo al azotar la ola (*frapé-tan*), y el último, el expirar suave de la ola en las arenas de la playa.

Del ánimo.—La influencia de la música prueba la conexión de las pasiones con los sonidos. Si la coordinación de las sílabas, sólo por el sonido, recuerda una serie de ideas antes que otra, por influjo de la imaginación; puede decirse, con bastante propiedad, que semejante coordinación se asemeja o es correspondiente al sentido. Las literaturas clásicas nos ofrecen bastantes ejemplos. Los autores citan entre los antiguos la estrofa de Horacio:

Contracta pisces æquora sentiunt, etc.,

en que se expresan sentimientos de tristeza; la de Ovidio:

Cum subit illius tristissima noctis imago, etc.,

e innumerables y conocidísimos pasajes de Virgilio.

Nos parece bellísimo el episodio de la muerte de Dido que nuestro malogrado amigo y compañero D. Luis Herrera tradujo de este modo:

Dido en tanto
Alzar procura los cargados ojos
Y le faltan las fuerzas; en su pecho
Resuella sin cesar la abierta herida,
Tres veces apoyándose en el codo
Levantóse; tres veces desplomada
Sobre el lechó cayó. Buscó en lo alto
La luz del cielo con errantes ojos,
Y gimió con pesar al encontrarla.

(*Æneidos*, lib. IV.)

En nuestro parnaso abundan modelos dignos de admiración. No tan sólo imita el movimiento material, sino que expresa magistralmente el abatimiento del cuerpo y del espíritu, este soberbio pasaje del divino Herrera:

«Subo con tanto peso quebrantado
Por esta alta, empinada, aguda sierra,
Del golpe y de la carga maltratado,
Me alzo apenas».

La última frase no puede pronunciarse sin cierta fatiga producida por el artístico hiato.

De semejante género de onomatopeya puede hallarse modelos en Herrera (*Oda a Don Juan de Austria*), en Rioja (*Silvas*), en Caro (*A las ruinas de Itálica*), en León (*La profecía del Tajo*, *La vida del campo*, la alegoría *Alma región luciente*, etc.), en Garcilaso (*Por tí el silencio de la noche umbrosa*, etc.), en Quintana (*Oda a Padilla* y otras), en Espronceda (*La muerte de Elvira* en *El Estudiante*, el canto de la Muerte, el canto de la Vida) y en diversos escritores, merced a las especiales condiciones de nuestra lengua.

Dice Blair que la imaginación toma gran parte en esta imitación de las pasiones por el sonido, y tal vez un lector

no note la imitación que nota otro. El fundamento de la armonía imitativa reside en la unidad que vislumbra el espíritu entre la Realidad y el Arte. Si la hay, la notarán todos, a no ser que el interés de la lectura los abstraiga hasta el extremo de no permitirles fijarse en la onomatopeya, no obstante de sentir sus efectos en la complacencia ocasionada por la obra, y he aquí precisamente la superior condición de todo medio artístico, producir la emoción y pasar inadvertido.

5.^a NATURALIDAD.—Ya, al tratar de los pensamientos, expusimos la idea expresada en esta palabra. La naturalidad del estilo consiste en que la forma dada a los pensamientos nazca de su esencia propia, hasta tal punto que no pareciera natural ninguna otra forma de expresión.

Muchos confunden la naturalidad con el descuido y creen afectado el estilo cuando luce adornos, cuando sobresale de la pauta vulgar. Nada más incierto. Hay personas que, por el predominio de la fantasía o por cualquiera modalidad de su complexión psíquica, emplean sin darse cuenta, por natural impulso, adornos y gallardías del lenguaje, tan naturales en ellos como afectadas en espíritus de diferente constitución. Si la naturalidad estriba en expresarse conforme a la índole del autor y del asunto, claro es que el autor no debe nunca violentar su espontaneidad y sí abandonarse a la corriente de su propia naturaleza, pues tanto incidiría en afectación si tratase de adornar el estilo más de lo que su propio carácter ingenuamente produce, como si intentara aparentar una sobriedad incompatible con su naturaleza y que, molde extraño y forzado, privaría al estilo de sus ingénitas gracias.

La violencia del estilo proviene de expresar el pensamiento en la forma que prejuzgamos y no en la que exige su misma naturaleza.

Afectación.—Es un género de violencia producido por el afán de perfeccionar el estilo, anhelo engañoso, pues la

lima exagerada, más bellezas desfigura que méritos engendra o deficiencias encubre.

6.^a ESMERO.—Se llama así el cuidado que debe tener el autor para presentar en forma digna y elegante su concepción. El esmero, como artístico primor que es, ha de tenerse, pero no dejarlo traslucir, porque se caería en *afectación*.

Llámase un estilo *premioso* cuando se nota el esfuerzo, la lentitud, y no surgen las expresiones con naturalidad.

Al extremo opuesto se refiere lo que llaman los preceptistas «difícil facilidad». Es muy frecuente oír elogiar a ciertos autores por su verbo, y especialmente a los oradores por lo que la masa ignara apellida *facilidad de palabra*. La facilidad sólo supone mérito cuando se habla bien; pero hablar o escribir mal es muy fácil. No se debe, pues, alabar la facilidad de los autores sin la condición previa de que lo hagan bien.

El autor esmerado corrige pulcramente su borrador antes de lanzarlo a las contingencias de la publicidad. En otro capítulo hemos hablado de la extensión y eficacia de la corrección. Horacio aconseja dejar la obra algún tiempo guardada: sabio precepto, si no se toma con la exageración atribuida a Malherbe; porque, pasada la sugestión del momento, el espíritu, ya descansado, examina con cierta frialdad, observa deficiencias no vistas en el ímpetu de la primera inspiración, y pule con mayor detenimiento, poniéndose el autor, siquiera parcialmente, en el lugar de la crítica y del público.

El esmero exagerado constituye grave peligro; porque, extremando el deseo de no incidir en defectos, se incide en el peor de todos, en el de no ofrecer ninguna excelencia y carecer de personalidad, esto es, en el de no tener estilo.

El esmero en el estilo se basa en la corrección del lenguaje.

El anhelo extremado de corrección en el lenguaje arrastra al vicio opuesto, al *purismo*. No disculpamos, como Larra, lo que él llama *pequeñeces* por la necesidad de escribir para comer. El escritor que tal hace, ejerce un oficio, explota una habilidad; no es un artista. La concepción artística nace libre; la producción del asalariado, obligada en asunto, en ocasión y en forma. Por algo dijo el insigne Velilla:

«Escribir para comer
Es no comer ni escribir».

No es que asaltemos la Cátedra de Moral para tronar contra esos seres desdichados en quienes la economía ahoga la nativa inspiración. Viven de su talento, de su trabajo, merecen respeto como hombres honrados; pero la crítica no puede admitir por obras literarias las dolorosamente compuestas en tan precaria situación.

Refiriéndonos exclusivamente a las producciones admitidas en concepto de clásicas, únicas sometidas a nuestro estudio, insistimos en rechazar el prurito de imitar a Cervantes. ¡Ah! Cervantes escribió así, porque así debía escribirse en su tiempo. Si Valera y Alarcón hubieran vivido entonces, habrían escrito por modo semejante, salvo las diferencias de carácter personal; mas si Cervantes hubiera nacido por estos días, ¿quién se atreverá a suponer que emplease hoy el lenguaje de antaño? Sí, respetable, hasta sacrosanto, el carácter tradicional de una lengua, ungido con las creaciones geniales en ellas expresadas; pero no menos respetable la ley biológica y progresiva que demanda la variación constante, el desarrollo gradual, la perfección continua, si bien dentro de la unidad de carácter, sin la cual no se concibe mudanza ni progreso.

Desaliño se llama la falta de cuidado en la forma de enunciar el pensamiento y de corregir la expresión.

7.^a SOBRIEDAD.—Consiste en decir todo lo que se debe y nada más. No excluye el adorno; porque éste ha de em-

plearse en las obras artísticas (el adorno es el material del arte); pero sí el innecesario, el excesivo, que abrumba y oscurece la idea debilitando la impresión que debe causar.

Emociona la admirable sobriedad con que Antíloco da cuenta a Aquiles de que el mejor amigo del héroe, Patroclo, ha sucumbido a manos de Héctor. Pocos pasajes consigna la historia literaria comparables a este episodio de *La Iliada*: «Patroclo, dice Antíloco, ha muerto: se pelea por su cadáver... Héctor tiene sus armas».

La sobriedad artística es una de las virtudes más sobresalientes de la literatura inglesa. Como dechado de la fuerza que la concisión comunica al estilo, obsérvese esta descripción de la China que traducimos de un autor inglés:

«La China es un país donde las rosas no tienen fragancia y las mujeres no llevan zagalejo; donde el obrero no tiene domingo y el magistrado no conoce el honor; donde por las carreteras no corren vehículos y los barcos se construyen sin quillas; donde los viejos hacen volar cometas; donde la brújula se dirige al Sur y la señal de perplejidad es rascarse el talón; donde el honor reside en la izquierda y el entendimiento en el estómago; donde el quitarse el sombrero es gesto de insolencia y el vestirse de blanco es ponerse de luto; país que tiene lenguaje sin gramática y literatura sin alfabeto».

No hay aquí nada de ideas secundarias, ni un adjetivo ni un adverbio ni una cláusula incidental. El pensamiento está condensado a guisa de proverbio. Un estilo así equivale al croquis en la pintura.

Laconismo es la economía de palabras con perjuicio de la claridad y el número.

Difusión se llama diluir un pensamiento empleando muchas palabras y recursos para enunciarlo. Esto perjudica a la concisión y a la energía.

Pesadez se denomina la insistencia en lo dicho, ya acumulando argumentos innecesarios en la prueba o detalles

en las descripciones, ya acudiendo a cualquier recurso que convierta la lectura en monótona y desagradable.

8.^a ADECUIDAD es la más perfecta conformidad entre el pensamiento y su forma. En esta armonía se recrea el ánimo, vibra al unísono con el autor y se produce el encanto y natural atractivo de la obra literaria. A la adecuación de estilo se debe su amenidad. La amenidad se refiere a la gracia, es en lo subjetivo la ley y el criterio del estilo, y como el resultado de todas sus cualidades. Mas, aunque el autor debe buscar en primer término esta condición, no debe sacrificarle el fondo de la obra, porque entonces la seducción del estilo se resuelve en distracción del pensamiento.

Inoportunidad: consiste en incluir algún pormenor, emitir algún concepto, deslizar alguna expresión que no convenga al carácter de la obra o al lugar en que se coloca.

9.^a ELEGANCIA.—Ya dijimos, al tratar de las cláusulas, nuestra idea de la elegancia. Cualidad como la anterior, más relativa a la idea de gracia que a la idea total de belleza, pudiera llamarse la gracia del estilo.

Del concepto da clara idea la etimología. Elegancia se deriva de *eligere*, elegir. Es, por consiguiente, lo selecto, lo escogido en pensamiento, en oportunidad, en lenguaje, lo que los franceses llaman gráficamente *l'élite*. No puede exigirse siempre, sobre todo cuando se trata de pasiones fuertes, de espontaneidades y arrebatos; mas, según observa discretísimo autor, no vale la pena de escribir para decir las cosas como todo el mundo.

La elegancia, en su concepto estético, se refiere a la forma y seduce nuestra impresionabilidad. Cicerón dice ingeniosamente: «El gladiador y el atleta, no sólo se ejercitan en parar y herir con destreza, sino también en moverse con gracia. Así en el discurso, conviene dar paso a los pensamientos y a la vez decoro y agrado a la elocución». Los autores ingleses suelen confundir la elegancia con la

emoción estética. (*The quality by which thought as expressed in language appeals to our sense of the beautiful*). Los franceses, más próximos a nuestro juicio, opinan con Marmontel que la elegancia brota de la reunión de todas las gracias del estilo. Por ella un libro muchas veces leído, parece siempre nuevo.

Ofende sumo a la elegancia el abuso de frases hechas y de ciertos descansillos, reveladores de gran pobreza de imaginación, pues sólo recurre a trivialidades el que nada tiene que expresar. Cuando se dice algo con lo que está conforme el que escucha, ya se sabe que ha de contestar: *A ver, V. verá* o bien: *Me parece*, frases vacías, recursos groseros de personas a quienes no se ocurre nada que decir.

Otros abusan de la muletilla *se conoce*. Lo peor es que muchas veces no se conoce nada o, si se conoce, resulta una verdad de Perogrullo; por ejemplo: Tuvo que abrir la puerta, porque *se conoce* que estaba cerrada. Otro tanto pudiéramos decir de: *Bien*, como única respuesta; del *No se apure usted*, aplicado sin idea irónica a casos que no son de apuro, sino de mera perplejidad, y varios análogos estribillos, como *si a mano viene, no hay que darle vueltas, vamos, ¿verdad usted?, anda, anda*, emblema del refinamiento cursi.

También es curioso el *pues* en principio de frase. *Pues*, como conjunción, supone dos términos, uno de los cuales ha de estar expreso o sobrentendido. Sólo en este último caso podría comenzar la frase por *pues*. Otras veces usan los aficionados del *pues* como oración elíptica, esto es, que sueltan de pronto un *pues* y no dicen más.

Hay personas que rellenan y sostienen todo un diálogo con recursos de tan plebeya índole.

Recientemente se ha introducido entre el vulgo de levita la costumbre de incrustar un impertinente *¿no?* en medio del discurso, p. ej.: «He llegado de París esta mañana ¿no?»

y he puesto manos a la obra». Aunque esta ridiculez parece haber llegado a España por medio de los americanos, creemos que toma origen en la muletilla francesa *n'est-ce pas?*, no menos injustificada.

10.^a NERVIO.—Consiste en dar al estilo toda la fuerza que según su naturaleza requiere. La naturalidad y la claridad dan el criterio para juzgar del nervio; sin la primera, el estilo se hace declamatorio y campanudo; sin la segunda pierde la energía, porque no impresiona bastante lo que no se entiende bien.

Desmayo.—Así se apellida la debilidad, el defecto de tono adecuado a la composición.

CAPÍTULO III

Continuación

§ I

Divisiones del estilo

Del estilo han señalado los preceptistas numerosas divisiones, razonables todas y todas admisibles, según el criterio que haya presidido a la distinción.

Atendiendo al lenguaje, se ha dividido en *pintoresco*, *lógico*, *patético*, etc.

Por las cláusulas, en *cortado*, *periódico* y *mixto*.

Según los adornos, en *árido*, *llano*, *limpio*, *elegante* y *florido*.

Según el sentido, en *directo* y *figurado*.

Según sus condiciones, puede ser: *claro*, *natural*, *original*, *oscuro*, *afectado*, *común*, *fácil*, *castizo*, *conciso*, *difícil*, *bárbaro*, *redundante*, etc.

Según el tono, *majestuoso*, *serio*, *culto*, *chabacano*, *festivo*, *popular*, etc.

Según la clase de la obra, *poético, prosaico, épico, dramático, etc.*

Según los autores, *homérico, ciceroniano, gongorino, etcétera.*

Según los países, *nacional, provincial, extranjero.* (En esta razón, unida a otras formales, se apoyaba la división del estilo aceptada por los antiguos, en asiático, ático, rodio).

Según los tiempos, en *antiguo, moderno, clásico, romántico, etc.*

La única división científica, a nuestro juicio, es la que a continuación exponemos.

Al determinarse la idea de Belleza, ésta se muestra, o en el orden ideal y superior, y engendra, fielmente interpretada, el estilo *elevado*, o en la vida con sentido elevado; pero no libre totalmente de impureza (*serio o medio*), o bien en la vida usual, aunque sin perder totalmente el sentido elevado, porque la vida artística, aun considerada en la frontera de la vida ordinaria, supone siempre una esfera superior (*sencillo*).

La verdad es que el estilo ha de corresponder al asunto y reflejar sus estados, por lo cual varía, sin romper la unidad, en un mismo tiempo, autor u obra.

Los tres grados citados de la Belleza se desenvuelven a su modo en los diversos tiempos, pueblos e individuos, originando las infinitas divisiones posibles.

El estilo *sencillo* cuenta por excelencias principales la claridad, la exactitud y cierta natural elegancia, no nacida de adornos retóricos. Basta al estilo sencillo con ser literario, para mostrar en su aire la nobleza de su condición.

Yerran gravemente los que confunden la sencillez con la ordinariez, o lo iliterario. Ya los apercibía Boileau en aquel hermoso verso:

Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

En el estilo y lenguaje más sencillos pueden lucirse los

más sublimes pensamientos y dibujarse los más delicados matices de la sensibilidad. En la Iliada y en la Biblia hallaríamos a cada paso ejemplos de elevación expresados con las palabras más sencillas. En la historia se consignan pasajes análogos, por ejemplo, esta hermosa respuesta de un jefe de salvajes a los europeos que intentaban expulsar su tribu del territorio que ocupaba:— «Nosotros—dice—hemos nacido en esta tierra y en ella están enterrados los huesos de nuestros padres. ¿Diremos a los huesos de nuestros padres:—Levantaos y venid con nosotros a una tierra extraña?»

En general puede considerarse el estilo sencillo como el más propio de ciertos géneros, especialmente del epistolar y el didáctico, y aun en las composiciones de carácter elevado, conviene recurrir a la noble sencillez de la expresión en esos pasajes donde el ornato no corresponde a la situación, y antes roba que añade belleza a la manifestación del pensamiento.

En el estilo sencillo hay grados, desde el *árido*, que de intento rehuye toda gala, cual sucede en la didáctica de las ciencias llamadas exactas y experimentales, hasta el *limpio*, que no busca jamás el adorno; pero lo aprovecha sobriamente si lo halla al paso, cuidando con esmero de no incurrir en afectación.

El estilo *elevado* admite, o mejor, demanda todo género de adornos en armonía con la grandeza del asunto. Es tan difícil acertar en este punto, correspondiente a la mayor excelsitud del lenguaje, como fácil despeñarse por la pendiente del ridículo, que abre constantemente sus fauces al pie de la sublimidad.

Consiste el más notorio peligro en suponer que la elevación es prenda exclusiva del lenguaje y entonces se degenera en hinchazón. No se olvide que el estilo dice relación de fondo a forma, y no se puede suplir la deficiencia de aquél con inoportunas filigranas. Cuando un terreno

carece de fuerza para nutrir flores naturales, es absurdo clavar en él flores de talco.

A la magnitud y naturaleza del asunto hay que ceñir los primores de la elocución, y a la prudencia del autor, que conviene robustecer con sólidos estudios clásicos, toca discurrir hasta dónde puede soltar la rienda a su fantasía, recordando siempre con el preceptista inglés, que el estilo más florido, si no estriba en la solidez del pensamiento, no pasa de un engaño pueril.

A los distintos grados del estilo elevado corresponden las denominaciones de florido, nervioso, arrebatado, vehemente y asiático. La poesía y muchos momentos de la elocuencia, tienen por forma adecuada la elevación del estilo, salvo algunos subgéneros, cuya índole especial reclama diferente elocución.

Como advertencia general, indicaremos que ni en los vuelos de las mayores vehemencias se pierda un instante el timón de una dirección racional, pues a toda empresa literaria se ajusta el consejo de Shakespeare: «En el mismo torrente y tempestad y torbellino de su pasión, el orador debe adquirir y poseer una templanza que le dé flexibilidad.»

Estilo serio: Entre los resplandores del estilo elevado y la gracia elegante del sencillo, luce su digna limpieza el estilo medio o serio. El autor no trata sólo de hacerse entender, no pide únicamente el sufragio de la razón; habla o escribe para mover, para atraerse la fantasía y hallar un eco en el corazón, aunque no aspira a deslumbrar al espíritu y dominarlo por la exaltación del entusiasmo.

Representa el estilo medio del arte, por lo cual es el más general entre los autores y el que conviene a la mayoría de los asuntos. El escritor serio ha de escoger las palabras y los giros, ha de cuidar del número y armonía de la frase, sin conceder a este elemento una atención primordial, más huyendo del defecto contrario que solicitando las

ventajas de una elocución musical; ha de emplear las elegancias y figuras que espontáneamente broten de su pluma, sin aglomerarlas y sin detenerse demasiado en ellas; en suma, tiene a su disposición los recursos del lenguaje literario, pudiendo desflorarlos todos sin extremar el empleo de ninguno.

§ II

Posibilidad y medios de adquirir un buen estilo y de reformarlo

Como la percepción y expresión de la Belleza son naturales en el hombre, todo sér humano dispone de facultades idóneas para realizar el fin artístico en la medida de sus fuerzas. Y si puede realizarlo, puede corregir sus vicios, por ser los vicios estados antinaturales.

Cabe, pues, dictar reglas para adquirir buen estilo y para mejorar el que se tenga. Los preceptistas suelen establecer algunas para crear estilo propio, y esto ya responde a problema de distinto carácter. El estudio de los clásicos y demás medios recomendados, más sirven, a nuestro entender, para que la individualidad del escritor u orador se desvanezca o se eclipse por involuntaria imitación, que para robustecer la substantividad de su carácter, por lo cual sólo recomendaremos para escribir o hablar con estilo *propio*, el ejercicio de *apropiarse* los asuntos con seria reflexión, con detenido examen, para que, una vez asimilados, se grave en ellos profundamente el sello de la personalidad y, al salir al exterior, surjan como cosa propia con las formas originales que les dió el espíritu. El estilo se muestra tanto más propio, cuanto más propio sea lo que se enuncia.

Ahora bien, como no basta que el estilo sea propio, sino que debe ser bueno, conviene estudiar los grandes

autores (nunca uno o dos exclusivamente), compensando con la actividad del pensamiento propio los desgastes que en nuestra individualidad pueda ocasionar la sugestión del modelo.

Para adquirir buen estilo o depurar el viciado, recomiendan los preceptistas las siguientes reglas:

1.^a Adquirir clara idea del asunto que se ha de tratar. Las expresiones más felices brotan del dominio del asunto.

2.^a Expresarse con naturalidad. «La noble sencillez sólo es sublime». Hay seres privilegiados que, sin pensar en el arte, sienten con viveza, piensan con acierto y obran con oportunidad. Estos autores, que de suyo tienen las condiciones literarias, deben dejarse llevar de su natural. La retórica conduciría en este caso a la afectación.

3.^a Estudiar mucho la lengua y sus clásicos, y ejercitarse en la composición para acostumbrarse a una expresión naturalmente correcta. *Stylus optimus dicendi magister* (Cicerón).

El ejercicio de la composición nos parece utilísimo cuando no se desvirtúa por equivocada dirección, así como la lectura y meditación de los grandes maestros, más provechosa que la preceptiva externa. La práctica desenvuelve, el precepto ayuda, el ejemplo inspira.

4.^a Escribir despacio. *Cito scribendo non ut bene scribatur; bene scribendo, fit ut cito* (Quintiliano).

5.^a Corregir con esmero. *Sæpe stylum vertas* (Horacio).

6.^a Acomodarse al asunto, poniendo la vista más en los pensamientos que en las palabras. *Cura verborum, rerum volo esse sollicitudinem* (Quint.).

*Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam.
Viribus, et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.*

(Hor. 38-40.)

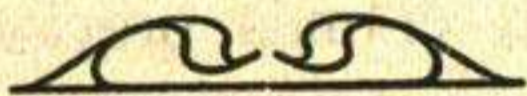
7.^a Escoger un asunto proporcionado a nuestras fuerzas.

8.^a Elegir consultores peritos y sinceros.

Faites choix d'un censeur solide et salulaire.

.....
Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.
(Boileau.)

En este mosaico de reglas hemos resumido toda la doctrina de los grandes preceptistas, por sancionada y por discreta, merecedora de respetuosa consideración.



LIBRO OCTAVO

Relación entre el sujeto y el objeto de la literatura

CAPÍTULO ÚNICO

El escritor y la obra

Hemos estudiado en primer término la índole del sujeto literario, sus condiciones, sus facultades, la peculiar misión de cada una y los medios activos del espíritu para la información de la obra; en una palabra, la psicología del autor. De otra parte hemos inquirido la naturaleza de la obra, sus categorías objetivas, los medios materiales que ofrece la Naturaleza al artista y su relación con el espíritu; hemos analizado el fondo y la forma de la obra literaria, considerando en todos sus aspectos fundamentales el material artístico de la literatura, el más precioso don concedido al hombre: la palabra.

Falta ahora investigar la relación entre ambos elementos: cómo el autor se sirve del lenguaje para exteriorizar la belleza reflejada en su espíritu, y cómo en los senos misteriosos del alma, inaccesibles a los sentidos, se consuma la génesis y evolución interna del germen artístico, hasta que brota por voluntario esfuerzo al aire y a la luz de la realidad exterior.

Corresponde esta parte de nuestra labor indagadora a la que los antiguos preceptistas apellidaron *Tratado de la Invención*.

A. El primer momento de la creación literaria, y en

general de todo plan, sea o no artístico, es la *concepción*, primera fecundación del espíritu por la Belleza. El hombre, esencialmente impresionable por lo bello, y con facultades para producirlo libremente, sufre la necesidad imperiosa de exteriorizarlo en ciertos estados de su vida espiritual. No todos los hombres sienten con igual intensidad la exigencia de la producción, y de aquí la escala gradual de las complexiones artísticas; pero todos en determinados instantes o en crisis perpetua; unos con mayor y otros con menor energía; por excepción éstos, aquéllos por hábito; sienten la necesidad de lanzar al exterior alguna relación establecida entre la Belleza y sus facultades, que se traduce en producción literaria de variable magnitud, desde la frase oportuna, jamás contenida sin dolor, hasta la obra colosal en que pone el artista las potencias todas de su alma.

Como todo hombre ve y siente la Belleza, todos pueden, en diferente grado, ser autores. El autor por excelencia, el de complexión artística, columbra relaciones bellas, inadvertidas para la generalidad; vibra su alma como el alma del Dante al encontrarse con Beatriz, y aquella relación al alcance de todos, en lo que tiene de general, se transfigura en forma original, sólo por el autor concebida, dibujándose con rasgos característicos en el mundo de la fantasía.

Proceso rápido, pero interesante, en que importa fijar detenidamente la atención. La Belleza en sí es inagotable, infinita; no cabe en ninguna mente ni en ninguna obra; las excede a todas; mas en cada una se muestra, se determina en un modo y bajo una ley especial. Es, por consiguiente, toda obra artística una determinación de belleza; la Belleza puesta en una forma, el género manifestado en la especie, en una palabra, la individualización. Emergen simultáneas, coesenciales, la determinación de la belleza y la creación de la forma, porque la forma no es más que la aplicación

del límite a lo esencial, a lo infinito. La idea artística surge informada, y en esta información reside el elemento y carácter artístico de la concepción.

Claro está que se nos antoja inaceptable el proceso enseñado en la obra del Sr. Revilla, y con escasa meditación reproducido en libros de menor importancia, según el cual la razón y el entendimiento entran a título exclusivo en la concepción, y en el caso de que la obra sea puramente artística, sigue a aquella función la creación de las bellas formas sensibles en que la idea ha de individualizarse y concretarse.

Lamentable confusión del concepto de la forma artística. En los comienzos de nuestro trabajo explicamos cómo la forma de la creación constituía el fondo de la literatura, cómo resultaba inconcebible la invención artística sin forma coetánea, y cómo después esta forma engendraba otra forma y ésta, otra, y así hasta llegar a la más externa, hasta la material, condición indispensable de la exteriorización.

Estas segundas y terceras formas son las que crea, medio inspirada medio reflexivamente el autor; la primera no puede crearse en un segundo instante, porque ella es el material primero, el fondo artístico, la especificación misma de la Belleza.

Y no puede tampoco ser la concepción empresa exclusiva de las facultades conceptivas y reflexivas del hombre. La Belleza produce por modo total y simultáneo su efecto. A un tiempo se deja percibir y sentir, a la vez ilumina la inteligencia, atrae el corazón y domina la voluntad por la sed de posesión que engendra. El flúido especial de la hermosura sacude con igual vibración todo el espíritu. No puede ser vista sin ser amada; no puede sentirse sin que su luz inunde la mente; la voluntad se adhiere a ella, teniéndola por bien y hasta el cuerpo sufre la necesidad de expresar el entusiasmo, ya sintiendo corrientes eléctricas

o magnéticas por la red de su sistema nervioso, ya marcando en el timbre de la voz la conmoción del ánimo, ya juntando las manos en espontáneo aplauso o rompiendo en involuntario grito, ya como suspendiendo sus funciones y apetitos, desvaneciéndose, olvidándose, como si no quisiera turbar con sus actividades materiales el recogimiento y el goce indefinible del alma.

Los retóricos insisten en recomendar para la invención el estudio de la lengua patria y de las humanidades, y dan los siguientes medios como factores importantes para inventar.

1.º *Ciencia.*—Condorcet escribe: «En cualquier género que uno se ejercite, siempre tendrá una inmensa ventaja el que tenga conocimientos más extensos y profundos.»

En efecto, la erudición no daña a la originalidad; antes bien fecunda y ejercita saludablemente al espíritu, mas no puede suplir el defecto de ingénita capacidad.

2.º *La observación.*—Procedimiento utilizado por las ciencias en su período de constitución, alumbró un manantial de inspiración, más que por substantiva virtualidad, como excitante de la actividad del espíritu. No basta observar; más o menos todos lo hacemos continuamente; hay que ser artista. El modelo es igual para todos; el procedimiento, de todos conocido; sólo varía la sensibilidad de las placas.

3.º *La meditación.*—*Avant que d'écrire apprenez a penser*, había dicho Boileau. «La meditación fecunda el espíritu», añadió Buffon, y Rousseau, en otra forma, repitió la misma sentencia: «El hábito de reflexionar abre el entendimiento».

B. Concebido el asunto, que no otra cosa es la forma de la concepción, al modo artístico, sigue en la mente del artista un segundo momento interesantísimo para la ejecución: el *plan*. El plan equivale al trazado de las líneas capitales y generales del trabajo.

Ninguna empresa consciente puede realizarse al azar. Si componer algo supone concertar los elementos disponibles para hacerlos concurrir a un fin, lógico es suponer que se necesite la clara conciencia del fin y el conocimiento de la forma en que han de ordenarse los varios elementos. Si rompemos a andar sin conocer el plano del camino, el extravío parece seguro. Así las obras artísticas resplandecen formalmente más perfectas cuanto mejor trazado esté el plan. El autor que comienza a escribir o hablar sin concierto (y aun esto se nos antoja inconcebible, pues siempre ha de tener un esbozo, siquiera confuso, de lo que intenta ejecutar), sólo producirá obras de escaso valor artístico, más escaso mientras *menos arte* haya empleado en dibujar su plan.

Sobre el plan ha de levantarse la arquitectónica de la composición. Hay, no obstante, géneros literarios en que, por vernácula índole, perjudica el plan minucioso y detallado de la obra. Tal sucede en algunos momentos de la poesía lírica, como la oda, toda fuego, toda exaltación y entusiasmo, o en la elegía, cauce abierto a la desesperación del dolor, en que conviene abandonar el espíritu a su espontáneo curso; porque los sentimientos no caben en los moldes de la lógica racional y tienen en sí una lógica inconsciente que los impulsa con más seguridad que los cánones del entendimiento.

C. Planeada la obra, sigue la *composición*, es decir, la combinación de elementos integrantes y la ordenación de ellos, según la idea capital y el desenvolvimiento del plan.

Este período del proceso literario es acaso el más crítico y el que mayor esmero requiere por parte del autor. Una idea grande suele parecer pequeña, por defecto de la composición, o velarse, reflejarse en la composición tan imperfectamente, que no pueda el público sentir ni apreciar su hermosura; un pensamiento nuevo puede desnaturalizarse en la cárcel de una mala composición, así como

una concepción vulgar puede, por la novedad y acierto en la composición, fascinar y arrebatarse al público. La gracia de la composición, unida a la elegancia y soltura del lenguaje, han valido reputación lisonjera a las comedias de Bretón de los Herreros, por lo común vacías de pensamiento o compuestas sobre ideas baladíes o vulgares y desprovistas de novedad, al punto de que en su largo catálogo, si se exceptúan cuatro o seis, no hay más que un argumento para todas: la joven pretendida por dos o tres candidatos, y que al final se casa con el dichoso elegido de su corazón.

Idéntica observación, por lo que respecta a la originalidad, podría aplicarse al teatro de Moreto y a muchos autores.

D. Compuesta la obra, trazado su croquis, sólo falta *redactarla*.

Operación delicadísima retratar en la palabra el pensamiento, de suerte que en lo interior lo reproduzca fielmente y en lo exterior provoque en el público efectos análogos a los causados por la inspiración en el alma del poeta.

No hay para qué encarecer lo delicado de tan arduo empeño; basta saber que la redacción, como forma última, señala el punto de unión del autor con el público, y a ella van principalmente confiados los efectos artísticos que el autor se propone originar. El pensamiento mismo, en cuanto sólo puede ser conocido por el lenguaje y sólo mediante él impresionar a su público, depende en no reducida escala del lenguaje.

Además, el lenguaje no sólo tiene el valor que nace de expresar el pensamiento, sino que aporta de suyo un nuevo elemento que exclusivamente le corresponde: el elemento material. En él reside la armonía que, halagando al oído, predispone el espíritu a la receptividad literaria; él refuerza los efectos de la idea, facilitando por el placer de los sentidos la conjunción de la inteligencia y el sentimien-

to, y es, en fin, por sí solo una creación artística, dotada de valor propio y apta para realzar la creación interior.

Recomiendan encarecidamente los preceptistas no pasar del anterior instante a la redacción sin dibujar el croquis o boceto de la obra. Experimentalmente, nada podemos alegar acerca de la utilidad del borrador, no lo hemos hecho nunca. Pensándolo teóricamente, no hay duda de que el borrador aclara y ordena las ideas, da lugar a corrección esmerada, permite comparar lo concebido con lo ejecutado antes que la crítica exterior lo compare y da fáciles medios de fijar el contorno de la obra, el enlace y conexión de sus partes, las proporciones y armonía interna. Ahora bien, ¿valen estas ventajas lo que puede la obra perder en espontaneidad, en frescura, en ese aroma de ingenuidad y hasta de virginidad espiritual tan anhelado por los inteligentes, tan sugestivo para el público, tan imposible de substituir por los afeites de la cosmética literaria? ¿Se debe sacrificar a esto la mayor perfección de la obra, o debe retocarse, a riesgo de que ese polvo impalpable de la espontaneidad se nos quede entre los dedos, como el de las alas de las mariposas, a conciencia de que no hay recursos para restituirlo ni imitarlo? No lo sabemos. Mucho ha de influir en la decisión del autor la índole de la obra, que en unas goza de mayor auge la reflexión, en otras el sentimiento; en unas se trata de instruir, en otras se procura agradar, ya se tienda a excitar la admiración, ya el entusiasmo, ya la tristeza... De todas suertes, creemos inútil insistir, porque ningún escritor sobrepondría nuestras reglas a su idiosincrasia. El autor juicioso, interior y exteriormente ordenado, que previene las objeciones y escribe despacio, trazará borradores, consultará, enmendará, adoptará todas las precauciones necesarias; el autor impresionable, nervioso, abundante, con poco humor o poco tiempo, cantará como las aves y toda su preparación será un luminoso *fiat*. ¿Quién sabe de qué parte

estará la razón? ¿Quién sabe si el águila atolondrada se quebrará un ala al salir del nido, y el vuelo tendido al cielo terminará en la profundidad del abismo? ¿Quién sabe si el cauto perderá en el campo las batallas que ganó en el tablero de ajedrez? Enrique IV tuvo por émulo al duque de Parma: era el primero genial, obedecía a la inspiración, brillaba con todas las gallardías de la temeridad y del heroísmo entusiasta; era el segundo reflexivo, todo lo preveía, todo lo preparaba, tenía la seguridad del conocimiento y el heroísmo del deber. ¡Qué grandes generales uno y otro!



LIBRO NOVENO

El público.

§ I

Fin inmediato del arte

El fin del arte es la realización de la Belleza; su estímulo, el amor. Y, ley del amor, brota la tendencia, la inclinación irresistible a comunicar a los demás, por inconsciente propensión del alma, la admiración y la simpatía de aquello que nos enamora. Así los caballeros andantes, ingenua personificación del idealismo sustraído a las impurezas de la vida ordinaria, aspiraban, en primer término, a que todos confesasen la singular belleza, la inmaculada perfección de la señora de sus pensamientos. El arte no sería fin humano si no tuviese por ley la exteriorización, y ésta no podría verificarse sin un elemento externo a quien dirigirse, el público.

El público, factor indispensable, representa la mitad, la parte pasiva, del proceso artístico. Un hombre aislado no dejaría de ejecutar cierta labor estética, por instintivo impulso, por inexorable espoleo de su naturaleza, mas con la intención de gozarla como público, resumiendo el carácter activo y el pasivo de la producción.

Es no menos el público poderoso excitante de la actividad artística, y ya que no alcanza a dar facultades, consigue animarlas, vivificarlas, y, en concepto de ocasional, toma su parte en la fecundidad del autor.

§ II

Del público y sus clases

La idea de público abraza la totalidad de las personas a quienes el autor comunica sus creaciones. El público no lo sería si no tuviera la facultad proporcionada (receptividad literaria) para comprender, sentir y querer la literatura. Todo hombre posee esta semidivina capacidad, y el espíritu recibe la obra mediante las mismas facultades que necesita el autor para ejecutarla, sin más que la diferencia de grado y de posición.

Al distinguir las clases de público, notamos que el primer público es el mismo autor, público *inmediato*, y después surge otro público, del que también el autor forma parte, aunque no ya con carácter total, *mediato*. En éste, llamado público por antonomasia, debemos distinguir primeramente un público más cercano a nosotros, nuestros coetáneos, público que pasa en tanto la obra permanece, y otro público (la humanidad), que perpetuamente ha de leer la obra y juzgarla, como hoy hacemos con los clásicos. Podemos, pues, distinguir el público *temporal* del *permanente*.

Distinguiremos también aquella parte del público que, por defecto de educación, no sabe recibir en sí la obra y obedece a movimientos pasajeros del todo irreflexivos (*inculto*), del otro público que puede recibir mejor la concepción del autor, ya por predisposición exclusiva de la sensibilidad, sentido literario y hábito de ver, oír o leer (*aficionado*); ya porque a estas cualidades agregue una instrucción general sólida (*culto*); ya porque, además, haya efectuado serios estudios en la materia (*perito*), pudiendo comprender la obra, sentirla, gozarla y apreciarla.

El público llamado *inculto* adolece de una inmensa docilidad. Un efecto artístico cualquiera, cuya legitimidad no

le preocupa, lo arrastra súbitamente a explosiones de entusiasmo. Su propia ignorancia lo predispone a la docilidad. Se juzga tan incapaz de producir nada, que lo más pequeño le admira; considera su nivel tan bajo, que casi todo se cierne por encima de su nivel.

A esta capa social debía de referirse Chamfort cuando preguntaba cuántos necios se necesita para formar un público.

Es un terreno muy abonado para la exaltación de las medianías. En su inconsciencia prenden con facilidad los elogios de gacetilla, en su mente se graban con simpática huella las firmas que lee a diario, no repara en el mérito modesto, y pisa la violeta atraído por la orgullosa dalia, se rebela contra el veraz, sigue al adulador, erige pedestales tan gigantescos como efímeros, es como niño grande que aborrece al maestro y se deleita con el criado complaciente.

Mas la ignorancia, que lo torna impresionable y dócil, lo hace también caprichoso y variable. Como nada fijo existe en la *tabula rasa* de su receptividad, las impresiones se suceden unas a otras sin lucha, sin resistencia; tiene la movilidad de las olas y la injusticia de la irresponsabilidad.

He aquí las condiciones normales del público inculto; pero en el fondo de tales desequilibrios yace latente la propensión artística de la humanidad, el instinto natural de lo bello, y cuando esta potencia se reconoce vigorosamente sacudida, el público formula fallos con soberano acierto, decretos inapelables, indiscutibles, nunca revocados por la reflexión de la posteridad.

Como espuma o selección de la masa general, nace otro público que mira con respeto a la sociedad culta y con desdén a la turba ignara común, constituyendo el público especial de cada arte o de cada género. Este grado relativamente superior se conoce por *afición* o *dilettantismo*.

¿Cuál es el carácter peculiar del público aficionado?

Por natural impulso admiramos en nuestros semejantes toda habilidad o poder que no nos perjudique y suponga en ellos un mérito sin finalidad práctica.

Así aplaudimos entusiasmados a un equilibrista, a un hombre que escribe con la pluma en los dedos de los pies o que imita el rugido del león o el arrullo de la tórtola. No admiramos en estos casos la utilidad de esas gracias ni la exigua belleza que realizan; lo que nos sorprende, lo que nos atrae, lo que aplaudimos es el mérito de vencer una dificultad: no celebramos el hecho por hermoso, sino por difícil, porque no lo hacen todos. Tal es la raíz del *diletantismo*. El aficionado estimará lo más hábil con detrimento de lo genial. El fondo de la obra y su trascendencia se escapan a su penetración, lo vulgar le repugna; pero se extasía ante el acierto con que el autor ha sorteado los escollos y ha dominado las dificultades de la ejecución. Su criterio es el obstáculo, su ideal los primores, su todo los detalles.

El público *culto* goza de superior penetración; su mirada se extiende más comprensiva, y su admiración, indulgente con el detalle, busca en lo íntimo de la obra condiciones efectivas de inspiración. En realidad, es la clase de público que menos admira y que menos juzga; pero sí la que más saborea, prestando el aplauso tácito de una estimación constante y reflexiva.

Sin embargo, forma un medio muy difícil el público culto y no perito. Es el más exigente en lo relativo a las formas, otorga su parabién a la elegancia y cohibe con suave presión la espontaneidad natural del artista. En la sociedad culta impera sin rebeliones el convencionalismo.

Público *perito* se llama el que dispone de mayores elementos para el juicio, el que parece hallarse en mayor proximidad psíquica con el autor, el más digno de respeto; pero el más intransigente con la innovación. El elemento tradicional, el culto a los grandes modelos y el gusto clási-

co, condensan en su carácter cierta atmósfera repulsiva a los arranques geniales. Casi todos los grandes poetas han sufrido el anatema de los peritos. El Tasso fué juzgado por Boileau como poco más que un tendero de quincalla; del teatro español dicen horrores los grandes críticos neoclásicos, y no menos repugnaba a Moratín y Herosilla; Shakspeare le parecía a Voltaire un monstruo, y luego una medianía, a la cual se lamentaba de haber «abierto la puerta» con sus elogios.

De todos los públicos, el perito es el que menos goza, salvo cuando una obra de extraordinario mérito se le impone. El hábito de leer u oír buenas producciones depura el gusto, mas también embota la sensibilidad. Otros públicos conservan su receptividad más virgen, por lo que el deleite aumenta su intensidad. Los peritos necesitan impresiones más fuertes, sacudidas más enérgicas, algo superior para que, hallándose respecto a la obra en condición de inferioridad, como los otros públicos se hallan casi siempre, puedan como aquéllos sentir el arretrato de la admiración.

Por lo mismo que el público perito goza menos, juzga más. El perito rara vez lee prescindiendo de sí mismo. A la vez que lee, residencia; casi es tan crítico como público; su sufragio merece estima; pero cuesta tanto...

El público inculto exige únicamente algo que le agrade, el aficionado algo difícil, el culto algo bueno, el perito algo extraordinario.

§ III

Influencia recíproca entre el público y la obra

Existen entre el público y el autor obligaciones morales, sin perder el carácter de postulados literarios.

El autor tiene el deber de mostrar su creación con sinceridad, dirigirse al público con el respeto que merece

como juez y la benevolencia a que tiene derecho como hermano.

La verdad se debe siempre, y merece anatema el autor que, por móviles ajenos al arte, la esconde o la desfigura.

Además, el autor, como hombre superior a los demás en este concepto, pues ha visto y ejecutado lo que los otros hombres no pudieron, tiene una misión educadora, un sacerdocio estético que desempeñar, sin que le sea lícito faltar al sagrado de su obligación adulando los gustos de un público depravado, por esperanzas de lucro o ambiciones de bochornosa popularidad.

El autor de verdadero genio, el hombre superior, no se preocupa de las simpatías del público; trabaja, innova y espera tranquilo el fallo. Si el de su tiempo no le es favorable, recurre a su conciencia y apela a la posteridad. Únicamente escritores de bajo vuelo fían el éxito a la adulación. Con razón decía el elocuente Fléchier: «Pour servir le public, il faut avoir parfois le courage de lui déplaire.» ¡Qué dolor ver a Lope de Vega rivalizando con los juglares en el deseo de agradar a toda costa, y qué decepción al leer aquellos indignos versos:

Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto!

¡El genio a salario del vulgo! Lo magno, lo superior, tirado voluntariamente a los pies de la plebe, la misión educadora rebajada a mercenaria servidumbre y el destello de Dios mendigando la sonrisa de la ignorancia y aceptando la profanación del óbolo...

Antes, jóvenes que emprendéis la senda literaria, romped mil veces la pluma y ahogad la inspiración y bebed vuestras lágrimas en la augusta sombra del infortunio.

De antemano conocéis lo áspero de la senda, lo cruel de sus desengaños, lo mortal del combate. El que sienta

desmayo, no lo intente. Si no alentais heroísmo para el sacerdocio, no convirtáis el templo en factoría.

¿Cómo ejerce el autor su ministerio pedagógico? ¿En qué forma la obra, reflejo de la época y del medio, educa y mejora a su público? Preséntanse muy complejas las formas; pero la más digna del arte consiste en ofrecer a los ojos de la multitud el ideal, condenando lo que es con lo que debe ser. El autor genial no ofrece utopías, y, si las proclama, podrá mover por un instante la conciencia y el sentimiento colectivo, mas no tardará en ver desvanecida la polvareda y olvidada su producción, como moda que pasa. Tal sucedió con las escuelas de soñadores idealistas que agitaron la opinión en los comienzos del pasado siglo. Fourier, Saint Simon, Proudhon, toda la brillante pléyade de sublimes ilusos, en cuya imaginación se recortaban los perfiles de Arcadias ideales, conmovieron con brusca sacudida la sociedad inestable de su tiempo, fundaron singular apostolado con sus fervientes discípulos, sus heroicas abnegaciones, a veces sus mártires. Parecía que una chispa eléctrica había serpeado por la conciencia humana... y pocos años después el viento de la realidad había desvanecido las nubes, y sus tesis se estudiaban en las aulas con menos curiosidad que los sistemas antiguos.

El genio no ve ideal superior al de su época; por eso la obra ofrece el espejo del tiempo; la misión del genio estriba en condensar, concretar y dar cuerpo a un ideal esparcido, latente en el espíritu general, mas no formulado por nadie todavía.

Este ideal, que no rebasa las fronteras de la sociedad o las lindes del tiempo, porque en la conciencia universal reside, y, sin embargo, excede a unas y a otras, porque el medio no lo había informado y él se presenta concreto, definido, casi corpóreo, es lo que el autor descubre a los ojos del público, dándoselo como ley y norma, como vía y modelo, como consuelo y esperanza, para que al ser visto y

querido, comience por inflamar los corazones y acabe por depurar las almas, convirtiéndolas a la común acción en la solidaridad del progreso.

Así la obra del genio constituye un vínculo de unidad y una cifra de honor entre los hombres que hablan una misma lengua o viven en un territorio o pertenecen a idéntica familia, formándoles una nacionalidad espiritual que tiene por capital la obra misma. Homero ofrece para los helenos un motivo de unidad tan fuerte como el anficionado o el oráculo de Delfos; el Antiguo Testamento perpetúa el alma y mantiene la unidad de los hebreos esparcidos por toda la haz de la tierra, y aun en la edad moderna, los aislados reinos y señoríos alemanes, se agruparon en torno de la literatura romántica, verdadero eje de su unidad étnica y nacional.

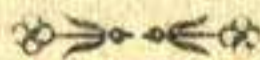
No hay estímulo de educación más puro ni más eficaz que el ideal mismo. De aquí que la misión educadora del autor actúe más enérgica, más general, más honda que la del maestro, y aun el maestro mismo, en cuanto público, sufre la influencia de la obra genial que, al arrastrar la sociedad o la época, lo arrastra también con el vigor de la corriente.

El público, a su vez, educa al autor, lo guía en cierto modo, lo impulsa en determinadas direcciones, le imprime carácter, puesto que el autor es hijo del medio por el cual se siente dominado o él lo domina más o menos, según la potencia o el coeficiente de la inspiración.

En el público, igual que en el escritor, coexisten la pasividad y la actividad. Con el fondo general de ideas y de sentimientos que inculca al autor, modela en parte su mentalidad e impresionabilidad y le presta materiales para la ejecución, y con el fallo sancionador o la repulsa de la obra, orienta su deseo de agradar, señala escollos o abre horizontes, actuando como señor y como maestro.

En este punto, en estas supremas crisis, es donde pue-

de juzgarse si el autor posee la conciencia de su inspiración y la seguridad de la ejecución y del gusto. El público suele acertar y conducir con el aplauso o la censura la planta incierta del artista; pero, a las veces, ciego, estragado, desconoce el mérito positivo y premia el engendro, sazonado con estimulantes de su gastado paladar, impulsando, con la inconsciencia del loco, a los autores por la pendiente del mal gusto. ¡Cuánta seguridad interior; cuánta heroica constancia, cuánta virtud entonces para resistir el oleaje afrontar la ignorante crítica, despreciar el ilegítimo aplauso y esperar, con la mirada en el cielo, la sanción adivinada en la impenetrabilidad del porvenir! Nada más doloroso para el hombre, nada más sobrehumano en el genio. La vida lo es todo para el hombre ordinario; para el hombre genial no es más que la condición para el cumplimiento de una misión divina. El hombre ordinario inmola la misión en aras de la vida; el genio sacrifica la vida en el altar de la misión. Por eso Dios se revela constantemente en las manifestaciones de la naturaleza y en las filigranas imperceptibles del espíritu; pero nunca lo sentimos más cerca de nosotros que cuando toma carne y sangre en las manifestaciones del genio escarnecido y crucificado, condición ineludible del protagonista en todo poema de redención.



LIBRO DECIMO

CAPÍTULO ÚNICO

I

Como nuestra modestia ha podido, hemos atravesado todo el campo de la Literatura general, y falta únicamente trazar el mapa de su interior contenido, dejando ver la delicada trama del transparente y luminoso organismo con que la más bella de las ciencias reproduce el sistema general del conocimiento.

II

Poesía

La poesía es el arte literario por excelencia. Ella es el fondo del arte bello y de cada bello arte particular, porque su naturaleza comprende todas las manifestaciones del espíritu. Los antecedentes sentados nos autorizan a definirla en la siguiente forma: es la espontánea determinación en forma sensible de la belleza concebida y amada por el espíritu y totalmente expresada por la palabra rítmica.

La creación de la forma y la determinación de la Belleza en la fantasía poética brotan simultáneas e irreflexivas, evidenciando en tan misteriosa conjunción que la obra del poeta es esencialmente sintética. La creación florece espontánea cuando el artista se satura de la idea y del amor que ella enciende. El embrión entonces exige la luz como el árbol pletórico de savia necesita reproducirse en el fru-

o, porque ha depositado su alma en la semilla. La poesía es expresión total de la belleza informada por el espíritu, y en esto aventaja a las demás bellas artes, que únicamente expresan la belleza interior o la exterior, y ha de reflejar en su medio de ejecución, la palabra, el acuerdo de todas las facultades, revelando e impresionando al espíritu en su totalidad. Dirigiéndose a un tiempo a la sensibilidad, a la inteligencia y a la voluntad, al espíritu uno e indiviso, cuyo ritmo interior reproduce, la poesía tiene un lenguaje especial, el verso, que, lejos de ser adorno artificial, surge espontáneo, necesario y connatural con ella misma.

Yo soy el invisible
Anillo que sujeta
El mundo de la forma
Al mundo de la idea.

(Becquer.)

Desde esta cumbre del concepto, se comprende la superficialidad o la incompletez de todas las seudodefiniciones. (La poesía es el lenguaje de las pasiones, el del sentimiento, la cobertura hermosa con que se dicen cosas agradables y útiles, creación que hace el hombre por medio de imágenes y representaciones tomadas de la naturaleza, o, como decía hermosamente el duque de Rivas, aunque limitando su mirada al horizonte de lo subjetivo: pensar alto, sentir hondo y hablar claro.)

Dentro del organismo general del arte bello, la poesía es un arte; pero se diferencia de los otros en que es general y los demás son particulares. La poesía abraza la idea entera de la Belleza; los otros sólo alcanzan un aspecto peculiar.

De esta diferencia fundamental se derivan distinciones no menos importantes y positivas.

La poesía realiza la Belleza viva en el tiempo y en el espacio; las artes particulares la realizan incompletamente o en el espacio o en el tiempo.

La poesía se comunica directamente al alma, las artes particulares obran inmediatamente sobre los sentidos.

La poesía *crea* la forma de la belleza; las artes particulares manifiestan conceptos parciales de aquella forma.

El instrumento de la poesía no es externo y artificial, como en las artes particulares, sino natural, interno y espontáneo.

En fin, la poesía es arte substantivo, mientras que las demás artes no podrían existir sin la poesía, a no ser como meras imitaciones de la Naturaleza.

Lejos de nuestro ánimo negar la realidad de las artes particulares. Todas suponen la poesía, que es el fondo divino de la creación artística. Su hechizo presta cuerpo a las imágenes igual que las artes plásticas, esparce por sus obras matices ideales y halaga el oído con la armonía de sus ritmos; mas sus figuras carecen del relieve y la consistencia de la estatuaria; sus colores, de la fijeza y vigor de la pintura; su armonía, no produce tan sugestiva impresión como la música. Inferior a cada bella arte en aquella relación que determina el carácter privativo de cada una, se presenta, no obstante, superior a todas en cuanto puede acumular los recursos de todas ellas y subordinarlos a los suyos propios para una más amplia y perfecta manifestación del ideal.

Las artes particulares, al desvanecerse, se asemejan y, al tocarse, sus límites se confunden. Los bajo relieves marcan el tránsito de la pintura a la escultura, pues ésta no puede ofrecer sino grupos de pocos individuos, propendiendo en tesis general a la figura única, mientras que en los relieves, como en la pintura, caben los paisajes, los grupos numerosos, la acción se desenvuelve en un plano; la línea se impone a la masa y aparece la idea del cuadro. La pintura con esas gradaciones de luz que pasan desde la sombra al esplendor, como se admira en el San Antonio de Murillo, con esos desvanecimientos de color en que se

adivina el movimiento, llega a convertirse en ritmo y tiende los brazos a la música.

La poesía es necesaria, porque satisface una exigencia de la naturaleza humana. Su vara mágica nos deslumbra con la más sublime revelación de la Belleza; su luz nos guía, nos ennoblece, educa el ánimo, sostiene la voluntad mostrando el ideal en las luchas de la vida, concurre con la ciencia y la religión a la educación del hombre, resucita la historia, es la forma primitiva de la legislación y el oráculo que modula los enigmas del porvenir.

Como esencial en el hombre, la poesía no tiene oriente ni ocaso; no es patrimonio de una edad o de un pueblo; varía de formas, de tonos, de lenguaje; pero, eterna por su naturaleza, vivirá siempre desafiando el oleaje de los siglos.

Si el lenguaje en general representa un sistema de expresión para toda la vida del espíritu, cada forma espiritual tendrá, dentro de la unidad del lenguaje, su lenguaje particular. La poesía dispone, por tanto, de su lenguaje propio, el cual, como formado por el espíritu para la expresión poética, reúne las condiciones necesarias para hacerla efectiva.

En su aspecto físico, el lenguaje se siente dirigido por el alma que recoge la inmensa variedad de los sonidos de la voz para someterlos a la ley artística, reflejo de su movimiento interior; en lo espiritual, el lenguaje poético, que vive en continua *figuración*, es de por sí una creación artística dentro de la creación artística del lenguaje; ennoblece el léxico por la selección de los vocablos; anima el discurso por los tropos, las figuras y la onomatopeya; se torna flexible para adaptar los idiomas a los estados anormales y superiores de la inspiración, y constituye esa palabra idealizada, hermosísima, que llamamos lenguaje poético.

A facilitar la constitución del lenguaje y estilo poéticos

contribuyen las *Licencias poéticas* o libertades que se consienten a los versificadores para auxiliar la expresión. El poeta deberá aprovecharlas con sobriedad y discreción, porque su legitimidad depende de dos condiciones: su necesidad y su naturalidad. La mejor será la más imperceptible.

Por la *sinalefa* se permite soldar dos o tres palabras, como en este verso de la insigne Gregoria Parra:

De ser si su ser le llegara a estorbar.

También se procura evitar el hiato por la *sinéresis*, aunque por excepción se acierta en su peligroso empleo: Véase cuán forzada ésta de Balbuena:

Hecho venia, recien comido, un Baco.

Pocas tan felices cual la del insigne García Gutiérrez:

Atreveos a decir que engaño o miento.

La *diéresis*, que relaja los diptongos, rara vez agrada al oído:

Opuesto por diámetro enojoso (L. de Vega).

Del radiante hijo de Latona. (Céspedes.)

Ninguna existe en nuestro parnaso más gentilmente disimulada que la de Rodrigo Caro:

Mil sombras nobles de su gran ruina.

Permítese también la supresión de vocales rápidas, letras o sílabas finales (*Síncopa, aféresis y apócope*).

Que vió *desparecer* la blanca aurora. (Herrera.)

Entonce el pecho generoso herido. (Meléndez.)

Por igual motivo que la supresión, se tolera la adición de letras al fin o al principio de las dicciones.

Mira el alcón *veloce* y atrevido. (Herrera.)

Cuando te falte en ella el *pece* raro. (Andrada.)

Debe eludirse cuanto sea posible las licencias consistentes en alteraciones léxicas. En el siglo xvi se tenía por elegancia decir *Enrico, Golias, Mavorte* por *Enrique, Go-*

liat, Marte, etc., pero nos parece afectado Quintana, cuando en su constante imitación de Herrera, escribe:

Con que *Mavorte* en rededor rugía.
y nos disgusta Espronceda al estampar

Que errante y ciego me *tray*.

Con gran parquedad se permite también dislocar los acentos:

Sin recelo los ímpios esperaban.

La formación de vocablos compuestos alumbra un filón inextinguible de dicciones poéticas. Así dice Espronceda:

Rey de la mar de *aurirolladas* olas.

Mayor severidad debe aplicarse a las irregularidades gramaticales. No nos agrada Luis de León cuando escribe:

El alma que *á* tu altura
Nació.....

en lugar de *para tu altura*, ni menos Moratín cuando dice sin gracia:

Y sus mármoles abre *á* recibirme.

Más feliz Gil Polo suprime la preposición:

Orilla *el* mar arrastrado.

y Herrera, el verbo:

¿Dó el corazón seguro y la osadía?

Tanto como halagan las inversiones artísticas, repugnan las violentas; por ejemplo ésta de Lope de Vega:

A los *primeros* de la mar *embates*.

O la de Villegas:

¿Pues cómo de *Calipso* gozó *Dea*?

O la de Zorrilla:

Convidándome a beberlas
Evaporarse a no verlas.

El *hipérbaton* brinda inagotables recursos a la frase poética.

Lista, con irreprochable elegancia, dice:

Y las prisiones que forjó el invierno
Rompe de nieve.

y Herrera con suprema gallardía:

Las alas de su cuerpo temerosas.

El uso discreto de arcaísmos y neologismos completa el cuadro de las libertades que el gusto y el ejemplo de los clásicos consienten al poeta. Las figuras llamadas retóricas gozan de mayor libertad en el verso que en la prosa, pero se cuidará de no exagerarlas produciendo antítesis extravagantes.

Sin *poder* en las manos *poderosas*. (Zorrilla.)

Que dobla por los *vivos que murieron*. (Idem.)

y otras análogas que pudieran citarse.

Así como el lenguaje demanda al verso cualidades que lo habiliten para exteriorizar íntegra y cumplidamente la inspiración, así el verso exige a su vez condiciones de plasticidad y ductilidad en el lenguaje.

La fantasía necesita que la expresión poética contraste ostensiblemente con la expresión de la prosa y, sobre el material interno, imágenes, emociones, etc., requiere que el lenguaje se adapte con facilidad y holgura a los moldes de la versificación. Fúndanse en esta necesidad las estudiadas *licencias*, y, poetizado el lenguaje, aparece en su propia individualidad el *estilo* poético, el cual se diferencia tan radicalmente del prosaico, que no puede reducirse uno a otro, so pena de engendrar una monstruosidad literaria. No hay prosa peor que la prosa poética; no hay poesía peor que la poesía prosaica.

Véase cómo habla Mariano de Jesús, autor de *Los Dulcísimos Amores*, dirigiéndose a sus propios versos:

Mis queridos Poemitas:
Si alguna vez acaso
De un crítico severo
Cayereis en las manos,
Sin duda mil defectos
Notables ha de hallaros,
Pues ya mis días acaban
Y no podré limarlos;
Y lo que es más, tampoco
Tengo aquel fino tacto
Que exige la Poesía
Aun a ingenios muy raros.

Sin alterar una sola palabra, sin que el ojo más sagaz descubra su origen, se puede trasladar a prosa.

«Mis queridos Poemitas: Si acaso cayereis alguna vez en las manos de un severo crítico, sin duda ha de hallaros mil defectos notables, pues ya acaban mis días y no podré limarlos. Y lo que es más, tampoco tengo aquel tacto fino que la poesía exige aún a muy raros ingenios...»

Hasta en poetas famosos y en aplaudidas composiciones suele el prosaísmo del estilo contrastar con el número y fibra de la versificación. Supongamos ahora que en la Edad Media hubiesen existido periódicos y que el corresponsal de alguna hoja hubiera asistido a una función de toros en Madrid, con ánimo de informar a sus abonados y lectores. Muy bien pudo iniciar su crónica de esta suerte:

«Madrid, famoso castillo que alivia el miedo al rey moro, arde en fiestas en su coso por ser el dichoso natal de Alimenón de Toledo. Aliatar, su bravo alcaide, amante de la hermosa Zaida, las ordena celebrar por si puede ablandarle el corazón de diamante. Vencida a sus ruegos, pasó desde Aravaca a Madrid, y hubo fuegos, pandorgas y otros juegos nocturnos que el adalid dispuso. Y los amadores mostraron en libreas, colores, adargas, cifras, pendones y preseas la dicha de sus amores. Vinieron las bellas moras de toda la cercanía, y muchas de ellas de lejos, las doncellas más apuestas que entonces tenía Espa-

ña. De Getafe vino Aja y Zahara la de Alcorcón, en cuyo obsequio el moraicel de Alcabón corrió muy fino el camino de un vuelo. De Almonacid, Jarifa, que su amante Audalla, adalid del castillo de Zorita, llevó de la Alcarria, donde habita, a asombrar a Madrid. Llegaron allí dos, cada cual más hermosa, de Adamuz y la famosa Meco, y la preciosa Fátima, hija de Alí, el Alcadí, etc.»

Léase ahora el fragmento de revista sin variar una palabra en los versos de Moratín:

Madrid, castillo famoso
Que al rey moro alivia el miedo,
Arde en fiestas en su coso
Por ser el natal dichoso
De Alimenón de Toledo.
Su bravo alcaide Aliatar,
De la hermosa Zaida amante,
Las ordena celebrar,
Por si le puede ablandar
El corazón de diamante.
Pasó, vencida a sus ruegos,
Desde Aravaca a Madrid;
Hubo pandorgas y fuegos,
Con otros nocturnos juegos,
Que dispuso el adalid.
Y en adargas y colores,
En las cifras y libreas,
Mostraron los amadores,
Y en pendones y preseas,
La dicha de sus amores.
Vinieron las moras bellas
De toda la cercanía,
Y de lejos muchas de ellas,
Las más apuestas doncellas
Que España entonces tenía.
Aja de Getafe vino,
Y Zahara la de Alcorcón,
En cuyo obsequio, muy fino,
Corrió de un vuelo el camino
El moraicel de Alcabón.
Jarifa, de Almonacid,

Que de la Alcarria en que habita
Llevó a asombrar a Madrid
Su amante Audalla, adalid
Del castillo de Zorita.
De Adamuz y la famosa
Meco llegaron allí
Dos, cada cual más hermosa.
Y Fátima la preciosa,
Hija de Alí el Alcadí..., etc.

No obstante la singular energía que al lenguaje comunica el metro corto, y salvo alguna reminiscencia rítmica que la proximidad de las consonancias en la quintilla impide disimular, la ejecución prosaica del revistero no difiere de la expresión del poeta. Ni un concepto, ni una imagen, ni un epíteto, ni un vocablo que no quepa holgadamente en la prosa. Aun suele en ocasiones el prosista valerse de más levantado estilo y más brillantes galas.

Compárese ahora cualquiera de los fragmentos citados con los siguientes versos de Rioja:

A LA ROSA

Pura, encendida rosa,
Émula de la llama
Que sale con el día,
¿Cómo naces tan llena de alegría
Si sabes que la edad que te da el cielo
Es apenas un breve y veloz vuelo?
Y no valdrán las puntas de tu rama
Ni tu púrpura hermosa
A detener un punto
La ejecución del hado presurosa.
El mismo cerco alado,
Que estoy viendo riente,
Ya temo amortiguado,
Presto despojo de la llama ardiente.
Para las hojas de tu crespo seno
Te dió Amor de sus alas blandas plumas,
Y oro de su cabello dió a tu frente.
¡Oh fiel imagen suya peregrina!

Bañóte en su color sangre divina
De la deidad que dieron las espumas;
¿Y esto, purpúrea flor, y esto no pudo
Hacer menos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora,
Róbate licencioso su ardimiento
El color y el aliento;
Tiendes aún no las alas abrasadas,
Y ya vuelan al suelo desmayadas,
Tan cerca, tan unida
Está al morir tu vida,
Que dudo si en sus lágrimas la aurora
Mustia tu nacimiento o muerte llora.

¿Quién se atrevería a firmar el párrafo que resultara de poner en prosa tan sentida e incomparable poesía?

Otro tanto notaríamos, si en vez de comparar con un poeta tierno, delicadísimo, como Rioja, escogiésemos uno de esos colosos del altísimo pensar y maravilloso decir en los instantes de arrebatada inspiración. Léase el siguiente trozo de la elegía *A la pérdida del Rey D. Sebastián*, por Fernando de Herrera.

¿Son éstos por ventura los famosos,
Los fuertes, los beligeros varones
Que conturbaron con furor la tierra,
Que sacudieron reinos poderosos,
Que domaron las hórridas naciones,
Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazón seguro y la osadía?
¿Cómo así se acabaron y perdieron
Tanto heroico valor en solo un día;
Y lejos de su patria derribados,
No fueron justamente sepultados?
Tales ya fueron éstos, cual hermoso
Cedro del alto Líbano, vestido
De ramos y hojas con excelsa alteza;
Las aguas lo criaron poderoso
Sobre empinados árboles crecido,

Y se multiplicaron en grandeza
Sus ramas con belleza;
Y extendiendo su sombra, se anidaron
Las aves que sustenta el grande cielo
Y en sus hojas las fieras engendraron,
E hizo a mucha gente umbroso velo;
No igualó en celsitud ni en hermosura
Jamás árbol alguno a su figura.
Pero elevóse con su verde cima,
Y sublimó la presunción su pecho,
Desvanecido todo y confiado,
Haciendo de su alteza sólo estima.
Por eso Dios lo derribó deshecho
A los impíos y ajenos entregado,
Por la raíz cortado;
Que opreso de los montes arrojados,
Sin ramos y sin hojas y desnudo,
Huyeron de él los hombres espantados
Que su sombra tuvieron por escudo;
En su ruina y ramos cuantas fueron
Las aves y las fieras se pusieron.

¡Qué infame y afectada e insoportable prosa resultaría de este magnífico pasaje! El escritor hablaría como un loco; las bellezas que cautivan nuestra admiración provocarían hilaridad, y se habría franqueado de un salto la frontera que separa lo sublime de lo ridículo. Cuanto más excelso y celeste el estilo de la Poesía, más irreducible a la noble llaneza y claridad de la buena prosa.

Al dirigir la vista hacia el interior de la poesía para reconocer las varias manifestaciones de su esencia, adoptamos el criterio más real de subdistinción como fundado en su propia naturaleza. Si la poesía es expresión de belleza, la razón de dividir será la belleza que hace efectiva en la magia de la palabra rítmica. Existe una belleza finita, plástica y externa que la palabra realiza en el mundo del arte; una belleza íntima y espiritual que nos conmueve sin necesidad de la figura plástica y una belleza sintética en la cual se compenetran y hermocean mutuamente el espíritu y lo

exterior. De este criterio arrancan las tres direcciones capitales de la poesía, a saber: épica, lírica y dramática. Únense entre sí los géneros, reproduciendo en su límite el organismo general literario, por otros intermedios que expresan la belleza de la relación que los une, siendo tan substantivos como aquéllos, mostrando diferencias esenciales y formales y marcando gradualmente la degeneración de los unos hacia los otros. El complicado organismo de géneros y subgéneros no se realiza simultánea, sino sucesiva y continuamente en la historia, y en el orden ideal refleja el organismo general del bello arte, así como éste el de la realidad, de cuya savia se nutre y en cuya verdad se justifica.

La perspicacia horaciana, preceptuando en tiempos anteriores a la constitución científica de la teoría literaria, adivinaba ya las gradaciones entre los géneros, señalando lo que juzgaba intrusiones de la comedia en el campo trágico

Interdum tamen et vocem comœdia tollit,

o descendimientos del numen trágico a la vulgaridad cómica

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

A.—Épica

I. La poesía épica, de ἔπος, *carmen*, narración, es la espontánea determinación de la belleza objetiva concebida y amada por el espíritu humano, expresada en forma narrativa y solemne por la palabra poética.

En esta clase de poesía no se pierde la subjetividad del poeta, como algunos ligeramente enuncian, sino que se suma con las otras subjetividades. La creación épica no es personal, palpita en la fantasía del pueblo o de la época, el poeta se somete a la creación colectiva, pero hay que interpretar eso que vive difuso en la conciencia humana, hay que dar forma, condensar y someter a unidad artística

la concepción indistinta, y tal es la difícil misión encomendada al poeta épico, cuya subjetividad se halla compenetrada con las demás, no totalmente desvanecida.

Podemos establecer que el contenido de la épica es la realidad tal cual se reproduce en la fantasía y responde al material que la objetividad ofrece: los hechos (*épica histórica*) o las leyes que los rigen (*épica didáctica*).

Los *caracteres épicos* (*χαρασσω, sculpo, imprimo*) se diferencian de los demás caracteres imaginados por el arte en su menor humanidad, porque son idealizaciones realizadas por la fantasía colectiva, y, merced a semejante depuración, pierden en individualidad humana lo que ganan en individualidad artística, llegando a veces a constituirse en verdaderos símbolos. El *protagonista* es la encarnación del ideal común y el eje de la unidad narrativa del poema, porque no puede haber más que un ideal, siquiera relativo.

En *Os Lusíadas*, parece que el protagonista se anula ante la grandeza de la acción, mas ha de observarse que se trata de un poema de patriotismo y, por tanto, Vasco da Gama no pasa de un protagonista aparente. El verdadero héroe del poema es el pueblo portugués y el poeta no consiente que ninguna figura obscurezca la gloria colectiva de los lusitanos.

Ninguno de los personajes eclipsará al protagonista (de *πρωτος*, primero, y *ἀγωνιστὴς*, actor), porque representan matices parciales y no pueden competir con la representación de la idea fundamental. Por expresar cada uno un aspecto aislado del ideal, deben ofrecer caracteres distintos entre sí, pues ni el ideal ni la realidad repiten sus creaciones. En el llamado Poema del Cid nos disgusta observar que las dos hijas del héroe se presentan tan iguales que parecen una sola. En la Iliada cada personaje se halla tan exactamente caracterizado que lo reconoceríamos en cada momento, aunque el poeta callase su nombre, no así los capitanes del Poema del Cid, figuras sin individualidad, cuyos nom-

bres podrían cambiarse entre sí sin que el lector notase la permuta.

Acción se llama el proceso de actos o el desarrollo de elementos que concurren al fin artístico. La acción épica ha de ser *una*, en unidad viva y armoniosa, no huera o abstracta. No puede hablarse de poema hasta que todo el vario contenido de la inspiración se condensa en una concepción total. De la unidad, en cuanto categoría fundamental, derivan la grandeza de la concepción y el interés que despierta.

La unidad de la acción en su aspecto *intensivo* ocasiona la variedad de la acción y justifica los *episodios* (*ἐπεισόδιον* *pars fabulæ quasi adventitia*, *intervención*); en su relación *extensiva*, se desenvuelve originando el orden o proceso de la acción (unidad en la sucesión), y siempre se mantiene en relación con sus manifestaciones, produciendo la *armonía* solemne y majestuosa de la creación épica.

Como los episodios, aunque incidentes con cierta individualidad, forman parte de la acción y favorecen la impresión artística por la distracción o momentáneo descanso de la atención, ni deben prolongarse con perjuicio del interés, ni menos parecer tan desligados que hagan olvidar la acción principal, antes bien deben tomar origen de la acción y contribuir al realce del pensamiento fundamental. Sin duda, reflexionando sobre el engarce episódico, escribía Corneille: «Inventar episodios no es inventar, sino añadir algo a lo ya inventado.» Con razón se censura en *Erquilla* las extemporáneas descripciones de las batallas de San Quintín y de Lepanto, la inoportuna historia de la reina de Cartago y la estrambótica discusión de los pretendidos derechos de Felipe II a la corona de Portugal.

Hay episodios tan bellos que han solido gozar de mayor popularidad que el poema a que pertenecen. Tal sucede con el de Paolo y Francesca en la *Divina Comedia* y otros. Más aún, hay poemas que yacerían completamente

olvidados si la hermosura de un episodio no justificase su recuerdo. ¿Quién rememoraría *El Arauco domado* de Pedro de Oña sin las primorosas octavas en que describe el baño de Caupolican y Fresia?

Al aspecto *intensivo* se refiere lo maravilloso, llamado *máquina épica*, o sea la representación sensible de lo sobrenatural, la relación entre el elemento individual (fenómeno) y el fin general humano (ley), simbolizando la intervención de la Providencia en la vida, por lo cual adoptará tantas formas como creencias profesen los hombres acerca del ideal religioso. Tal diversidad, puede originar una máquina *gentil* (mitología), otra *cristiana* (santos, ángeles, etcétera), otra *alegórica* (virtudes, fuerzas, vicios, etc.), otra *quimérica* (engendros de la fantasía), otra *supersticiosa* (agüeros, presentimientos, etc.), y otras muchas. La máquina alegórica adolece de frialdad. La poesía necesita formas sensibles. Boileau prefiere la mitológica. Chateaubriand rechaza unos dioses que no suben a más altura que los vapores de la tierra; pero no puede desconocerse que la mitología brinda un interés más vivo y dramático. Los santos y ángeles carecen de propia virtualidad, actúan con jurisdicción delegada del Ser Supremo, en tanto que los dioses olímpicos, con carácter y representación propia, saturados de pasiones, volubles y antropomorfos, desenvuelven el aspecto providencial de la acción intensificándola desde la altura; pero de una y otra máquina, según el asunto, puede el poeta extraer magnas bellezas. Una relación esencial (teodicea) late en el fondo de la máquina épica; las creencias y supersticiones suministran la forma de su encarnación histórica.

Lo sobrenatural interviene en la vida de un modo constante (Ley biológica, Providencia) o de modo especial (Azar, taumaturgia), pudiendo la imaginación aprovechar ambas formas de la creencia popular, sin analizar su realidad, porque el poeta épico no escribe sus propios concep-

tos, sino las ideas de la colectividad por absurdas que fueren.

El maravilloso debe tener en cuenta, además de las creencias del pueblo o de la época a que el poema se refiere, la credulidad del público a que el poeta se dirige y amoldar la naturaleza de la máquina a la mentalidad general. Tampoco acertará si mezcla mitologías antagónicas, como hizo Camoens utilizando a la vez el maravilloso cristiano y el pagano. En cambio, pudo recurrir simultáneamente a la superstición y a una creencia religiosa, como hizo el Tasso, pero no a dos religiones a la vez.

Al aspecto *extensivo* corresponde la marcha de la acción. Como es acción poética, desdeña la cronología; se inicia en un momento capital de los sucesos y se produce con libertad artística. El poema suele comenzar por la *invocación* al numen de que espera el vate la luz de la inspiración, sigue la *exposición* del asunto, la complicación de sucesos llamada *nudo*, y termina con el *desenlace*. El señor Coll y Vehí yerra profundamente al sostener que «nada importa que se prevea y aun se fije positivamente en la proposición cuál será el desenlace», pues nada más evidente, menos necesitado de demostración, que el hecho indiscutible de que el interés engendra el principal encanto de todo poema, y nada aniquila por modo tan eficaz el interés, como el previo conocimiento de la solución final.

El poema épico, objetivo y grandioso, rueda sobre los elementos individuales con la soberana indiferencia de la ley biológica y requiere un estilo elevado como la ley que expresa, sin arrebatos ni impresionabilidades, con la serenidad del destino que implacable se cumple, con la majestad de los decretos que parecen revelados al poeta en los cielos de la inspiración.

El estilo y dialecto épicos, o sea el estado de la palabra poética interna y rítmicamente adecuado a la expresión de la belleza objetiva, se completa por la versificación heroí-

ca, marcando la magnificencia del lenguaje propio del poema épico.

Siendo la épica la forma de poesía en que la personalidad del autor se diluye de tal suerte en la grandeza del asunto, que casi desaparece ante la augusta procesión de los acontecimientos, y en que la unidad externa se impone a toda explosión de la vena poética, requiere el ritmo menos expresivo porque es más indiferente, más plástico, más material, más inflexible; porque ha de discurrir con esa serenidad de las leyes naturales, sin interpretar los arrebatos e impresiones que relampagueen en el espíritu del poeta.

A tales condiciones ha de agregar el ritmo épico la gravedad, o mejor, la solemnidad correspondiente a la alteza de los asuntos. La admirable unidad, la enfática entonación y la tradición gloriosa del exámetro griego, daban a este metro envidiables aptitudes para la expresión épica. La grave sucesión de sílabas largas y breves, la igualdad de los pies y todo aquel matemático artificio de la prosodia helénica, respondía maravillosamente a la concepción material de la vida y al género de poesía que debía predominar en aquella edad.

Las literaturas modernas han preferido el endecasílabo y el alejandrino, los cuales, en efecto, convienen mejor que los restantes metros al carácter particular de la inspiración épica.

Para nosotros no hay más metro aplicable a la épica que el metro heroico y, concretándonos a nuestro parnaso, el endecasílabo. Creemos que puede el poeta utilizar la estancia, la silva, descartando los heptasílabos, el verso suelto, el romance mayor o la octava real por cuya majestad y amplitud están nuestras preferencias; pero no aceptamos las combinaciones de pocos versos como el cuarteto, que adolecen de ligereza y fugacidad incompatibles con

el estilo épico, aunque sí el terceto por la unidad que el presta el estrecho enlace de unos tercetos con otros.

La variedad de metros nos parece aún más inaceptable en este género, el más *uno* entre todos los poéticos, porque la unidad de la forma última debe reflejar la unidad de la concepción; pero no nos atrevemos a decidir si podría permitirse cierta variedad en las combinaciones de los versos, siendo constante el empleo del endecasílabo, con tal que cada combinación persistiese invariable durante todo el canto. Dante usó el terceto; los franceses el pareado; los españoles, portugueses e italianos, con rarísimas excepciones, han preferido la rotunda y solemne armonía de las octavas reales.

La épica, respondiendo a la realidad, presenta dos relaciones capitales: o reproduce el lado positivo de la vida exterior (épico-heroica) o el negativo (épico-cómica).

II. La poesía *épico-heroica* es exclusivamente humana y se refiere a los esfuerzos consumados por el hombre para el cumplimiento de su fin. Tal es el noble sentido de la palabra heroico, no la mera calificación de empeños belicosos o temerarios; por eso al lado de la *Enéida*, de Virgilio, ocupa su lugar *Os Lusíadas*, de Camoens.

Con justicia decía Massillon: «El valor, por heroico que sea, no basta para hacer héroes». Tanto valor puede albergar el pecho de un bandido, de un torero o de un equilibrista, como el de un general, un mártir o un patriota. Sin embargo, la humanidad aclama unánime por héroes a los que sacrifican su vida o su ventura por la patria, por la ciencia, por la caridad, y no a los que exponen su existencia para ganar dinero en empresas que no favorecen los altos fines de la humanidad.

La poesía épico-heroica considera la humanidad en sí, la canta como a protagonista de la creación y la revela por sus actos, abstrayendo lo relativo a su vida interior. En cuanto subgénero objetivo, concibe al individuo como en-

carnación de la colectividad, circunstancia que la relaciona íntimamente con la historia, distinguiéndose de ésta en que reproduce los hechos, no como fueron, sino como debieron ser. La religión influye en las concepciones primitivas, revistiendo los hechos con caracteres extranaturales, a modo de sanción divina.

El espíritu colectivo se presenta en la poesía heroica en forma de exclusión: pueblo contra pueblo, raza contra raza, humanidad contra naturaleza, etc., según la índole del empeño; por eso no se manifiesta hasta el instante en que las tribus se organizan en naciones y dan principio a su historia social.

La acción épico-heroica, además de las generales de toda composición épica, ya consignadas, requiere otras dos condiciones: grandeza e interés.

Poema de los más excelsos móviles y de las más sublimes empresas, considera indigno de su altura todo lo que no excite la admiración y sorpresa con su inusitada grandiosidad. Lo particular cede su puesto a lo colectivo, el elemento individual, por decisivo que sea, se diluye y se pierde en la magnitud de la empresa.

El interés depende de la naturaleza del asunto, y puede afectar sólo a una nación, a una raza o a una secta, como se nota en los poemas nacionales, antipáticos a los enemigos, o en los religiosos, indiferentes a los hombres de distinta confesión.

Entre los antiguos poemas épico-heroicos, figura el *Mahâbhârata*, larguísima composición destinada a cantar las glorias de una dinastía india. Grecia nos ofrece la *Odissea*, atribuída a Homero por los antiguos, donde se narran los trabajos de Ulises a la vuelta de la conquista de Troya. Roma produjo la *Enéida*, feliz imitación de los poemas homéricos, y Andalucía dos interesantes poemas: la *Pharsalia*, de Lucano, y *De bello punico*, de Silio Itálico. En la Edad Media se multiplican las formas parciales de la poe-

sía heroica, destacándose el poema alemán los *Nibelungos*, largo tejido de crímenes y violencias propias de la barbarie germánica, y, en Francia la *Chanson de Rolland*, a imitación de la cual se compuso en España el Poema del Cid. Pasado el Renacimiento, dos poemas brillan sobre todos los demás: la *Jerusalem libertada*, del Tasso, primorosa creación inspirada en la empresa de las Cruzadas, y *Os Lusíadas*, de Camoens, obra henchida de savia nacional, consagrada a las glorias de los portugueses con motivo de la expedición de Vasco da Gama. Nuestro patriotismo sufre con no poder citar, al lado de tales poemas, ninguna obra española; pero la sinceridad científica nos obliga a confesar que *La Araucana*, de Ercilla; la *Austriada*, de Rufo, y el *Bernardo*, de Balbuena, son, como la *Henriada*, de Voltaire, poemas de un orden secundario.

Entre las formas incompletas épico-heroicas figuran la *leyenda* o narración de sucesos tradicionales, sencilla en sus formas, breve y animada, género de que nos han legado excelentes modelos Espronceda, Arolas y el duque de Rivas, y los *romanceros*, intérpretes de ideas y sentimientos más colectivos, especies de materia épica difusa, o fecundas nebulosas artísticas, en cuyo seno se modelan como astros espirituales los poemas.

III. La *épico-cómica*, llamada a mostrar el lado negativo de la vida, imita la estructura y adopta la apariencia de los poemas serios. Se llama aspecto positivo de la vida el referente a la realización del ideal, y lado negativo a los fracasos del hombre en el cumplimiento de su destino. Cuando el heroísmo acierta, la admiración le aclama; cuando su esfuerzo se estrella en el obstáculo, provoca, según los casos, la compasión, la indiferencia, la risa o la indignación.

La impresión artística depende del contraste entre el esplendor de la forma y la frivolidad o pequeñez del fondo. La poesía épica se presenta invertida y produce el efecto con-

trario que los poemas serios; en vez de la admiración, la hilaridad. En todas las edades ha existido la épico-burlesca, ora en forma paródica, cuando los hechos cantados en los poemas serios pertenecen a una clase social en cuyas glorias no reconoce su propia vida la conciencia colectiva; ora en forma satírica, cuando los ideales del momento histórico se eclipsan; ora en forma regocijada y humorística, cuando la época reflexiva torna los ojos al candor de las edades espontáneas, y los ideales de ésta se hallan definitivamente borrados en el espíritu y en el corazón (1).

Sin antecedentes conocidos en las literaturas orientales, la historia de este subgénero se inicia en la poesía griega. El más antiguo poema cómico que poseemos se titula la *Batracomiomaquia*, o poema de la guerra de los ratones con las ranas, sin fundamento atribuido a Homero. En Roma no sobresale poema alguno de esta clase, y en la Edad Media descuella sobre todos *El poema del Zorro*, sátira del estado social, representado en la lucha del zorro, personificación de lo que llamaríamos clase media, o, como hoy se dice en mal español, burguesía, contra los poderes constituidos en el reino animal (el león o la monarquía y las bestias feroces o aristocracia).

La obra más perfecta de la poesía épico-cómica es el *Orlando furioso*, de Ariosto; verdadero laberinto de extraordinarias aventuras, escrito con inimitable facilidad, encantador mosaico de bellezas literarias y no superado alarde de soltura e ingenio. Al lado de este poema, poco valen la *Asneida*, de Aldana; la *Chrespina*, de autor desconocido; la *Gatomaquia*, de Lope; la *Perromaquia*, de Nieto; la *Mosquea* (guerra de las moscas con las hormigas), de Villaviciosa; la *Asinaria*, de Fernández de Ribera; *Gli animali parlanti*, de Casti; *Le lutrin* (el facistol), de Boileau; el *Vert-Vert*, de Gresset; la *Burromaquia*, de D. Gabriel Alvarez

(1) Acerca del concepto de lo cómico, véase nuestras *Conferencias sobre Filosofía del Arte*, cap. VI, B.

de Toledo, ni *Un diablo más*, de Tassara, por más que unos en totalidad, y otros en parte, constituyan modelos dignos de estimación.

IV. La *epopeya*, de ἔπος y ποιέω (hacer), *heroici carminis scriptio*, es la expresión superior de la épica, la completa fórmula artística de la conciencia humana en una etapa histórica, y como cada período literario no puede producir más que una sola, estimamos lícito creer que la epopeya sintetiza una edad, dando a la inspiración una forma total y definitiva.

A consecuencia de este carácter, la epopeya es la ley artística de todo el período influido por ella, sirve de criterio, fija el gusto, presta elementos y ofrece asuntos a la lírica, a la dramática y a las artes particulares, porque su objeto es la concepción total de la sociedad o del tiempo o de la humanidad entera. El *Ramayana*, atribuido a Valmiki, es la condensación del ideal histórico, filosófico y social de a raza brahmánica; la *Iliada*, da la ley al ciclo artístico pagano, y la *Divina Comedia*, del Dante, sirve de norma a la inspiración universal hasta la plenitud del Renacimiento.

Por eso las epopeyas retratan con mayor veracidad que la historia la civilización de los pueblos, y en sus versos, mejor que en las instituciones, se reflejan pasiones e ideas artes y ciencias, vida pública y costumbres privadas, todo iluminado por la llama del genio, vivo, palpitante, y delatando lo íntimo de su representación en el mundo.

La epopeya, además de formular la ley artística de una etapa, expresa la ley biológica, por lo que exige la máxima grandeza para su acción y para sus personajes, que no son hombres, sino encarnaciones del sistema de fuerzas y resistencias de la realidad. En la acción de la epopeya se ha de comprender todo lo que abarca la mente humana, desde Dios al átomo, o el poema se reducirá a forma particular del género épico.

La epopeya puede surgir en todos los tiempos, siempre

que el estado espiritual, condensándose en una relación que represente la unidad de la época, presente condiciones artísticas para su realización.

Toda crisis humana tiene su expresión épica, perfecta o imperfecta: pero el campo de la epopeya se dilata cada día más vasto, dificultando sorprender la ley de unidad y revelarla en forma insustituible e imperecedera.

B.—*Transición de la épica a la lírica*

Al tratar aquí de los géneros de transición, empleamos esta palabra en sentido ideal, no histórico. Marcamos el matiz de la idea en su evolución dialéctica sin consideración al tiempo y, desde esta esfera, podemos estudiar géneros que aun no hayan existido, pero que la conciencia columbre por inspiraciones de la intuición o necesidad del raciocinio. Así el inmortal astrónomo francés comprendió la necesidad de un astro en un punto del espacio, dirigió el telescopio, y el planeta acudió al osado llamamiento, iluminando con sus reflejos el triunfo de la razón humana.

Al desligarse la conciencia de la objetividad, al reconocerse el individuo frente a la especie, puede hallarse en diversidad de posición. O se siente en relación de inferioridad, subyugado por la ley colectiva que su individual esfuerzo es impotente para quebrantar, y entonces lanza el grito del dolor, o su brío domina por un instante la ola del fatalismo colectivo y entona en la embriaguez del triunfo el cántico de su exaltación, o mantiene la lucha sin vencer ni confesarse vencido, en cuyo caso su lenguaje marca los momentos sucesivos de la oposición, con el carácter humorístico que en su ánimo producen los accidentes de la pugna.

Algo de esta doctrina vislumbraba Taine cuando decía: *La satire est sœur de l'épique.*

1.^a *Dirección.*—*Elegía* es la manifestación de la belle-

za existente en la relación de inferioridad del individuo respecto a la especie, expresada por la palabra rítmica.

Lírica, porque expresa el sentimiento particular del poeta; épica, porque el elemento subjetivo se halla dominado por lo exterior, por lo genérico; la elegía es un género substantivo intermedio que canta la hermosura de la relación subjetivo-objetiva, subordinando a sí los elementos líricos y épicos, de los cuales no es mera juxtaposición.

La elegía, *la plaintive élégie*, que decía Despréaux, está destinada a cantar las tristezas de la vida humana, y recorre desde el sentimiento particular al duelo colectivo.

La elegía que interpreta el sentimiento general, por muchos preceptistas denominada *heroica*, reúne mayores condiciones artísticas, y en nuestra literatura existen dos no superadas en lengua alguna: *A las ruinas de Itálica*, de Caro, y *A la pérdida del Rey D. Sebastián*, del divino Fernando de Herrera. La elegía heroica demanda grandeza de imágenes, pasión y elevación de estilo. Puede llamarse la oda del dolor común.

La elegía que pudiéramos llamar *individual*, dirige su canto al corazón y no asciende a las cumbres de la heroica; le basta con sentir y comunicar su emoción.

Sus cantos son gemidos,
Y sus ecos sentidos
Nacen del corazón, no de la mente.

(M. de la Rosa.)

Debe leerse la de Mosquera de Figueroa a la muerte de Garcilaso, la de Jáuregui a la muerte de la reina Doña Margarita, la de Martínez de la Rosa a la muerte de la Duquesa de Frías y la de Narciso Campillo a la muerte de Quintana.

La poesía oriental, tanto la india como la bíblica, nos ofrece hermosos fragmentos elegiacos.

Entre los griegos, la palabra *Elegía*, a pesar de su etimología (Ἐλεγος, *lamentum, carmen lugubre*), no significa-

ba un género poético especial. Era una composición escrita en disticos (un hexámetro y un pentámetro) sin limitación de asunto. Los alejandrinos cultivaron con éxito la elegía, y en Roma se distinguieron Catulo, Tibulo, Propertio y Ovidio.

Las modernas literaturas no han destinado metro especial al doliente poema.

La poesía española prefiere con razón los metros largos, que responden con su grave cadencia al ritmo melancólico del alma, disponiéndolos en tercetos o dejándolos libres. No menos se presta a la expresión elegíaca la flexible combinación de siete y once, sea en la cerrada estructura de la lira y la estancia o en la soltura y flexibilidad de la silva. Los metros menores se reservan para las tristezas momentáneas de la fugaz *endecha*, que si vibró en un tiempo con notas de canto fúnebre, hoy interpreta melancolías, amores infortunados y situaciones no rayanas en la desesperación.

La misma preferencia por los metros solemnes derivados del heroico, pues hasta el pentámetro mismo es tal vez una forma del hexámetro, como sostiene diligentísimo humanista, prueban la filiación épica de la elegía.

2.^a *Dirección.*—La elegía marca la subordinación del individuo a la especie, y por eso modula ecos de dolor; el *epinicio*, de *Ἐπινίκιον*, *hymnus victoriæ*, señala la exaltación momentánea del individuo, y por esa razón es cántico de alegría, poesía de triunfo y viene a ser como una degeneración de la épica. Píndaro será siempre el gran modelo en este orden de composiciones, y nadie se ha acercado más al modelo que Herrera en la oda a *D. Juan de Austria*, como sostiene y razona perfectamente Martínez de la Rosa en las Notas de su Arte Poética.

Inclinándose más hacia la lírica, el epinicio se convierte en *oda heroica* o canto de los grandes hechos realizados por la humanidad. La oda heroica formula una de las más

solemnes expresiones de la belleza poética y requiere en el estilo majestad y movimiento; en el lenguaje, dignidad y pureza; en su bello desorden, unidad interior; en su metrificación, unidad externa y el empleo de las más nobles combinaciones del verso.

Los franceses y los italianos, con notorio mal gusto y desconocimiento de la naturaleza del poema, han solido emplear versos cortos. Los españoles, más felices que ellos en el desempeño de la oda heroica, han empleado la silva y, sobre todo, la estancia y la lira, sublimadas por el divino Herrera a donde ninguna audacia se atrevería a volar. Puede servir de modelo a todas las literaturas *La victoria de Lepanto*, de Herrera, que conserva indeleble el sello épico. Pudiera decirse que forma una epopeya en miniatura.

El *himno* (ὕμνος) es una forma fragmentaria lírico-épica que condensa en una relación parcial el sentimiento de la generalidad. Por eso tienen sus himnos los pueblos, los partidos políticos, y otras clases de agrupaciones.

Nuevamente trataremos del himno en otro lugar. Por ahora sólo nos interesa la mención y advertir que no se confunda este himno con las composiciones líricas así calificadas por sus autores, p. ej., el inspirado *Himno al Mesías*, donde García Tassara da suelta a sus anhelos en preciosas octavillas, o el *Himno al Sol*, de Espronceda.

El *poema lírico* viene, por fin, a soldar la épica con la lírica, siendo el último representante de aquélla en esta dirección.

Hállanse en igual categoría las composiciones que sus autores titulan *cantos*, como el *Canto del cosaco*, el del *pirata* y el del *mendigo*, por Espronceda, y otras poesías análogas, aunque no se denominen cantos, p. ej.: *Atila*, por Bernardo López García, donde el tema es completamente objetivo, y sólo suena la nota personal en la forma de la concepción poética.

La mayor proximidad de estos subgéneros a la inspiración lírica, amplía la libertad del poeta al elegir el metro.

3.^a *Dirección.*—La sátira (de *satura*) es la manifestación de la belleza existente en la oposición del sujeto con la objetividad, por medio de la palabra rítmica.

En la sátira tienen su lugar propio la ironía, el humorismo (1) y el chiste, variedades todas de un mismo principio: la afirmación de la pugna entre el sujeto y el mundo exterior.

No es misión peculiar de la sátira corregir la sociedad, por más que indirectamente contribuya, como todos los géneros, al progreso humano.

Puede el numen satírico revestir todas las formas, desde la apasionada de Juvenal y Quevedo, hasta la apacible de Horacio, Boileau y Baltasar del Alcázar, y recorrer todo el campo que la variedad del lenguaje poético somete a su disposición. El ánimo recto censurará siempre al poeta que aseste sus dardos a instituciones, ideas, sentimientos y personas merecedoras de respeto. Su dedo señalará la oposición entre su alma, inflamada en el amor del ideal, y los defectos humanos que cohiben la noble expansión de sus sentimientos; pero se detendrá ante los esfuerzos del hombre en el sendero del bien, y no prostituirá su inspiración esgrimiéndola por arma de sus particulares animadversiones.

Satira tota nostra est, exclamaban los romanos, afirmación inexacta si se trata del género. Como los antiguos tenían un metro especial para cada clase de composiciones, la sátira se escribía en un metro también especial, y a esto, no al género, se refiere la frase de Quintiliano arriba citada (*Ins. or.*, X, 1) y la de Horacio, al consignar que Ennio nada debe a los griegos en la Sátira: *Græcis intacti carminis auctor* (*Sat.*, I. X, v. 66). Distinguiéronse en Grecia

(1) Acerca del concepto de *Humorismo*, puede verse, además de lo anteriormente expuesto, mis *Conferencias sobre Filosofía del Arte*, cap. VI, C.

Arquíloco y Simónides; Ennio en Roma separó la sátira del teatro, erigiéndola en género substantivo, y Lucilio, apropiándole el hexámetro, le dió su forma definitiva. Horacio, Juvenal y Persio son entre los romanos los maestros y modelos de la forma satírica. En España, Baltasar del Alcázar, Salinas, Quevedo y Gregorio Morillo nos parecen los mejores.

El *epigrama*, de *ἐπί*, sobre y *ἄκρμα*, *inscriptio*, es una composición satírica del orden individual, breve en sus dimensiones, ligera y cáustica (1). Ya en el epigrama se nota marcado predominio de los elementos líricos. Rarísima vez se emplean versos largos para esta breve y fugaz composición.

C.—Poesía lírica

La Poesía lírica es la determinación en forma sensible de la belleza interior espiritual, concebida y amada por el hombre y totalmentè expresada por la palabra rítmica.

La lírica no prescinde del mundo objetivo; lo canta tal cual el sujeto lo ve y lo abarca en la esfera de su propio sentimiento. El mundo externo, para el poeta lírico, no tiene valor intrínseco, y sólo se considera secundariamente por su relación con el yo del poeta. Conviene fijar la atención en esta idea, a saber: que la lírica no se abstrae en absoluto del elemento objetivo; pero no le concede el primer lugar.

Toda la vida interior del espíritu es objeto de la poesía

(1) Cuando el uso era uniforme en pronunciar *epigrama*, se descolgaron algunos etimologistas, a nuestro parecer equivocados, con la innovación de pronunciar epigrama. Seríamos juez y parte si, después de haber publicado un trabajo acerca de ese punto concreto, nos empeñáramos en sostener una de las dos formas exclusivamente; mas si proponemos un término de transacción. Puesto que los antiguos llamaban epigrama a una inscripción y luego extendieron el significado a ciertas composiciones muy diferentes de las que nuestro pueblo titula *epigramas*, convendría decir epigramas al tratar de aquéllas, y epigramas al referirse a éstas, dando así diversos nombres a cosas que son distintas. Los idiomas ganan en riqueza y exactitud adoptando para cada objeto una palabra especial.

lirica, y aunque este género goza por su naturaleza de mayor libertad que ningún otro, necesita, como toda creación literaria, una ley de unidad. Esta unidad se constituye por una determinación del espíritu en su vida íntima, determinación provocada por una idea o inspiración lírica concreta.

La poesía lírica, expresión la más libre, la más original de la inspiración, goza de mayores arbitrios para escoger y combinar los metros. Unida en sus albores, más que ningún otro género, a la música, la forma métrica se sacrificó en aras de la cadencia, llegando a ser la composición musical una parte, la principal a veces, de la producción literaria. Respondiendo siempre a estados subjetivos, la lírica se modula por sí misma con tanta variedad como permite la infinita distinción de momentos en la vida interna del poeta.

Las formas métricas de la lírica necesitan una fluidez, una flexibilidad inmensa para representar todas las formas y señalar todos los grados del entusiasmo, del dolor, del placer, del amor, del odio, del abatimiento, de la duda, de la fe, de la desesperación, de la esperanza, de los estados más complejos del corazón o del espíritu, y suelen estallar por la intensa pasión del sentimiento que encierran. En estos momentos de supremo entusiasmo, la belleza se muestra en divina revelación al alma del poeta, y el ritmo encuentra nuevos acordes y nuevas armonías que marquen el vuelo gigantesco del numen creador, siendo como el ritmo colosal de sus vencedoras alas.

La rima vive como en su propio elemento en la poesía lírica. Llamada entre otros oficios a estimular la sensibilidad, crece su importancia en el género que más directamente expresa y agita el sentimiento, reemplazando en parte los efectos de la música. Las composiciones líricas puras desmerecen en versos sueltos, y hasta el Parnaso inglés que en tantos poemas ha prescindido de la rima, da

a este elemento en el género lírico su debida representación e importancia.

En suma, la lírica, por la inagotable variedad de su contenido, recurre a todas las combinaciones posibles de la versificación y prefiere siempre el metro más expresivo, más musical y más conforme al movimiento artístico del ánimo. El ritmo del verso evoluciona y se desenvuelve como una expresión melódica del sentimiento, y el alma se recrea al hallar en su cadencia un eco de la vida espiritual.

En la transformación que la Belleza produce en el espíritu del poeta lírico puede predominar el entusiasmo, lo que sucede cuando la sublimidad de la concepción nos arrebatada; puede lanzarse el corazón enternecido por la vía de la delicadeza, movimiento ocasionado por la impresión de lo lindo y lo gracioso, o suelen equilibrarse ambos términos, emocionada el alma por la Belleza. De aquí los tres subgéneros de la lírica.

a.—La *oda*, canto por antonomasia, brota del alma cuando se rebosa de entusiasmo y no hay medio de enfrenar el torrente de ideas y sentimientos generosos que se desbordan del espíritu. Es el más noble de los poemas líricos, el más libre en sus formas, y no admite más metrificación que el verso heroico, o, por lo menos, de arte mayor. Nuestros clásicos han empleado exclusivamente el endecasílabo, ya sólo o ya combinado con el heptasílabo.

Según sus asuntos, la oda puede ser:

Sagrada cuando canta la belleza del orden religioso. Entonces su estilo es elevado y su dicción majestuosa, como se ve en los grandes modelos, Fray Luis de León, el incomparable Luis de Ribera, Marchena, Arjona, Roldán, Núñez y Díaz y D. Alberto Lista.

Profana cuando canta la belleza humana en su carácter o en sus actos. El estilo corre en general menos grave y más arrebatado que en la oda sagrada. Herrera y Quintana,

han dotado a nuestra literatura de odas superiores a cuantas han producido los Parnasos extranjeros.

Filosófica cuando canta las reflexiones que en el ánimo de poeta evocan los sucesos interiores o exteriores que despiertan su inspiración. El estilo en este subgénero pasa más grave, más serio y concentrado que en los anteriores. Fray Luis de León, Rioja, Meléndez y Lista son los mejores modelos españoles, y en el tono filosófico-religioso, Alvarez de Toledo y Sor Gregoria Parra. En el grupo deben incluirse las admirables *Silvas* de Rioja, portento de sensibilidad y elegancia; la oda *A la Templanza* de D. Tomás Reina; las poesías de Salcedo y Coronel *Al pensamiento* y *La Vida humana*; la oda de López de Castro *Imperio del hombre sobre la naturaleza*; la de Guzmán Mejía *A Valerio*, y las de García Tassara *La Noche* y *Meditación religiosa*.

Entre los griegos y latinos, la versificación de la lírica fué la más rigurosa. La distribución de los pies no tenía nada de arbitraria. La necesidad de no prolongar demasiado el ritmo, y de mantener, sin embargo, la unidad de la oda, motivó la división de ésta en estrofas regulares. En las odas pindáricas, la estrofa suele ser de grandes dimensiones; en las horacianas las estrofas constan de un reducido número de versos; así conviene también a las diferencias de ambos estilos, porque el tono grandilocuente, la inspiración arrebatada de Píndaro, necesitaban más ancho espacio a sus vuelos, mientras que el tono ameno y hasta juguetón de una inspiración gallarda y apacible, se contenta con breves estrofas que va engarzando como flores cogidas al pasar en los pensiles de la belleza.

Al lado de la oda emerge la *canción*, que es una oda de menos arrebató, la oda posible para los poetas de segundo orden o que no poseen en su lira la cuerda del entusiasmo. Nacida del gusto italiano, ha imitado en España la metrificación original, sujetándose a la lira y a la estancia. No se

confunda con la verdadera *canción*, la oda heroica que por imitación a los italianos, se llamó *canción* en el siglo xvi. Así Herrera llamó *canción* a su Victoria de Lepanto. Con el concepto de canción que hemos establecido conviene mejor la composición de Mira de Mescua que empieza:

«Ufano, alegre, altivo, enamorado», etc.

Al mismo orden de odas menos exaltadas se refieren los himnos líricos, tales como el *Himno al Sol* de Espronceda, el otro bellísimo *Himno al Sol* de Tassara y las composiciones de parecida índole, antes aludidas.

b. Los géneros líricos delicados son:

El *madrigal* (*madrigale*) que revela los sentimientos de mayor finura existentes en el alma, casi siempre expresados por los clásicos españoles en liras o en silva. Gutierre de Cetina nos ha legado el más bello madrigal de nuestra literatura (*A unos ojos*). También deben mencionarse por exquisitos modelos el de Doña Feliciana Enríquez de Guzmán (*Dijo el amor sentado a las orillas*), el de Quirós (*Tórtola amante que en el roble moras*), el de Góngora *A Clori* y los de Baltasar del Alcázar *A Cupido* y el que empieza: *Rasga la venda y mira lo que haces*.

El *epitalamio*, canción de bodas, destinado a celebrar los desposorios. perfumando el amor legítimo con el aliento de la más espiritual entre todas las artes, acepta iguales metros que el madrigal o se envuelve en la graciosa inconstancia de los ritmos ligeros. Entre los griegos solía dividirse en recitado y estrofa coral; entre los modernos se ha cambiado su forma, por haberse ido despojando del elemento colectivo.

La *letrilla*, composición destinada a los sentimientos finos y ligeros, ya en forma de graciosa ternura, ya de festiva animación. En esta composición suele repetirse un verso, dos, o una estrofa entera al final de cada división, y este miembro que se repite se llama *estribillo*. Góngora es

el gran maestro de esta clase de poesía. Salinas, Meléndez y otros escribieron letrillas muy dignas de estimación y de aplauso.

La *balada*, rara vez cultivada en España, que expresa sentimientos de melancolía.

La *anacreóntica*, representante del sensualismo fugaz y sereno, propia de las literaturas paganas, imitada por la poesía erudita moderna y resucitada por Goethe, prefiere los metros cortos.

c.— Cuando la inspiración profunda e intensa no nos arrebatara o nos impulsa hacia algún extremo, resulta otra clase de composiciones, cuyo tipo es el *soneto*. Muchos obstáculos presenta este subgénero, por la dificultad de mantener el equilibrio de las facultades artísticas. Boileau exageró sin duda la nota al estampar que un soneto libre de defectos vale tanto como un largo poema, lícita hipérbolo en un preceptista que habla en verso; mas no puede negarse que hay muy pocos recomendables entre tantos como se han escrito; porque requiere un concierto entre las potencias artísticas del alma, que rara vez se logra, penosamente se mantiene, y con rapidez se desbarata. En España se exige que termine con un pensamiento brillante, hondo u oportuno, siempre sintético, circunstancia no requerida en los Parnasos extranjeros.

La forma natural del soneto (composición) es el soneto (combinación métrica), felizmente adaptado para esta índole de inspiración; pero creemos posible escribir sonetos en otras combinaciones, como sucede en muchas rimas de Bécquer, verdaderos sonetos faltos de la forma exterior consagrada por los clásicos. Los mejores modelos de sonetos en nuestro Parnaso son los de Góngora, Herrera, Argensola, Quijada, Lista, Arjona, Adelardo López de Ayala, y, sobre todos, D. Juan de Arguijo, de cuyos sonetos decía Lope de Vega «...huyendo toda lisonja, dudo que e hayan visto más graves, limpios y de mayor decoro.»

D.--Transición de la lírica a la dramática

Considerado el hombre en concepto de individuo, idea predominante en la lírica, al manifestarse sujeto activo, autor y protagonista de su lucha por la existencia, afirmando su personalidad sobre el obstáculo y realizando su fin con fuerzas propias, se nos presenta, en primer término, como ser natural, cuyo escenario es el mundo, nacido para vivir en íntima compenetración con la naturaleza y desenvolver sobre la faz del planeta el argumento eterno de su vida. A la ola expansiva que lo arrebatara hacia la madre naturaleza, se opone la corriente repulsiva que surge de los conflictos parciales con sus congéneres, y ambas energías, armónica y contraria, impulsan al hombre, templando su espíritu para la contienda social que ha de reflejarse en las peripecias dramáticas de la poesía en acción.

1.^a *Dirección.*—La poesía *bucólica* (de βους, buey) es la expresión de la belleza que existe en la relación complementaria de armonía entre el hombre y la Naturaleza. El concepto anterior patentiza que la bucólica no se limita a género artificial, como ligeramente se ha supuesto, sino que arranca de la realidad y responde a una condición esencial humana, por cuya razón vivirá eterna, cambiando sólo en la representación de las relaciones del hombre con la naturaleza, pues los diversos estados sociales cambian en parte nuestra relación con el medio en que vivimos.

Cuando la relación del hombre con la naturaleza no supone inferioridad (*elegía*) ni superioridad (*epinicio*), sino que se mantiene paralela, no siempre implica oposición (*sátira*) sino a veces, por el contrario, perfecta adaptación y armonía, circunstancia que suaviza el sentimiento y halaga la vida en su atmósfera de placidez. No se retan entonces el hombre y el medio. Se miran como mutuamente indispensables, el hombre siente que no podría, en cuanto ser natural, vivir sin la naturaleza; ésta no lograría efecti-

vidad, faltándole un elemento de su potencialidad creadora, y ambos se estrechan en la relación complementaria que esencialmente los une.

La bucólica arranca de la lírica por esas composiciones en que el poeta canta su impresión personal respecto a la naturaleza, y va inclinándose más a la dramática por el *idilio* (εἰδύλλιον, *parvum poema*) que canta la ingenuidad de nuestra relación con el medio, el candor, la sencillez de afectos propios de existencias primitivas, en formas también sencillas y graciosas

Aun en tales estados de inocencia, los desarrollos particulares de cada individuo se encuentran, y originan pequeñas colisiones dramáticas; pero este último elemento se acentúa más en la *égloga* (εκ, entre, y λέγω, escoger). En esta clase de poesía la relación con la Naturaleza es más extensa y reflexiva y las formas que reviste más acentuadamente dramáticas, porque la contraposición adquiere mayores proporciones.

Los antiguos poetas no ensayaron más églogas que las *pastoriles*, *piscatorias* o *venatorias*, según la profesión de sus personajes, pastores, pescadores o cazadores, y se escribían, ya en forma narrativa, ya dialogada, ya mixta. Los franceses emplean el término genérico *poésie pastorale*.

Más numerosas y mejor conocidas hoy que en otros tiempos las relaciones entre el hombre y la naturaleza, se dibujan nuevas formas de bucólica en la minería, la navegación, la aviación, etc.

Aunque la literatura moderna no ha adscripto metro especial, desentendiéndose de la imitación de los antiguos, para el género bucólico, el buen sentido indica la preferencia de los metros cortos, hasta diez sílabas a lo sumo, para el idilio, y la ventaja del endecasílabo, solo o con su natural quebrado, para la égloga.

Otro aspecto de la bucólica nos brinda el *drama pastoril*, de que el Tasso nos legó tan bellísimo modelo en su

Aminta, primorosamente traducido por D. Juan de Jáuregui. Los dramas pastoriles aparecieron en la época del Renacimiento y abundaron durante todo el siglo xvi. La acción de estos dramas, no escritos para la representación, se desenvuelve entre pastores, y, si bien su acción es sumamente elemental y el conflicto dramático suele concretarse a una depuración de caracteres, nos lleva como de la mano a los umbrales del tercer género capital de la poesía, al drama.

La bucólica emerge en forma fragmentaria en los poemas orientales y en la Biblia (libro de Ruth), por lo que algunos la han juzgado, sobreponiendo esta circunstancia histórica a los caracteres genéricos, transición de la épica a la dramática; mas no se muestra con notas substantivas hasta los idilios de Teócrito. Bión y Mosco no acertaron con el secreto de la poética sencillez que avaloran las composiciones del vate de Siracusa. En Roma brilla Virgilio, el poeta bucólico por excelencia. A lado de sus églogas, inspiradas en la más pura y sentida idealización de la Naturaleza, no podríamos citar las de Calpurnio, las de Nemesio, ni los idilios de Ausonio. No dejó la Edad Media de cultivar la bucólica; pero la edad áurea del género se debió a la influencia del Renacimiento, distinguiéndose en Italia Guarini, autor del *Pastor fido*, y el Tasso, autor de *Aminta*; en Francia, Vauquelin; en Suiza, Gessner, y en España, Herrera, Valbuena, Garcilaso, Juan de Morales, Venegas de Saavedra y Pedro de Espinosa. En Inglaterra y Alemania tuvo la bucólica, durante los siglos xviii y xix, un brillante renacimiento.

En estos últimos tiempos, pocos idilios se escriben. Núñez de Arce tituló *Idilio* una composición que acaso no corresponda al título. D. Javier Lasso de la Vega en sus *Evocaciones* incluye uno de lo más bello y delicado que hemos leído.

2.ª *Dirección*.—La *epístola poética* bosqueja también el

elemento dramático, porque ya sale de la mera subjetividad al señalar las relaciones que unen al poeta con la persona a quien se dirige. Estas epístolas difieren de las ordinarias, en que no se inspiran en las necesidades perentorias de la vida: su misión estriba en especificar la belleza del asunto, de cuya índole depende la elevación del estilo y elección del metro.

La epístola puede recorrer todos los tonos y cruzar todo el campo de la poesía. Unas veces es descriptiva, otras elegíaca, ya satírica, ya filosófica; ora moral, ora burlesca. Por esta razón, sus caracteres de género substantivo suelen aliarse con los de otros géneros, suscitando dificultades a la clasificación literaria. En nuestro Parnaso no hay, ni tal vez en ningún otro, epístola más hermosa que la intitulada *A Fabio*, original de Fernández de Andrada. Otras poseemos también meritísimas, singularmente la escrita en octavas por Adelardo López de Ayala y dirigida a Arrieta.

Los clásicos españoles no empleaban para la epístola más metrificacón que el terceto. En los siglos XVIII y XIX se ha admitido el verso suelto y otras formas menos idóneas.

En fin, el *monólogo*, composicón todavía lírica, porque no especifica más que el mundo interior del personaje, pero escrito para la escena, y teniendo a su modo una acci3n rudimentaria, nos conduce por esta segunda direcci3n a la poesía dramática.

E.—Transición de la épica a la dramática

Por ser la Dramática concepci3n sintética, no nos basta llegar a ella desde la Lírica; necesitamos también venir desde la Epica, que constituye el otro término de la tesis poética.

Al lado, y muchas veces a consecuencia de esos grandes poemas en que se concentra el genio de un pueblo o de una época, aparecen otros poemas de concepciones aisladas, parciales, en que el fondo objetivo se va modifican-

do y que señalan una degeneración de la Poesía épica. Su propio carácter nos indica que las épocas favorables para su producción son aquéllas cual la presente, en que la ley de unidad no está vigorosamente destacada.

Acentuándose la tendencia, el poema llega a abandonar la forma narrativa y a adoptar la dialogada como en el *Fausto* de Goethe, y resulta el *Poema dramático*. Ya no falta más que un paso para trasladarse a la escena, y la *loa*, composición destinada al teatro, épica por su fondo; pues el poeta ensalza el hecho o el personaje que elige para alma de su cuadro al modo con que el público lo concibe y lo siente, prescindiendo de su opinión y sentimiento individual; dialogada y dramática por su forma, nos deja ya en el círculo del drama.

F.—Dramática

La Poesía dramática es la determinación sensible de la belleza que existe en las leyes de la vida humana, totalmente expresada por la palabra rítmica, mediante el discurso inmediato de los personajes que en ella figuran.

Por su evidente carácter, la Dramática, al expresar la idea superior y comprensiva de la vida consciente, subordina a su influjo los elementos subjetivos y objetivos del bello arte, y se capacita para revelar una hermosura de orden superior.

La forma de la Dramática (*δρᾶω*, *hacer*) es la acción, y de aquí su intimidad con el *Arte dramático* o arte de representar en formas vivas la concepción del poeta. La naturaleza de la Dramática, forma sintética de la Poesía, la cual es arte a su vez sintético en relación a las artes particulares, le permite utilizar todos los recursos de la Arquitectura, de la Pintura, de la Escultura y de la Música, y de las demás artes escénicas para completar su exposición.

Como el drama brota del elemento artístico de la vida,

no hay sociedad ni literatura en que no encuentre condiciones de desenvolvimiento; mas su carácter sintético origina que su nacimiento sea posterior a la de los términos de la síntesis, la épica y la lírica, viniendo a constituir una manifestación comprensiva de ambas.

Punto de confluencia entre dos evoluciones, la del mundo objetivo, acompañado por la trompa épica, y la del subjetivo, arrullado por las cadencias de a lira, expresión de las intimidades espirituales, la dramática no reconoce más objeto ni más protagonista que la humanidad, a cuya vida y relieve somete los demás elementos de la realidad interior y exterior.

Los caracteres dramáticos, más humanos que los épicos, han de ser *reales*, en el noble sentido de esta palabra, no meras instantáneas de los hombres con que tropezamos en la vida; *sostenidos*, sin lo cual se desvanecería su idea, y en el número que la índole del asunto requiere sin que sobren ni falten. Cada personaje debe hablar con el tono, estilo y lenguaje que su carácter le impone y su posición en la obra le permite, sin olvidar que, siendo creaciones poéticas, su palabra ha de ostentar los tonos de idealidad correspondientes a la naturaleza de la poesía.

La idea capital del drama encarna en el protagonista. Todos los diversos caracteres han de constituir una armonía real, concertándose en la unidad dramática y siendo como matices de la idea fundamental, debiendo quedar todos en situación definitiva al resolverse la acción en el momento del desenlace.

Si los personajes fuesen históricos, el poeta se hallará sujeto por la Historia; pero podrá moverse libremente respetando los hechos conocidos en lo que poseen de fundamental.

Predica el buen sentido que la acción ha de ser *una*, sin lo cual la obra no reuniría las condiciones de integridad exigidas a toda producción artística; *verosímil*, para

que no se divorcie de la vida cuya bella ley expresa; e *interesante*, es decir, que por referirse a una ley real y profundamente humana, artísticamente desenvuelta, el público simpatiza con ella y anhela un desenlace adecuado. No se opone a la verosimilitud el convencionalismo racional, por cuya virtud la fantasía nos hace sentir como realidad lo que no excede de mera ficción. Mediante los supuestos convencionales, el autor planea su obra, la distribuye en *actos* y éstos en *escenas*, procurando que cada acto y cada escena tenga en sí una unidad individualizadora, sometida a la unidad general de la composición.

En el plan de la obra se comprenden los tres momentos más culminantes de la acción dramática, a saber: la *exposición*, que debe ser clara y completa, y puede verificarse en el primer acto o en un *prólogo*, por medio de los mismos personajes de la obra, que ya por sus actos y palabras, ya por monólogos, ya por confidencias o por cualquier otro recurso artístico, informan al público de los necesarios antecedentes, o bien por personajes especiales del prólogo, denominados *personajes proláticos*; el *nudo*, o sea el período de la acción en que los acontecimientos se desenvuelven, se enlazan y no permiten adivinar el término de la obra, y el *desenlace*, que, lógico e inesperado, debe coronar el argumento, sin reparar en el resultado feliz o funesto, pues no es más que el momento supremo de la acción, de cuya naturaleza depende.

La forma exterior de la obra dramática no se estimará perfecta si no corresponde a las leyes generales de la poesía y a las especiales del género. Los antiguos preceptistas exigían que el drama se desarrollase entero en el mismo lugar y que no excediese del tiempo verosímil de la acción o a lo sumo de veinticuatro horas. Estas dos condiciones se conocen por *unidad de lugar* y *unidad de tiempo*. La crítica moderna prescinde de esas trabas inútiles, sacadas de una torcida interpretación de los preceptos aris-

totélicos, así como de las formas embrionarias de las primitivas representaciones, y confía la designación de límites a la prudencia y al gusto del autor.

Mucho más libre que la épica y asaz menos que la lírica, la dramática exige condiciones particulares al ritmo para dar vida en la expresión al conflicto artístico que constituye su especial modalidad. El desenvolvimiento y la contraposición de pasiones con todos sus arrebatos y extremos, no caben holgadamente en la estrofa cuyas pausas regulares, cuya distribución simétrica no corresponden a los movimientos de la pasión ni a las sorpresas de la vida. La monotonía de una cadencia única también opondría su obstáculo a la expresión dando igual ritmo a ideas y sentimientos diferentes. La versificación dramática, pues, debe ser continua al modo de nuestro romance o dividirse en estrofas de tan exiguas dimensiones y fácil enlace como la redondilla española o el pareado francés, y cuyos versos puedan cortarse, según las necesidades del diálogo, sin perjuicio de la belleza rítmica de la versificación. Las interrupciones del verso nunca favorecen la progresión melódica del ritmo, por cuya razón debe el poeta asociar las cesuras a los cortes exigidos por el diálogo, sin sacrificar nunca intereses más altos y capitales de la inspiración. Atendiendo a estas exigencias del estilo teatral, la dramaturgia clásica adoptó el ritmo más semejante a la prosa. Cicerón se expresa en estos términos: *Comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic sæpe sunt abjecti ut nonnunquam vix in his numerus et versus intelligi possit*. A la escasa melodía del ritmo, agregáronse numerosas licencias en la disposición de los pies y grandes irregularidades en las combinaciones de los metros.

Tal vez ningún metro moderno responda al ideal del estilo escénico cual el romance español, ora interpretando vuelos de concepción o rugidos de pasiones en la solemne libertad de su forma heroica, ora plegándose con la flexi-

bilidad del octosílabo a todos los matices y gradaciones del carácter, de la situación o del diálogo.

La invasión prosáica, que irradió de la Enciclopedia, reforzada por consideraciones infra-artísticas, tales como la economía de tiempo y de trabajo, el afán de lucro excitado por la facilidad de producir más obras, y la extensión del arte, que, despojado de su natural atavío poético, se torna accesible a medianos poetas, dejó triste huella en el teatro. Francia prestó calor a la antipática novedad, y otros Parnasos, también el nuestro, sufrieron la irrupción de la prosa. Los grandes poetas, no esclavos de la fiebre mercantil, mantuvieron incólume la tradición del genio. Víctor Hugo no hubiera comprendido a quien le propusiese descender al idioma del vulgo. Lessing, Schiller y Goethe ofuscados por invencibles prejuicios de controversia literaria, claudicaron un momento; mas luego, avergonzados, tornaron a las genuinas vías del arte, llegando el autor del *Fausto* hasta a refundir su *Tasso* y su *Ifigenia*.

La Poesía dramática contiene tres subgéneros capitales, y otros que determinan el mutuo enlace de ellos en el organismo dramático.

a. *Tragedia* (τραγωδία) es la bella representación de un conflicto real entre el Bien y los obstáculos que el mundo opone a su realización.

No se trata ahora del Bien, principio abstracto, sino del Bien en cuanto afirmación de la conciencia y propósito de inmediata realización en la vida, del mal como imposición de la naturaleza finita, agotando ambos todos sus recursos para alcanzar una victoria que, en definitiva, brilla siempre para el Bien.

De aquí el inmenso valor moral que, no meramente por obra de bello arte, sino por elemento del arte supremo de la vida, tiene la tragedia; pues si a los ojos del público superficial parece doloroso que a veces quede la virtud hollada y el vicio cínicamente triunfador, el espectador refle-

xivo ve en este azar un fondo de sublime espiritualismo, por el cual aprendemos que todo no concluye en esta vida, que importa poco sucumbir en un episodio de la existencia infinita, siempre que muramos por el Bien, porque el destino humano busca su divino centro *y no es la tierra el centro de las almas.*

Las condiciones para que se produzca la belleza de lo trágico, son:

- 1.º Lucha efectiva entre el Bien y el mal.
- 2.º Oposición seria y difícil de vencer, amenazando el mal con una catástrofe grande y positiva.
- 3.º Aceptación voluntaria de la colisión por parte del sujeto, con conocimiento de la magnitud e inconvenientes del pugilato y con la firme resolución de arrastrar las consecuencias de una posible derrota.

Lo grave y solemne de la oposición trágica se comunica al espectador, le infunde sentimientos elevados y dignos, sacude bruscamente su corazón para que este arrebatado lo arranque de un golpe a las pequeñeces del mundo en que vive, y le produce esa pena artística, ese dulcísimo llanto de la emoción estética, reservado a las almas de privilegiado temple.

Los que temen presenciar una tragedia, alegando que no quieren sufrir, disfrazan hipócritas la verdad de sus sentimientos, el afán de reír con la hilaridad del idiota cuatro bellaquerías indignas del arte; porque el llanto artístico, lejos de causar pena, alivia y purifica el corazón, lo llena de un deleite que todos hemos gustado cuando niños, sin que nuestra alma, entonces pura, ajena a las groserías que más tarde han embotado su generosa receptividad, hallase un sufrimiento en aquella bendita explosión de inocentes lágrimas.

De tal concepto se desprende que en la tragedia todo se iergue grande y majestuoso. Los personajes deben pertenecer a las altas clases sociales, entendiéndose por altas

clases, no sólo reyes y magnates, como ya observaba Taylor diciendo: «All our tragedies are of kings and princess», sino también sabios, genios, héroes, santos y cuantas entidades humanas descuelen sobre el nivel vulgar. La razón dicta que cuanto se refiere a las personas elevadas atrae más poderosamente el interés del público, bien porque sus circunstancias influyan en la conveniencia pública, como los matrimonios, nacimientos y defunciones de los príncipes, bien porque su posición les obliga moralmente a servir de modelos al resto de la humanidad.

El teatro griego ofrecía un elemento característico: el coro, que cantaba también entre los que hoy llamaríamos actos y desempeñaba el oficio de un actor más (*partes officiumque virile actoris*. Hor. 193-4).

Este elemento representaba la solidaridad entre la humanidad o el pueblo y el acontecimiento trágico, y suministra un indicio más de que la tragedia no puede erigirse sobre la base de hechos particulares y desprovistos de más amplio interés.

Las entradas del coro ocasionaban, como era natural, alteraciones en el ritmo general de la tragedia, pero todas ellas seguían un mismo ritmo; aunque puede citarse algunos ejemplos en contrario, como en *Los siete contra Tebas*. El elemento coral se eclipsa en la moderna escénica y reaparece, por excepción, en ciertas obras, como *Esther* y *Athalie*, de Racine, o el *Edipo*, de Martínez de la Rosa.

La acción trágica ha de desenvolverse con la majestad y grandeza que corresponde al asunto, y el estilo necesita revestirse de sus más solemnes atavíos, si ha de reflejar dignamente la alteza y gravedad del conflicto trágico.

La tragedia clásica tenía mucho de la epopeya. Limitada a mostrar el desenvolvimiento de un inexorable destino, extraño y superior a la conciencia individual, la inspiración tomaba el carácter objetivo de la épica y la vida in-

dividual, con toda la rica variedad de caracteres y conflictos que encierra, apenas se dibuja en el fondo siniestro del cuadro. A este poema grandioso, pero adoleciendo de la olímpica impasibilidad de los dioses homéricos, convenía un ritmo heroico, entonado y que participase de esa majestad e impasibilidad con que el poeta mostraba el cumplimiento de leyes ineludibles, contra las cuales eran impotentes los esfuerzos del espíritu humano.

Las naciones neolatinas han adoptado el endecasílabo para versificar las obras trágicas, excepción hecha de Francia, donde se emplea el pareado alejandrino, que ha sido casi la única forma métrica compatible con el teatro desde que se abandonó el antiguo y nacional decasílabo en que escribieron La Taille y demás autores trágicos del primitivo teatro francés. El romance heroico se adapta, en opinión nuestra, más que ninguna otra metrificacón, a la tragedia española, porque los pareados resultan monótonos para la escena; la silva, esbelta y variable, no tiene la constancia de entonación que requiere la unidad de la versificación trágica; el verso libre anda expuesto a decadencias y puede resultar en momentos dados como una prosa enfática y afectada, y, finalmente, las estrofas nos parecen impropias de la expresión dramática.

La tragedia se presenta en Grecia como consecuencia de su especial idea religiosa. Los Pisistrátidas, protectores de las letras y devotos de Dionysos, favorecieron los festejos y danzas corales en honor del dios popular. Thespis inventó una danza pantomímico-báquica, levantó el escenario de los primitivos bailes, ideó una indumentaria especial y máscaras para los coreutas e hizo destacar un corifeo que, adelantándose, dialogaba con el coro. Reglamentada la representación, nada se oponía a que los argumentos fuesen abandonando el carril litúrgico y nuevos problemas y sentimientos substituyesen a la monotonía de la conmemoración dionisiaca. Después de Tespis, reputado históri-

camente por padre de la tragedia, brillan en Grecia tres genios diferentes, y cuyas obras son entre sí complementarias: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Más grande quizás que todos el primero, sienta con bloques colosales los cimientos de la tragedia; Sófocles, con alientos de poeta triunfador, corona la obra, y Eurípides, menos poeta acaso, pero más humano y hábil, infunde en la majestad olímpica de la tragedia el soplo de la vida humana. El *Prometeo*, de Esquilo, es concepción sobrehumana; la *Antígona*, de Sófocles, es composición ideal; la *Medea*, de Eurípides, no tiene más grandeza que la grandeza de las pasiones humanas.

La tragedia no arraigó en Roma y se eclipsó hasta el siglo xvi; pero lo mismo en Italia que en Francia, a pesar de Alfieri, de Corneille, de Racine y de Voltaire, no ha pasado de género artificial, sin que el público se haya compenetrado con ella. Sólo en Inglaterra logró un hombre extraordinario, Shakspeare, el mayor poeta dramático que han conocido las edades, crear una tragedia asombrosa, genial, estudio y admiración de cuantos sienten las bellezas literarias. *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta* y *El rey Lear* son las obras más inspiradas que ha producido el espíritu trágico, incluyendo en la comparación todos los teatros modernos del mundo.

b. Transición de la Tragedia a la Comedia.—La *Parodia* es la imitación cómica de una acción seria. Desde los tiempos más remotos han corrido juntas las grandes inspiraciones y las imitaciones paródicas, que representan el lado negativo del ideal. El medio de la parodia es la caricatura de los personajes o la substitución de un suceso grave por otro trivial, conservando las formas superiores del poema imitado, y produciendo por el contraste la explosión de la risa.

Parodia, de *παρωδία*, *carminis alterius imitatio, sive jocosa immutatio*, o si se quiere contracanto, es en una pa-

labra, la belleza de la antítesis. No se refiere exclusivamente a la dramática, si bien el teatro le haya dado su carácter popular. Al tratar de la épico-cómica, hemos mencionado numerosos poemas paródicos.

La primera parodia dramática se atribuye por Aristóteles a Hegemon. En nuestro teatro no alcanzó gran desarrollo hasta el siglo xix, aun cuando se puedan registrar intentos anteriores.

c. La *Comedia* es la bella representación de un conflicto aparente entre el sujeto y el mundo exterior.

La belleza de lo cómico estriba, igual que la trágica, en la oposición del bien y el mal, pero lo que allí es arduo empeño, nube que avanza preñada de infortunios, amenaza de segura e inevitable catástrofe, aquí es pura apariencia, un nada que parece algo, y la destrucción de tal apariencia por un inesperado accidente, por el ingenio o el chiste, constituye precisamente la impresión cómica.

Lo cómico expresa relación opuesta a lo sublime en el orden estético, supone deficiencia de esencialidad y exceso de representación. Lo bello se manifiesta como en la sublimidad por una relación negativa, sólo que en lo cómico es negativa por falta, y en lo sublime por exceso. Esto hizo decir al estagirita que lo trágico es la purgación del defecto por el dolor, y lo cómico, la depuración por la risa.

No se confunda lo feo con lo cómico, entre otras razones, porque lo feo es un efecto exterior, mientras que lo cómico sólo tiene efectividad en el espíritu.

El primer elemento que apreciamos en la vida de lo cómico es el contraste, y en este punto convienen, desde Aristóteles hasta los más modernos, todos los tratadistas.

El contraste *aparente* entre lo que debiera ser y lo que es, produce la situación cómica, siempre que a esta circunstancia se añada un segundo elemento, la ignorancia del personaje; porque si él conociera la verdadera situa-

ción, podría pasar por un original; un caprichoso; pero su situación sería ridícula, no cómica.

La ignorancia del sujeto traza la línea divisoria entre lo trágico y lo cómico, así como entre lo cómico y lo ridículo. En tesis general, puede afirmarse que lo cómico nace de la situación y lo ridículo del carácter.

Todo hombre puede hallarse en situación cómica; lo ridículo (el presuntuoso, el tacaño, el que se pinta, etcétera), supone una deficiencia en el sujeto.

Nada se opone a que lo ridículo coincida con lo cómico, mas tampoco hay necesidad de que confluyan. Lo ridículo, aunque parezca extraño, se halla muy cerca de lo sublime, en tanto que lo cómico es lo opuesto; por eso se predica vulgarmente que de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso.

La comedia no pertenece al género didáctico; no se propone instruir ni moralizar, aunque indirectamente lo consigue. Los asuntos de la comedia se refieren más al carácter y a la vida privada que a lo transcendental, y sus personajes se reclutan en todas las clases sociales. La acción cómica, menos grandiosa que la trágica, admite mayores complicaciones, y el estilo no sale de la esfera de una elegante y poética familiaridad.

La comedia, caracterizando el polo opuesto del género dramático, busca en los ritmos ligeros y flexibles la información de estados espirituales contrapuestos a los trágicos, dentro siempre de la composición y naturaleza del drama. Por esta razón, su ritmo debe ser más acentuado, sin estorbar por eso a la docilidad que requiere lo que llama un autor *su lado de verdad prosáica*. Los clásicos interpretaron de distinta suerte la metrificacón de la comedia, y su ritmo apenas se diferenciaba de la prosa. Los franceses han acudido a su único recurso, el alejandrino; Goethe, contra la costumbre germánica, escribió su *Mitschuldigen* en hexámetros, y los españoles han aplicado con brillantísimo

éxito el octosílabo, que, reflejando todos los matices del pensamiento y de la pasión, se presta a todos los tonos y a todas las gracias y refinamientos del lenguaje.

Los preceptistas suelen distinguir tres clases de comedias: la de *carácter*, en que predomina la pintura de los caracteres sobre el elemento objetivo, y se llama de *figurón*, cuando el carácter es grotesco o cómicamente exagerado; la de *costumbres*, en que se presentan cuadros de la vida sin acentuar el dibujo de los caracteres, y la de *intriga*, en que toda la importancia reside en lo complicado de la acción. Una variedad de las comedias de intriga son las de *magia*, en que la acción se complica por la intervención de genios, brujos y talismanes. A estas obras no hay que pedir sino una verosimilitud muy relativa, bastando con que entretengan agradablemente al público.

Hay otras formas inferiores de la comedia, limitadas a un solo acto, como son:

La *Pieza cómica*, comedia de marco reducido, cuyo pensamiento es ligero y jocoso.

El *Sainete*, cuadro de tipos y costumbres populares, menos fino y más exagerado que la pieza cómica.

El *Entremés (intermezzo)*, pieza jocosa que antiguamente solía representarse entre dos jornadas de una obra dramática.

El *Proverbio*, pieza cómica que tiene por pensamiento principal un adagio.

El *Juguete*, pieza festiva, caprichosa y ligera.

El *Apropósito*, pieza escrita con motivo de algún suceso del día, que haya excitado la atención del público.

La índole de estas ligeras concepciones se ajusta a la metrificación propia de la comedia y aun goza, merced a su inferior significación, de mayor amplitud para el juego de versos cortos y caprichos de versificación.

La tradición liga el origen de la Comedia a las bulliciosas fiestas con que los griegos celebraban el culto de Baco.

La etimología es incierta, pues si nos atenemos al radical *κῶμος*, la palabra comedia puede significar canto de orgía o bien el nombre del dios Comos, que presidía, y si preferimos el radical *κῶμη* significaría canto del pueblo y fundiría el origen de la Comedia con el de la Tragedia en la algazara de los festejos populares. Licenciosa en sus principios, la farsa cómica, que vivió en rústica libertad y sólo tarde y con trabajo aceptó el convencionalismo urbano, se presenta al fin en obras regulares y se distingue, adoptando caracteres regionales, en doria, megareense y ática. En a ateniense recorre tres períodos: la *comedia antigua*, la mordaz de Aristófanes y Cratinos, llena de alusiones personales y políticas; la *media*, no ilustrada por ningún nombre célebre, y la *moderna*, la de Menandro y Filemón, más observadora y menos procaz que la antigua.

En Roma, la comedia se inclina, merced a Livio Andrónico, del lado de la imitación griega, y alcanza su apogeo con Plauto y con Terencio. Los romanos distinguen las comedias griegas, a que dan el nombre de *palliatae* o *crepidae*, de las comedias nacidas de las costumbres romanas, a que llaman *pretextatae*, cuando los personajes corresponden a la nobleza; *togatae*, cuando pertenecen a familias de origen plebeyo y *tabernariae*, cuando proceden de las ínfimas clases sociales.

La comedia moderna ha florecido principalmente en Francia, gracias al genio del gran Molière, al lado del cual figuran en segunda línea Marivaux, Beaumarchais y todos los autores. La comedia inglesa no presenta más que un punto brillante: Shakspeare, porque a su resplandor se eclipsan los demás, y entre los restantes Parnasos europeos sobresale el español con los nombres de Lope de Vega, Luis de Belmonte, Mira de Mescua, Leyva, Moreto, Tirso, Rojas, Calderón, Vélez de Guevara, Godínez, Jiménez de Enciso y Alarcón. La comedia nacional española sufrió prolongado eclipse, a fines del siglo XVIII adoptó el gusto fran-

cés introducido por las frías comedias de Moratín, composiciones sin bellezas ni defectos, lánguidas e incoloras, que constituían el ideal de Hermosilla y de los hueros divulgadores de un trasnochado clasicismo; degeneró en superficial con Bretón de los Herreros y hubiera desaparecido si la mano hercúlea de Ayala no la hubiera moldeado en nueva forma, ni el talento exquisito de Ventura de la Vega, Florez Arenas y Tamayo no le hubiera señalado más artísticos derroteros.

d. Transición de la Comedia al Drama.—Sin quebrantar las lindes de lo cómico, la Comedia reviste a veces caracteres más nobles, por los cuales se acerca al término sintético, al drama.

Las Comedias de *capa y espada*, denominadas así por el traje de los personajes, pues se refiere a la época en que los caballeros usaban espada y capa, expresan por lo general una doble acción: la principal, que realiza el protagonista (*galán*), y la paródica o secundaria, ejecutada por un gracioso, escudero o criado. La primera es casi siempre dramática, y, tanto por el fondo como por la forma, propende a salvar la barrera que separa la comedia del drama. Aunque idealmente sea el teatro síntesis de los géneros épico y lírico, que por eso le preceden en el tiempo, históricamente deriva de las épopeyas, extrayendo de su genial concepción la pauta dramática, los caracteres legendarios y los episodios que ha de dramatizar. Faltos de épopeya en España, la duplicidad que supone la doble actuación del héroe y el villano, paralela a la de Don Quijote y Sancho, pone de relieve la ausencia de unidad espiritual nacional y, por consecuencia, la de un protagonista único.

La *alta comedia* se considera ya casi un drama. La idea fundamental es seria, como se ve en *El tanto por ciento* o en *Consuelo*, de Ayala, las pasiones son intensas; los caracteres, vigorosos; la forma, libre y escogida. No se denomina alta comedia porque su acción se consume entre

las clases acomodadas, sino por la elevación de las ideas y los sentimientos, sea cual fuere la condición social de los personajes.

e. Transición de la Tragedia al Drama.—Hemos llegado al Drama desde la Comedia; nos faltaba venir desde la Tragedia para completar la trama orgánica de la Poesía.

El *drama trágico* marca la transición. Es drama, porque sus asuntos no presentan la trascendencia de los trágicos; sus personajes pueden brotar de todas las clases; el elemento cómico, en España rara vez desconocido, suele intervenir, y la acción carece de la majestad propia de la inspiración trágica, pero también pertenece a la tragedia por la realidad e importancia del conflicto, por la intensidad de las pasiones y la grandeza del desenlace, generalmente funesto. El *Hernani*, el *Ruy Blas*, *Los Burgraves*, de Víctor Hugo; *La Estrella de Sevilla*, de Lope; *La Renegada de Valladolid*, de Belmonte; *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra*, de Calderón; *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, ofrecen clarísima comprobación.

f. Relación lateral de la Tragedia con la Comedia.—En la vida de la realidad, antes de aparecer lo sintético se produce una especie de precursor: el sincretismo. Lo sincrético suma elementos de ambos términos de la antítesis, mas no tiene potencia para resolver sus antinomias en una unidad superior comprensiva, por lo que se limita a preparar históricamente el advenimiento del género sintético. El sincretismo en la dramática está representado por la *tragicomedia*, a cuyo subgénero pueden agregarse muchas obras de capa y espada. El elemento trágico y el cómico se hallan meramente juxtapuestos, abriendo ancha puerta a la invasión del humorismo.

g. Drama. El drama, por antonomasia, es la artística representación de la belleza de la vida en sucesos concretos, comprendiendo en su esfera el ideal y el accidente.

Más amplio que los géneros anteriores, acepta personajes de todas las esferas, episodios de toda índole, asuntos de todas clases y reproduce la vida tal cual es, con todo su vario contenido, si bien idealizándola, descubriendo a los ojos del espectador su fondo divino, sin cuya condición quedaría excluido de la esfera del Arte. En este sentido, se puede asegurar que el drama presenta mayores dificultades de composición que los otros géneros, y encarna la expresión más completa de la Poesía.

Símbolo el drama del ideal humano en su lucha terrena, género complejo en que la tragedia y la comedia se hallan esencialmente comprendidos, espejo de conflictos y catástrofes humanas que el poeta no pudo adivinar ni sentir hasta que la conciencia, ahogada por la fatalidad o desvanecida en el misticismo, surgió como factor capital de la obra humana, fué desconocido en las edades de oro de todas las literaturas y aun anatematizado en sus primeros días por los mantenedores de las tradiciones literarias de la escuela.

El Romanticismo le prestó su calor, y la humanidad pasó real y viva a la escena, idealizada por el Arte. Por su naturaleza peculiar, el drama desentraña y presenta todos los tipos humanos, todas las situaciones de la vida, todas las ideas del cerebro y todas las pasiones del corazón, recorre todos los tonos, habla todos los lenguajes; y, no obstante, su unidad artística debe palpitar por todo su ser y presidir todos los cambios, todas las evoluciones del proceso dramático.

La unidad de la inspiración desaparecería en el dédalo de luchas y detalles, si la versificación no conspirase continuamente a manifestarla en la forma. La versificación ha de ser, por ende, con mayor energía acentuada; el metro, noble, digno de los vehementes afectos, de las encontradas ideas que ha de interpretar; pero fácil para alejar toda afectación de la frase dramática y flexible para amoldarse a

todos los matices y a todos los tonos de la infinita escala que está llamado a recorrer.

La forma y el estilo del drama gozan de inmensa flexibilidad, en consonancia con la libertad de sus asuntos, acción y personajes. Cuando el drama es *fantástico*, producto exclusivo de la imaginación productora, desligado de la realidad, brota y se desenvuelve absolutamente libre, sin más criterio que agradar al público; cuando es *histórico*, necesita supeditarse en lo esencial a la ley histórica, recabando su franquía para los accidentes en la medida que el asunto lo permita; cuando es representación *ideal-real* de la vida, caso el más frecuente, el verdadero drama, entonces el poeta vuela enteramente libre en cuanto a la composición; pero la impetuosidad de la fantasía se ve contenida por la razón y por las leyes objetivas del Arte.

A favor de la libertad proclamada por los románticos creció al lado de la nueva forma dramática, otra de estirpe inferior llamada *melodrama*, porque impetraba el auxilio de la música para acentuar con sus acordes la manifestación de los estados de ánimo de los personajes, si bien luego prescindió de ese recurso. Los argumentos no se distinguían por la verosimilitud ni las situaciones por su lógica. Destinados a sugerir violentas impresiones, exageraban el patético y presentaban monstruos que meditaban crímenes horrendos y los perpetraban apelando a sórdidos procedimientos. Menos mal, que, a última hora la mano invisible de la providencia salvaba al inocente, ya sin esperanza, y confundía al desalmado verdugo. Estos manjares fuertes halagaban los paladares estragados del vulgo y estuvieron en boga, como actualmente los dramas policíacos que infestan la escena y las películas cinematográficas, para deleite de necios y ordinarios. Muchos melodramas se tradujeron al español e hicieron las delicias de un público candoroso en los últimos años del reinado de Isabel II.

El drama por antonomasia, aunque presentido por Corneille, acaso un tanto por Molière en su *Don Juan* y por el teatro español (primero por Juan de la Cueva y después por los autores del siglo xvii), es género moderno. En nuestro teatro se vislumbraba ya con el nombre de *tragicomedia*, y muchas obras calificadas de comedias eran verdaderos dramas en el sentido estricto de la denominación. En Francia se inició el drama por las obras de La Chaussée, y al punto Diderot consumó la obra dando juntamente el precepto y el ejemplo, pues, a la vez que lanzaba dramas a la escena, justificaba el nuevo género diciendo: «El hombre no está siempre entregado por completo al dolor o a la alegría; luego debe haber un punto que promedie la distancia entre lo trágico y lo cómico». El concepto es pobre; pero la exigencia del momento artístico suplió lo que faltaba de profundidad al concepto. El drama francés triunfó en la escena, y el Romanticismo lo eligió para campo de batalla. Víctor Hugo, muy joven todavía, explanó en el prólogo del *Cromwell* el manifiesto de la nueva escuela a la que esperaban triunfos tan notorios como el *Hernani* y el *Ruy Blas*, de Víctor Hugo; el *Enrique III*, de Dumas, y los alcanzados más tarde por Soulié, Sué, Vacquerie y tantos otros. El drama se había apoderado también del teatro alemán, sucediéndose en la escena *Guillermo Tell*, *Los Bandidos* y demás producciones de Schiller, anunciadas muchas con el título de tragedias; pero siendo todas verdaderos dramas.

En España se inició la revolución dramático-romántica por el genio innovador del duque de Rivas y se coronó por un poeta de extraordinario aliento, por García Gutiérrez, con su hermosa obra *El Trovador*. Otros ensayos se habían intentado en nuestra desanimada escena, cuya frialdad no podían romper las tragedias de Jovellanos, Cienfuegos y Quintana, no poseedoras de un mérito literario de primer orden, ni las glaciales comedias de Moratín, especie de

Molière sin genio, aderezadas en el gusto francés. Empero los ensayos de drama romántico no habían sacudido vigorosamente el espíritu general, y el drama de García Gutiérrez fué una revelación que electrizó al público. En pos del gran dramaturgo se lanzaron con más o menos brío, pero sin que ninguno se igualara con él, Hartzenbusch, Asquerino, Zorrilla, Gil y Zárate, Sáenz, Rodríguez Rubí y otros muchos. A García Gutiérrez debemos también, entre otros dramas de sobresaliente mérito, la *Venganza Catalana* y *Simón Bocanegra*. A partir de 1876 renació con inesperado vigor el teatro nacional que, nuevamente decaído, había sido arrollado por la turba de ignorantes zarzueleros. Nombres ilustres concurrieron a la meritoria empresa; en ella ganaron sus coronas literarias Echeagaray, Sellés, Cano, Herranz, Velilla y otros muchos... ¡Quién creyera que las abyecciones de procaces chulaperías, uno de los microbios de nuestra decadencia, había de arrebatarse nuevamente su público a la gloriosa tradición española!...

¡Oh torna, fiero berberisco, torna,
y otra vez corre desde Calpe al Deva!

G.—Formas poéticas que determinan las relaciones laterales de la Poesía con las demás Bellas Artes.

Al considerar la Poesía como arte sintético, notamos los vínculos de dependencia que unían con ella a las artes particulares; ahora nos falta, considerando a la Poesía como la primera entre las artes y, por consiguiente, como *un arte*, indicar las relaciones laterales y fraternales en que se enlaza con las otras manifestaciones artísticas.

a. Relación de la Poesía con las artes plásticas.—La Poesía descriptiva es la idealización de la Naturaleza, expresada por la palabra rítmica.

La ejecución del pintor o del escultor difiere de la del poeta, en que la de aquéllos es más perfecta en su elemento

propio, el espacio; mas la del poeta resplandece superior, porque es viva, completa, abrazando en poderosa unidad el espacio y el tiempo, la esencia y el accidente, el fenómeno y la causa.

El arte de la descripción estriba en descubrir la ley de unidad artística; si esto no se consigue, la descripción se reduce a un pesado inventario sin importancia estética. Además, ¿quién podría aspirar a reproducir por modo exacto la realidad? Superior a nuestros medios de conocerla y sentirla, nos muestra únicamente el aspecto para nosotros perceptible. El mismo observador no la ve dos veces lo mismo. El poeta no trabaja nunca sobre la realidad, sino sobre su personal y pasajera impresión.

El poema exclusivamente descriptivo, adolece de falta de idea y presenta carácter mere-formal. La naturaleza permanece muda hasta que un sér consciente, siquiera en grado mínimo, la completa y la anima. ¿Qué significación tiene un escenario sin drama?

Akenside en su poema *Placeres de la Imaginación*, del que Lord Chesterfield decía: «Es el más hermoso de los libros que no entiendo»; Delille en su incoherente, aunque de perlas esmaltado, *Les trois règnes de la nature*, y nuestro Acebedo pueden servir de modelos.

Empleando todos los metros pueden trazarse gallardas descripciones. En tesis general, parece más idónea la flexibilidad y soltura de los versos continuos que el cerrado molde de la estrofa. Los pareados en Francia; los romances, mayor y menor, en España, y el verso suelto, se pliegan maravillosamente a las exigencias de la descripción. El mayor tacto del poeta será preferir aquel metro que por su marcha, solemnidad o ligereza, responda a la naturaleza del objeto y al punto de vista peculiar de la inspiración.

b. Relación de la Poesía con la Música.—Esta relación puede estudiarse en tres aspectos.

El aspecto épico se especifica en los *himnos* popula-

res y patrióticos, y aun en las coplas sueltas cuando interpretan un sentimiento poético colectivo. Las *saetas* andaluzas ofrecen magníficos ejemplares. Rara vez la musa popular recurrirá a metros de más de diez sílabas, prefiriendo los pentasílabos, los heptasílabos y los octosílabos.

El paganismo entonó himnos en alabanza de sus dioses y les dió diferentes nombres, llamando *pæan* al dedicado a Apolo y *ditirambo* al consagrado a Dionysos, himno grosero en sus orígenes y caracterizado por el desorden y arrebató con que se imitaba el delirio de la embriaguez.

El himno, acaso forma pristina de la inspiración, representa un espíritu común, ya nacional como *La Marsellesa* o el *Deutschland über alles*, ya de instituciones como el *God save the king*, ya de opiniones como el *Himno de Riego* y otros análogos. El *villancico* (de *villano*), especie de coro o expresión de un sentimiento colectivo de ternura o de plácido entusiasmo, y de carácter religioso, admite el pie quebrado en la copla y en el bordón.

El aspecto *lírico* se manifiesta en las *coplas* y cantos, que son la lírica popular, porque en ellos se esparce el sentimiento y ánimo subjetivo. Aquí domina sin competencia el octosílabo, y sólo comparte su jurisdicción con la graciosa seguidilla.

El aspecto *dramático* se traduce en la *ópera*, composición primordialmente poética y escénica, donde el elemento musical, en cuanto expresión, debe someterse al poético, que es lo expresado. La superficialidad del público actual concede preferencia a la música, dejándose llevar del placer físico que la armonía produce en el oído, sin comprender que la ópera expresa una idea por ministerio de la música y el canto, y nunca puede el medio de exteriorización estimarse superior a la idea que lo mueve. La música de la ópera parecerá buena o mala, según se adapte bien o mal a la idea de la obra, de cuyo pensamiento nace

la belleza de la composición y se irradia por el canto, la música, el recitado y las artes escénicas

Transición del Drama a la Opera.—La zarzuela sirve de intermedio entre el drama y la ópera. Aunque todo tiene apologistas y nunca faltan a la degeneración, nos parece la zarzuela un subgénero de legitimidad tan dudosa en el dominio del arte, que sólo podemos definirlo diciendo que es el contubernio de una letra que no llega a drama y una música que no llega a ópera, representado por artistas que ni declaman ni cantan.

El exiguo valer artístico de la zarzuela ha sido causa de que hayan fracasado los intentos de aclimatación ensayados en las edades áureas de la Literatura, y en cambio hayan prosperado los iniciados en épocas de decadencia.

La ópera y sus degeneraciones, como las al ritmo de a música, someten el verso, sin ley ni respetos, a la tiranía de compositor.

e. Relación difusa de la Poesía con el conjunto de las artes.—Además de las citadas relaciones concretas, la Poesía, en cuanto síntesis, mantiene una relación general difusa, por la cual aprovecha los recursos de las demás bellas artes, aun de las secundarias, uniéndose a la *Declamación*, o arte del bello recitado; a la *Mímica*, o arte de la acción; a la *Coreografía*, arte del baile, y a la *Escenografía*, arte a cuyos efectos concurren la *pintura*, la *escultura*, la *arquitectura*, la *mecánica* (tramoya), la *pirotecnia*, el *decorado* y la *indumentaria*.

Cuando esta relación difusa se acentúa en un sentido determinado, surgen manifestaciones artísticas parciales e inferiores, como la *tonadilla*, el *baile cantado*, los *mimos* y las *mojigangas*.

III

Didascálica

La *Didascálica* (διδάσκω, *doceo*, y καλός, *formosus*) encarna la relación entre la Poesía y la Didáctica por ser la artística exposición de la belleza de la Verdad, reproducida libremente en la fantasía y exteriorizada por la palabra poética.

La *Didascálica* no se propone instruir ni moralizar, por más que indirectamente lo consiga, sino sólo mostrar la creación artística evocada en el alma del poeta por la contemplación de la belleza que existe en las leyes directoras del mundo y de la vida.

El elemento científico o ético del poema va subordinado a la finalidad artística. La unidad esencial de la *Didascálica* reside en el asunto, y su plan se traza con libertad ideal, prescindiendo del orden científico, según el modo de la inspiración.

La más importante manifestación de esta poesía es la *épico-didáctica*, género antiquísimo y forma primitiva de la Ciencia, que expresa el concepto colectivo acerca de Dios, la Naturaleza y todos los órdenes de la Realidad. El plan épico didáctico, dibujado según las leyes artísticas de la fantasía, difiere del doctrinal en que éste sistematiza las verdades con todo el rigor de la lógica.

El anterior concepto, basado en la esencia misma del género, patentiza el desconocimiento de Coll y Vehí y de los demás preceptistas que juzgan la *Didascálica* exposición científica en forma poética. Si la idea fuera exacta, habría tenido razón Mad. Staël al escribir que el poema didáctico traduce a verso lo que debiera quedar en prosa.

La esencia íntima del poema didáctico reclama las formas solemnes y los majestuosos ritmos de la épica.

En los tiempos antiguos y en su primitiva acepción, la

voz *didascálica* significaba las instrucciones que cada autor daba a los actores que debían representar su obra.

Las primeras manifestaciones épico-didácticas son las poesías *gnómicas* (γνωμη, *sententia*) o los *proverbios*, que expresan en forma *apodíctica* y en ritmos elementales las enseñanzas extraídas de la experiencia.

Despierta mayor interés la *fábula*, pequeña y animada composición en que se pone de relieve un principio de moral o de técnica, llamado *moraleja* o *afabulación*, mediante una acción fingida entre seres animados o inanimados, a quienes la fantasía presta condiciones humanas. La fábula aspira, si bien por medio empírico, a revelar el principio inteligente de la naturaleza y a referir los fenómenos del mundo físico a la ley moral.

Recorre todos los metros sin exclusión, atendiendo a la índole e intensidad del cuadro en que refleja, a su modo, la oculta finalidad y la íntima enseñanza contenida en la realidad natural.

No se ha respetado la sutilísima distinción reconocida por Aristóteles entre los términos *fábula* y *apólogo* (ἀπόλογος, *narratio fabulosa*), y no menos se considera poco apreciable variedad la *parábola* (παραβολή, *comparatio*), por algunos autores clasificada como forma de la alegoría, sin observar que lo alegórico se refiere exclusivamente a la exterioridad, pues si se prescinde de la ficción alegórica, permanecerá invariable el fondo, en tanto que, si substituímos el hecho por otro relatado, habremos introducido la alteración en la esencia. Aunque siempre conocieron los orientales este género de poemas, en ninguna parte brilla como en los Evangelios.

Tampoco discutiremos la opinión de J. J. Rousseau acerca de los inconvenientes de la fábula para la educación de la juventud. No nos interesa directamente la solución del litigio desde el momento que consignamos nuestro modesto parecer de que la fábula, llamada no a instruir, sino

a incorporar al arte la actuación providencial de las fuerzas naturales, carece de inmediata finalidad pedagógica y sólo enseña por modo indirecto al dejar en el espíritu el fruto de una no investigada experiencia.

La fábula apunta en los países despóticos y en los tiempos de opresión, tal vez a modo de tímida y embozada protesta contra la tiranía. Los más antiguos fabulistas conocidos son los moralistas egipcios y chinos. La fábula oriental presenta carácter marcadamente didáctico, según acusan las citadas, las atribuidas a Pilpai entre los indios y las vulgarmente llamadas de Lokman entre los árabes. Por príncipe de los fabulistas griegos se aclama al legendario Esopo; entre los latinos, apenas si merece mención Fedro, griego de nacimiento, y entre los modernos nadie ha igualado al inmortal Lafontaine. España, en este género, no puede competir con Italia, con Inglaterra, ni con los demás Parnasos europeos, aunque haya producido en la antigüedad modelos estimables. Samaniego con sus fábulas *morales*, Iriarte con sus fábulas *literarias*, D. Cayetano Fernández con sus fábulas *ascéticas*, Longo de Valvidares con sus fábulas *políticas*, y otros varios, entre los modernos, han dado a luz colecciones dignas de aprecio.

Los más antiguos monumentos épico-didácticos, excluyendo las citadas formas fragmentarias, son: en la raza amarilla los *King*; en la aria, el *Rig Veda*, y el *Avesta*, y en la semítica, los dos libros salomónicos que llevan, respectivamente, por título *Los Proverbios* y el *Eclesiastés*. La épico-didáctica griega se manifiesta primero en himnos religiosos y se condensa luego en los poemas de Hesiodo (*La Teogonía*, *El Escudo de Hércules* y *Los trabajos y los días*). Considerado el verso como más noble que la prosa, la épico-didáctica alcanzó singular importancia, porque las obras científicas se escribían también en verso. El período alejandrino marca la degeneración del poema didáctico, despojado insensiblemente de condiciones poéticas y trans-

formado en nuda exposición detallada y empalagosa. A la poesía épico-didáctica debemos tres obras admirables: *De rerum natura*, de Lucrecio; las *Geórgicas*, de Virgilio, y las *Metamórfosis*, de Ovidio. No muy feliz nuestro parnaso, puede no obstante presentar el *Ejemplar poético*, de Juan de la Cueva, el fragmentario *Poema de la Pintura* por Pablo de Céspedes y el elegante *Arte poética* de Martínez de la Rosa, citado, como el de Cueva, en los comienzos de esta obra.

Durante la Edad Media se dibuja una épico-didáctica apologética, que pudiéramos situar entre los poemas heroicos por el elemento mítico y entre los didácticos por la ejemplaridad, que adopta al alcanzar la edad moderna la forma de poema religioso, produciendo la *Cristiada*, de Diego de Hojeda; *El Paraíso perdido*, de Milton; la *Messiada*, de Klopstock y *La Inocencia perdida*, de Reinoso.

La *lírico-didáctica* se manifiesta por la *oda moral*, composición elevada, en que se desborda el entusiasmo del poeta a la vista de la hermosura especial de las leyes morales que rigen el destino del hombre. Las odas de este linaje requieren gran nobleza de estilo y una metrificacón heroica, en relación a la amplitud de las ideas y a la elevación de los sentimientos, pues constituyen una variedad de la oda filosófica, aunque su esfera tiene un radio menor.

La *dramático-didáctica* se muestra en el *drama alegórico* y en el *auto sacramental*. El *drama alegórico*, acción fantástica basada en un concepto teológico, se caracteriza porque los personajes no son propiamente hombres, sino encarnaciones o símbolos de ideas, meras personificaciones abstractas, circunstancia que le roba interés como composición teatral. El *auto sacramental*, muy parecido al drama alegórico, conmemora el misterio de la Eucaristía. Sus personajes pueden ser hombres o símbolos, y todo va supeditado al tema religioso cuya belleza se exhibe al público. El *auto*, poema exclusivo de la literatura cristiana,

ha dejado de cultivarse desde que la fe religiosa no fulgura tan viva e intensa como en los días del florecimiento de tales representaciones.

La clase y la intensidad de la acción representada, facilitan la norma de la versificación en este subgénero, comprendido formalmente en la composición dramática.

IV

Didáctica

Didáctica llámase la exposición artística de la belleza de la Verdad según la ley del conocimiento. Su asunto es el mismo de la Didascálica; pero se diferencia en el modo, pues la Didascálica se rige por la concepción poética de la Verdad, en tanto que la Didáctica se sujeta a la ordenación lógica. No por eso queda el arte excluido del campo didáctico; porque existe un orden original y artístico de reproducir el sistema de la Verdad; porque el autor puede también ostentar su fantasía en el ornato de la exposición, y, en fin, porque revela la belleza especial de la esfera y del organismo intelectual.

El estilo didáctico no rehuye la elegancia. Siempre claro y noble, se adapta a la índole del asunto, y si es árido en la Aritmética, puede ser gallardo en la Filosofía, elocuente en la Historia y florido en la Literatura. El tecnicismo no supone un defecto en la Didáctica, si imprudente exageración no lo arrastra a la pedantería.

La Didáctica se divide, por su extensión, en

a) *Didáctica magistral* o tratado extenso de una rama científica para consulta de los doctos, p. ej.: La *Summa*, de Santo Tomás; la *Lógica*, de Hegel; la *Historia natural*, de Buffon; la *Historia de la Geografía*, por Vivien St. Martín; las obras filológicas de Bopp, Díez, etc.

Pudiera sumarse al grupo ciertas obras morales o reli-

giosas de subido mérito, tales como *La Guía de Pecadores* y *El Símbolo de la Fe*, del Mtro. Fr. Luis de Granada

Aunque rara vez, acepta este género la forma de interlocución, cual sucede en los inmortales *Diálogos* platónicos.

b) *Didáctica compendiosa* o tratado abreviado de una rama científica. Esta clase reviste singular interés, por ser la clave de la enseñanza, y exige, más que otra alguna, riguroso método, claridad de exposición y sencillez de estilo; sin embargo, hay materias, tales cual la Preceptiva, la Historia de la Literatura y la del Arte, en que la naturaleza del asunto, unida a la finalidad de formar el gusto de los lectores, permite y aconseja redactar con cierta libertad y elegancia, no reñida con la transparencia de la expresión.

Pueden servir de ejemplos, el *Epítome Historiæ Sacræ* de Lhomond, las obras retóricas ya citadas de Nebrija y del Maestro Robles, el *Manual de la Historia de la Filosofía* de Tennemann, y, en general, todos los buenos libros de texto.

En estas obras, especialmente si se dedican a la primera enseñanza, se emplea con mayor frecuencia que en las magistrales la exposición dialogada, de muy controvertida eficacia.

c) *Didáctica monográfica* o tratado concreto de una tesis científica. La extensión y multifurcación de los conocimientos da singular importancia a los trabajos monográficos, y ofrece un brillante porvenir a este subgénero que representa la callada e incesante transformación de la ciencia. La infinita variedad de sus asuntos presta una inmensidad de matices a su estilo y se pliega a no menor diversidad de formas (*diálogos, discursos, memorias, epístolas, folletos, artículos, notas*, etc.). Merecen citarse en España las monografías escritas por el P. José Franco, el genial Mendoza Ríos, el sabio D. Antonio de Ulloa, D. Francisco de P. Canalejas y otros innumerables.

Por el aspecto intensivo, la Didáctica puede dividirse en *filosófica, histórica e ideal-histórica*.

La *Filosofía* o ciencia de lo permanente, exige como suprema condición literaria la claridad.

La corriente filosófica fluye paralela y un poco anterior a la corriente literaria. Los mayores filósofos españoles (Séneca, San Isidoro, Averroes, el originalísimo Tofail, Maimónides, el profundo Gebirol, Lulio, Fox Morcillo, etcétera), no escribieron en nuestra lengua, y sólo en tiempos modernos se ha escrito en español por Balmes, Ceballos, Pérez y López, Castro (Federico), etc.

La *Historia*, para la Literatura, es la artística narración de los hechos transcendentales, realizados por el hombre en el tiempo para el cumplimiento de su fin.

La Historia es en sí una ciencia; pero dominando la espontaneidad en su forma y existiendo una armonía entre ésta y la concepción del historiador, es también un arte, por lo cual nace unida a la Poesía en la infancia de las sociedades.

Más que un maestro, el historiador debe ser un mago que nos convierta en coetáneo de los sucesos y conciudadano de los personajes.

El plan de la Historia, la forma de exposición elegida, la interpretación y pintura de los caracteres, las arengas fingidas que suele el historiador poner en boca de sus personajes para revelar mejor su condición personal e íntima, suponen otras tantas operaciones artísticas, que patentizan los estrechos vínculos existentes entre la Ciencia y el Arte.

El estilo de la Historia guardará relación con el asunto que se narre y la extensión que se dé a la obra. Sea cualquiera su forma, hay que pedir a la Historia, en primer lugar, verdad, para el conocimiento, y belleza, para el arte; al historiador, imparcialidad y método.

La humana condición, apasionada hasta sin darse cuenta, suele imponerse a la ecuanimidad del narrador; por eso

todos los historiadores nos prometen la verdad, y, como dijo el crítico, «pas un ne la donne sans la déguiser».

La Historia, confundida con la poesía en sus comienzos, no se emancipa en realidad hasta Heródoto, con razón llamado el padre de la Historia. La Grecia fué cuna de magnos historiadores, distinguiéndose Heródoto por su inteligente iniciativa, Tucídides y Jenofonte por su gravedad y pericia, Polibio por su espíritu filosófico, Dionisio de Halicarnaso y Diodoro de Sicilia por su prolijidad y Plutarco por su alteza moral. Roma ofrece brillante serie de historiadores: César, Salustio, Suetonio, Tito Livio y Tácito. Durante la Edad Media la crónica substituye a los demás géneros históricos. La edad moderna ha sido fecunda en grandes historiadores: Bossuet, Voltaire y los Michelet en Francia, Vico y César Cantú en Italia, Herder, Mommsen y Curtius en Alemania y Macauley en Inglaterra.

Prescindiendo de las crónicas escritas en latín, la Historia comienza en nuestra literatura por las dos obras atribuidas a D. Alonso el Sabio, tituladas *Crónica General de España* y *Grand e General Estoria*, la primera traducida de las crónicas de Lucas de Tuy y del arzobispo D. Rodrigo; la segunda sacada de fuentes semíticas y de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En el siglo xiv la Historia se emancipa del elemento oriental y busca la imitación de los historiadores romanos. Así se nota en las Crónicas del falaz y taimado Pero López de Ayala. Mas el primer puesto en la Edad Media pertenece a los historiadores catalanes; a saber, el autor, sea quien fuere, de las *Hazañas del inclito rey D. Jaime I*; Bernat Desclot, autor de las *Crónicas de Cataluña*; Bernat Descoll, verdadero redactor de la *Crónica* atribuida al cruel Pedro IV, y Ramón Muntaner, que escribió la *Crónica* de seis reinados, desde Pedro II hasta Alfonso IV. En el siglo xvi florecieron en España el magnífico caballero D. Pedro de

Mejía, que compuso la *Historia imperial y cesárea* y la *Historia del Emperador Carlos V*; D. Luis del Mármol, a quien debemos la *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* y el Padre Juan de Mariana, que compuso su *Historia de España*.

En este siglo y el siguiente se distingue un grupo de historiadores conocido por el título de historiadores de Indias. Casi todos ofrecen excelentes modelos literarios, a excepción de Fernández de Oviedo, cuya obra sin plan ni método confunde al lector, y de Díaz del Castillo, vulgar soldado que compuso una *Historia de la conquista de Méjico*, infamemente escrita y sin otro fin que darse importancia. En cambio merecen elogios por distintos conceptos la *Historia General de las Indias*, por el inmortal Bartolomé de las Casas; la *Conquista del Perú*, por Pedro Cieza de León; la *Historia de la conquista de Méjico*, por Solís, aunque más parecida a un poema que a una relación histórica, y, literariamente, sobre todas, la *Historia General de las Indias* y la *Conquista de Méjico*, por Francisco López de Gómara, escrita con todo el aire y la amenidad de una historia de nuestros días.

En el siglo xvii, además de Solís, brillaron Moncada, por su *Expedición de catalanes contra turcos y griegos*; Coloma, por su *Historia de las guerras de los Estados bajos*, y principalmente el portugués Francisco Manuel de Melo, por su hábil *Historia de la guerra de Cataluña*.

Poco exigentes los antiguos, se conformaban con la historia *ad narrandum*, y casi se conformaban con las biografías de los reyes, a que llamaba Diderot «el martirologio de los pueblos»; pero ya en el siglo xviii la crítica exigió pruebas y juicios de lo narrado, y la Historia se convirtió en *ad probandum*. En tal criterio se inspiró Masdeu para su importante *Historia crítica de España*, y, con más o menos acierto, el Padre Flórez, para su *Historia Sagrada* y D. Juan B. Muñoz, para su *Historia del Nuevo Mundo*.

En la pasada centuria vieron la luz la *Historia de España* de D. Modesto Lafuente, un tanto precipitada en su ejecución, y varias historias de ramas científicas, tan importantes algunas como la no concluída *Historia de la Literatura Española*, por D. José Amador de los Ríos. Entre los analistas clásicos, supera a todos el docto y sesudo autor de *Los Anales de Sevilla*, D. Diego Ortiz de Zúñiga.

A esfera, si más modesta, no menos útil del género histórico, corresponden las Biografías y Memorias.

La *Biografía* (*βίος*, *vita*, *mores* y *γράφω*, *escribo*) poderoso auxiliar de la Historia, relata la vida de un personaje. No desconocieron las biografías los antiguos y nos legaron acabados modelos en las *Vidas de hombres ilustres*, de Cornelio Nepote; las *Vidas paralelas*, de Plutarco; la *Vida de Agrícola*, de Tácito, y otros, aunque no alcanzó el género entre ellos la vitalidad e importancia que en la literatura moderna.

Las *Memorias*, forma íntima de la historiografía, relatan sucesos presenciados por el autor, y transmiten a la posteridad datos preciosos no siempre conocidos en sí, en sus causas o en sus detalles. Escasísimos ejemplares y conatos nos quedan de griegos y latinos. El apogeo del género pertenece a la literatura francesa, la más copiosa y opulenta de recuerdos autobiográficos.

La *Filosofía de la Historia* es la ciencia que refiere los hechos a sus causas, o, si se quiere, la biología fundamental de la humanidad. Los antiguos distinguían la historia, simple relato, de la que estudia las razones de la fenomenología, llamando a aquélla *ad narrandum* y a ésta *ad probandum*. Tal vez la iniciación de la historia filosófica corresponde a S. Agustín, que creía toda la evolución humana mera preparación para la venida de Jesucristo, mas la consolidación del estudio científico de los hechos no se acometió sistemáticamente hasta Bossuet y Vico.

La Filosofía de la Historia tiene tantas divisiones como

varios pueden ser los hechos a que su reflexión se aplica. Si los hechos pertenecen a la Historia de la Literatura, nace la Filosofía de la Historia literaria, una de cuyas aplicaciones es la Crítica.

Crítica, de *κρίνω*, *judico*, es la apreciación de las bellezas literarias, aplicándoles el criterio del ideal.

La misión de la Crítica consiste en la depuración del gusto, impulsando la producción artística por los senderos de la perfección. Para todo otro fin debe la crítica enmudecer.

Considerada como obra de arte, resalta la inexactitud del alejandrino de Destouches.

La critique est aisée et l'art est difficile.

Más cerca de la verdad se sentiría quien pensara con Levis que *la critique n'est pas aisée, mais l'art est plus difficile*.

El sentido especial de la Crítica es el *gusto* o sentido de lo bello. El crítico ha de ser, ante todo, un artista, sin que por eso creamos con el vulgo que está obligado a escribir obras superiores a las criticadas. Después de esta condición fundamental, valdrá tanto más el crítico, cuanto más profundos y extensos sean sus conocimientos, y cuanto más desapasionado se muestre en la emisión de sus juicios.

La crítica, obra artística y empresa moralizadora, debe mostrar en la dignidad de su forma lo augusto de su naturaleza, desenvolviéndose siempre noble y digna en su estilo, sin descender al cieno de la diatriba o de la mal intencionada ironía. La crítica mordaz aflige más que daña; la científica raya en verdadero sacerdocio.

V

Transición de la Poesía a la Oratoria

Novela es la narración artística de sucesos imaginarios por medio de la palabra prosada.

Su propia esfera se mece en ese mundo intermedio entre lo real y lo fantástico.

La novela, aunque encierra elementos poéticos, como los contienen también todos los géneros literarios y artísticos y aun las bellezas naturales, no es la Poesía, de la cual difiere por no proponerse la pura especificación de lo bello, por el modo de la concepción, y porque su idea, no siendo poética en sí, no necesita el lenguaje rítmico natural de la Poesía. Además, el prosaísmo del lenguaje refluye a su vez sobre la concepción de la forma, arrebatándole caracteres de idealidad, lo que expone este género, dice Canalejas, a las bastardías aparecidas en los últimos tiempos.

Tampoco se confunde la Novela con la Oratoria, porque en ésta no hay creación de formas sensibles, por más que ambas convengan en que su finalidad no es ya la belleza pura de la Poesía; concierten en que ni una ni otra supone el estado total de inspiración, y coincidan en el empleo de la prosa como elemento de expresión.

La acción, los caracteres y el desenlace, tienen en la Novela mucho parecido con la acción, los caracteres y el desenlace dramático, lo cual muestra una vez más el error de Byron, al considerar la Novela como género épico, pues se halla infinitamente más cerca del dramático. Mas como al fin la Novela no es poesía, sus caracteres están más próximos a la realidad común que los dramáticos, y su acción adolece también de menos animación y grandeza.

Remontándonos al origen, la Novela, como todos los géneros literarios, deriva de la épica, primitivo molde de

la poesía; pero conviene observar que, tanto este género como el dramático, proceden, no del fundamental pensamiento épico, sino de los episodios y manifestaciones fragmentarias; por eso teatro y novela son hermanos. Pudiéramos decir que el teatro es la novela en acción, presenciada, y la novela, el teatro a domicilio, leído.

El fin de la Novela, como el de todo arte bello, está circunscrito a la especificación de la belleza propia de su índole y grado; pero, más próxima que la Poesía de la vida ordinaria, puede acentuar el elemento ético que reside latente en el fondo de toda obra bella. No siendo por su naturaleza obra moral ni científica, debe servir de deleite al espíritu, no de alimento.

La *Alta novela* nos presenta el cuadro de las ideas y pasiones que se desarrollan en la sociedad selecta, no entendiéndose por tal la sociedad rica o aristocrática, sino la parte más escogida por su inteligencia, moralidad y demás condiciones, que elevan a los seres humanos sobre el nivel de sus semejantes.

La *Novela picaresca* nos ofrece la pintura de las pasiones ruines y pequeñas, de los vicios inmundos que corroen las capas inferiores de la sociedad. Este es un género exclusivamente español, pues en las demás literaturas no aparecen más que ensayos aislados o imitaciones de las obras españolas. Entre *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes; *El pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y *Manon Lescaut*, de Prévost o *Le ventre de París*, de Zola, nosotros preferimos sin vacilación los modelos españoles.

La *Novela social*, en el amplio sentido de la palabra, sintética por su esencia, aspira a presentar un espejo de la sociedad, reflejando lo bueno y lo malo, lo noble y lo ruín, todo mezclado y coexistente como en la vida social nos aparece. Así resulta en las novelas de Vélez de Guevara (*El Diablo Cojuelo*), Fernández de Ribera (*Los anteojos de mejor vista* y *El mesón del mundo*), Lesage (*Gil Blas*), Víc-

tor Hugo (*Los Miserables*), Carlos Dickens (*El grillo del hogar*), Coloma (*Pequeñeces*), etc.

Ensayos inferiores del género novelesco se pueden estimar los *cuentos*, que son novelas en miniatura, y los estudios y artículos de costumbres.

Todos los pueblos, dijo Chateaubriand, comienzan por la poesía y concluyen por la novela; pero los hechos han desmentido su afirmación, *ab initio* incompatible con la naturaleza de los géneros, al mostrar el frecuente cultivo de la novela y el cuento en el antiguo Egipto.

La Novela, coetánea de la senectud de la literatura clásica, carece de interés en Grecia y en Roma; en la Edad Media se desenvuelve ampliamente en forma de libros de caballería, degenera en pastoril y sentimental o bien adopta caracteres satíricos o didácticos como en *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais; en Italia se muestra graciosa, ligera y licenciosa como en el *Decamerone* de Boccaccio, y en España aparece, ya en forma seria, como en las *Novelas ejemplares* de Cervantes; ya con sátira profunda y vista de águila, como en el inmortal *Don Quijote*; ya picaresca y retozona, constituyendo un género especial, casi exclusivo de la literatura española, en que brillarán eternamente Mateo Alemán, el rondeño Vicente Espinel y el mismo Cervantes. Felicísimos brotes de novela social nos ofrecen Vélez de Guevara y Rodrigo Fernández de Ribera en sus bellísimas obras ya citadas.

El siglo de la Novela ha sido el siglo xix. Por eso el duque de Rivas sostenía que «ese ramo de literatura había obscurecido y desbancado a los demás». Más adecuada que otros géneros literarios a la índole de la vida moderna, ha brillado en Francia con Dumas, Sué, Hugo, Balzac, Féval, Feuillet, Verne y otros mil; en Inglaterra (ya ilustrada por el *Gulliver*, de Swift, la *Pamela* de Richardson, y *El Vicario de Wakefield* de Goldsmith) con Dickens, Disraeli, Bullwer-Litton y Thackeray; en América con Fe-

nimore Cooper, Edgar Poè, e inimitable Washington Irving, autor de *Los cuentos de la Alhambra*, y la filantrópica Mrs. Beecher Stowe; en Alemania con Goethe, Hoffmann y Freytag; en Italia con Hugo Fóscolo, Manzoni, d'Azeglio y Silvio Pellico; en Hungría con Maur Jokai; en Portugal con Herculano, y en España, sin mencionar los que aun viven, con Alarcón (*El sombrero de tres picos, El final de Norma, La pródiga, El escándalo*), Fernán Caballero (*La gaviota, etc.*), Valera (*Pepita Jiménez, El Comendador Mendoza y Las ilusiones del Dr. Faustino*, que son las mejores) y Bécquer en sus admirables cuentos.

VI

Transición de la Didáctica a la Oratoria

Epistolografía. Una carta (*absentium mutuus sermo*) es un breve discurso escrito, dirigido por un sujeto a otro o al público. El género epistolar ha perdido hoy su antigua importancia, porque en la agitada vida moderna no se dispone del sosiego y solaz con que los antiguos redactaban sus cartas. La epístola moderna es breve, concreta, y no siempre escrita por el firmante. Aun los autógrafos participan más de la espontaneidad que del arte.

Sólo podemos considerar hoy como epístolas literarias las que se escriben para la publicidad. Estas cartas ofrecen una de las formas intermedias entre la Didáctica y la Oratoria, porque su fondo contiene siempre alguna instrucción o información, y su forma es análoga a la del discurso, cuya distribución y desarrollo le conviene con toda exactitud. Todos los asuntos pueden ser tratados en forma epistolar, circunstancia que permite al autor emplear una gran variedad de estilos, sin más que una regla común, a saber: que la forma de todo estilo epistolar se ajuste a una sencilla y elegante naturalidad, no reñida con las galas y primores de la dicción.

La antigüedad clásica nos legó los epistolarios de Cicerón, Séneca y Plinio el Joven. Francia se enorgullece con las cartas de Mad. de Sevigné. En España han visto la luz preciosas colecciones de cartas familiares, políticas y literarias. Ningunas tan graciosas y animadas como las del obispo D. Juan de la Sal. Entre las modernas merecen preferente lugar las cartas del *Filósofo Rancio*, seudónimo del P. Alvarado; las dirigidas *A un escéptico* por Jaime Balme, y en días más cercanos, las sugestivas *Cartas* de Bécquer y las *Cartas de un testigo de la guerra de Africa* de Alarcón.

Otra forma intermedia es el *periodismo*. El periódico, *archivo de bagatelas*, que decía Voltaire, debe en su fondo doctrinal considerarse como discurso escrito y dirigido al público sobre un tema instructivo en que el autor se propone, como el orador, convencer y persuadir. El periodismo diario es factor social importantísimo, pero carece de interés literario, salvo en ciertas Revistas escogidas, porque la rapidez con que se redactan los periódicos, y el no exigir categoría literaria a los periodistas, son causas de que contribuya más eficazmente a la corrupción del idioma, a la perversión del gusto y a erigir en modelos las medianías, que no a dirigir la opinión hacia los verdaderos ideales.

El reciente carácter predominantemente informativo adquirido por la Prensa de gran circulación ha aumentado su valor mercantil a expensas del literario. La necesidad de halagar al público que paga no permite la sinceridad del redactor, que supedita su gusto a la afición de sus lectores.

VII

La Oratoria

La *Oratoria* es el arte de la elocuencia, o sea la exposición de un pensamiento en forma artística imperfecta. Se diferencia de la Poesía en que no tiene por fondo la Belleza

misma, en que el juego de las facultades psíquicas no se mueve libre ni espontáneo, sino reflexivo, y en que no emplea ni puede emplear la palabra rítmica. Un discurso en verso es irracional, antiartístico y forzosamente ha de resultar un fracaso, como sucedió con el discurso de recepción leído en la Academia francesa por Crébillon y el de Zorrilla en la Academia Española. Mas, aunque el propósito imponga al discurso una dirección inevitable, siempre queda espacio a las facultades artísticas para herir el sentimiento, deslumbrar con imágenes y arrastrar el ánimo por una cadencia armoniosa y progresiva. En este concepto, y sin dar más alcance a la idea, puede considerarse a la Oratoria arte sintético con relación a la Poesía y a la Didáctica.

El fondo de la oratoria es un pensamiento moral, religioso, político, etc.; su forma, discursiva y prosaica; su fin, la persuasión; sus medios, el raciocinio, la imagen y la armonía del lenguaje.

La palabra oratoria se distingue de la poética por su menor elevación y por la ausencia del verso, y se diferencia de la palabra vulgar por ser más escogida y elevada.

La *elocuencia* es el don de la persuasión. La verbosidad, la facilidad de expresarse, la afluencia de palabras, no ha de estimarse cualidad artística. El hombre locuaz es rara vez elocuente. Elocuencia y verbosidad son innatas. ¡Qué inmenso error el antiguo aforismo *Fiunt oratores, nascuntur poetæ!* El orador artista nace, no se hace.

Consiste su virtud en que el auditorio oiga y entienda sin fatiga y con deleite; su arte, en establecer la correspondencia entre el alma del orador y la del público; su efecto artístico, en substituir el pensamiento y el corazón de los oyentes por la idea y el sentimiento del orador.

Claramente resaltan las diferencias entre la Elocuencia y la Oratoria: aquélla es una excelencia natural, una virtud que, como decía Labruyère, *nous rend maîtres du cœur et*

de l'esprit des autres; ésta un género literario, la ciencia y el arte de la elocuencia.

La Oratoria escrita, es decir, los discursos compuestos en casa para leerlos solemnemente, es un subgénero en que el elemento lógico se sobrepone al patético, y la mayor corrección exigida al estilo compensa lo que pierde en vivacidad y en color. De todas suertes, el carácter de la elocuencia varía mucho según los asuntos, los públicos, las ocasiones y los lugares.

Necesita el orador las condiciones afectivas, intelectuales y morales propias de todo autor, y en especial, memoria, claridad de raciocinio, serenidad de ánimo, conocimiento del auditorio y reputación de honradez (*vir bonus peritus dicendi*).

Las condiciones *físicas* no plantean un problema literario: o se tienen o no se tienen. Si algo puede intentarse para mejorar las condiciones defectuosas, hay que dejar la palabra, ya a la Física, ya a la Higiene, ya a la Pedagogía somatológica. La Literatura sólo puede aconsejar que, mediante el buen sentido y la experiencia, se procure compensar en lo posible las imperfecciones naturales con los méritos artísticos, y presentarse siempre con modestia y urbanidad, porque la altanería es de suyo antipática, y un carácter soez no da el mejor indicio de complexión artística.

La *declamación*, que se dirige a facilitar los efectos de la palabra, requiere detenido estudio de los tonos, las pausas y la especial y viril melodía del lenguaje oratorio. La *mímica*, a que Demóstenes otorgaba capital importancia, no es ni puede ser más que el reflejo del espíritu, a cuyo servicio pone cuantos recursos atesora. La regla única de la acción o elocuencia *corporis*, que los antiguos colocaban al lado de la elocuencia *verbi*, es la naturalidad; si la mímica degenera en violenta, el efecto resulta contraproducente. Desgraciado orador el que haya de confiar el éxito de sus

discursos a los ademanes, movimientos y gestos. Tales recursos parecen propios de las inferiores categorías sociales o de pueblos primitivos que no saben exteriorizar el sentimiento sin el concurso de la acción.

Pero, interin los públicos no alcancen mayor elevación psíquica, conviene cuidar la acción, pues, como decía San Bernardo: «No tanto suelen atender los hombres a lo que dices o con qué palabras lo dices, cuanto al rostro y acción con que lo dices.» (Ep. LXVI.)

Las enunciadas artes auxiliares gozan de incontestable valor en el discurso, pero su empleo difiere según las relaciones que unen al orador con su público. La prudencia dará siempre el criterio decisivo en todos los problemas de la oratoria. A medida que orador y público se tornan más inteligentes y cultos, va perdiendo importancia la mímica y ganando precio la verdadera elocuencia, es decir, la razón, la sensibilidad y la gallardía del lenguaje.

Ya hemos indicado lo que es el *discurso*, la obra del orador. Como toda producción artística, el discurso ha de ser *uno*, y a esta unidad esencial y formal han de referirse todas sus partes; mas, como el discurso se desenvuelve en el tiempo, los preceptistas han señalado varios momentos en la unidad de su interior contenido.

Comienza el discurso por el *exordio*, que es el preámbulo, y sirve para establecer la comunicación entre el orador y el público. El exordio puede ser de *materia*, cuando no se necesita otra preparación; de *justificación*, cuando el orador se aprovecha de él para legitimar el acto de dirigir la palabra al auditorio, o de *preparación afectiva*, cuando el orador procura atraerse desde luego las simpatías del público a favor de su causa, esto es, *reddere auditorem benevolum, attentum et docilem*. Los críticos citan por modelo de exordios el de Bossuet en la oración fúnebre por la reina de Inglaterra. *Exabrupto* es el exordio que se produce con extraordinaria vehemencia, de manera brusca e in-

esperada. Supone este exordio una completa preocupación en el orador y un previo conocimiento del asunto en el auditorio.

La segunda parte del discurso es la *proposición* o enunciación del asunto que se va a tratar. La tercera, no esencial en toda disertación, sí en algunas, es la *distribución* en que el orador traza el itinerario del camino que ha de recorrer. Viene después la *confirmación*, momento crítico de la composición, destinada a probar la tesis sustentada y, en fin, el *epílogo* o resumen y término del discurso, parte, si no la más principal, la más artística. El epílogo se llama *peroración*, cuando el orador dirige una última y suprema apelación al sentimiento del auditorio, procurando dejar en él una impresión simpática y profunda. Demóstenes, Cicerón (*pro Milone*) y Bossuet nos ofrecen inolvidables ejemplos.

La razón y la pasión: he aquí las dos grandes armas de la elocuencia; el estudio de los lugares comunes, tan encomiado por los preceptistas, sólo aprovecha a oradores también comunes; son las muletas de la nulidad o de la medianía.

El efecto de la oratoria es quizá más hondo, más eficaz que el ocasionado por los demás géneros literarios; en cambio, pasa más fugaz, porque la palabra se pierde en el espacio, la emoción se desvanece en el ánimo, el recuerdo se extingue en la memoria y la impresión, como la estela de los buques, se borra, a pesar del vigor con que la poderosa quilla la trazara. Algo ha remediado el progreso, merced a la taquigrafía y a la imprenta, la fugacidad del arte oratorio; acaso más perfeccionado el fonógrafo, o no sospechados inventos de la ciencia, vengán a dar estabilidad a una de las más hermosas y nobles manifestaciones del espíritu humano.

La elocuencia, más que ningún arte, necesita para florecer la atmósfera de la libertad. La voz del orador no se

escucha en las despóticas sociedades orientales, y aun bajo el mismo cielo de Grecia, permanece muda en aquellas regiones tiránicamente organizadas.

Atenas, metrópoli intelectual, república gobernada con la intervención del pueblo, ofrecía suelo abonado para el desenvolvimiento de la oratoria; porque este arte, sin trabas y sin miedo, era a la vez una gloria y un arma, un factor de gobierno y una esperanza de encumbramiento abierta a la inteligencia individual. Pisístrato y Pericles son los dos grandes oradores del primer período; los sofistas estudian y enseñan con minuciosa prolijidad los recursos de la Retórica, y, al fin, aparecen los dos colosos de la elocuencia, Demóstenes y Esquines, después de los cuales, herida la libertad, desmaya la inspiración y languidece la tribuna.

La democracia romana ostenta no menos brillante serie de oradores, desde Craso y Antonio, tocando a su cumbre con la arrebatadora palabra de Cicerón. Todavía al desmoronarse el Imperio, resuena la voz del ilustre Símaco, cuyos últimos elegiacos acentos dan el adiós de la historia a una risueña civilización que había arrullado por espacio de muchos siglos la vida de la humanidad.

El Cristianismo engendró una nueva especie de elocuencia con sus apologías, sermones, homilías y controversias, sobresaliendo el genial San Agustín y el florido San Juan Crisóstomo.

Aletargada durante la Edad Media, renace la elocuencia en los siglos de oro, distinguiéndose en Francia Bossuet, Massillon, Fléchier y Bourdaloue, y en España, Fray Luis de Granada, figura tan grande y tan simpática, que no nos atrevemos, después de él, a nombrar otros oradores, temerosos de que ningún renombre pueda resistir semejante comparación.

De nuevo decayó la oratoria hasta la Revolución francesa. En aquella explosión de grandezas donde nada fué

pequeño, ni la virtud ni el crimen, la elocuencia volvió a ser lo que en Atenas había sido. Innumerables oradores surgieron en aquel estremecimiento nacional, distinguiéndose sobre todos Mirabeau por el ímpetu arrollador de su palabra; Vergniaud por lo dulce y sentido de su inspiración. En el parlamento inglés se distinguieron Fox, Pitt, Sheridan y O'Connell. Al régimen parlamentario en España, desde las Cortes de Cádiz hasta la revolución de 1868, se debe la aparición de oradores notabilísimos, tales como Argüelles, Muñoz Torrero, Martínez de la Rosa, Donoso Cortés, D. Joaquín María López, D. Manuel Cortina, D. Francisco Pacheco, González Bravo y el conde de San Luis, y a las Cortes Constituyentes de 1869 otra nueva generación de oradores, tan meritoria si nó superior, donde brillaron Castelar, Aparisi y Guijarro, Martos, D. Nicolás M.^a Rivero, Cánovas, López de Ayala, Salmerón, Pi y Margall, Canalejas y otros, que, por no hacer la enumeración prolija, o porque aún no pertenecen a la historia, nos abstenemos de mencionar.

Dividían los antiguos la elocuencia en *demostrativa*, *deliberativa* y *judicial*, distribución que la crítica tachó de deficiente, y la preceptiva al uso substituyó con otra no menos infundada, distinguiendo tres formas oratorias: la *sagrada*, la *política* y la *forense*.

Fácil es comprender que la nueva división, tomada de un accidente y no de la esencia misma del arte, era tan anti-científica como la clásica. ¿Qué quiere decir oratoria sagrada? ¿Que versa sobre asuntos del orden religioso? ¿Y qué conceptos de unidad ha de formular la ciencia, ni qué preceptos de universal aplicación ha de dictar el arte, si entre los hechos de la oratoria sagrada no hay más ley de unidad que este adjetivo? ¿Es igual la oratoria de controversia que el panegírico de un santo? Y así los restantes órdenes. ¿Es lo mismo el discurso político de la plaza pública, entre el hervor de la muchedumbre y el rugir de l

pasiones, que el discurso político en que se impugnan o defienden las cifras de un presupuesto? ¿Habla lo mismo el abogado cuando disputa al verdugo la vida de un reo que cuando demuestra la validez de un testamento o la eficacia de un pagaré?

Además, ¿cómo clasificar inmensa copia de discursos que no corresponden al púlpito, a la tribuna ni al foro? Ya se había notado esta deficiencia, y algunos habían propuesto un nuevo género, la oratoria *académica*; otros autores proponían añadir la oratoria *militar*, y así se hubiera lógicamente continuado agregando géneros, según los infinitos accidentes que rodean a la obra oratoria.

No sería ilógico dividir el arte del orador con el criterio de la finalidad; pero esta división, más profunda y científica, no serviría gran cosa a la Preceptiva y resultaría muy complicada para la Pedagogía.

Si lo que estudia la Literatura es la expresión de la belleza por la palabra, se nos antoja que la división, a un tiempo más científica y más sencilla, será la que adopte por criterio el medio artístico empleado por el orador. ¿Cuáles son estos recursos de que el orador dispone para realizar el fin de la elocuencia? La *demostración*, que va derecha a la inteligencia y por su propia fuerza la somete, y la *pasión*, que enardece el ánimo, arrastra la voluntad y subyuga el corazón. De aquí, de esta distinción real, arranca la verdadera división de la oratoria en tres géneros:

Oratoria demostrativa, que se dirige a convencer, sencilla y clara en sus formas, limpia en su estilo, tan aplicable al púlpito, cuando en él se discuten friamente los problemas morales y religiosos, como al foro o al parlamento, cuando se ventilan asuntos de Derecho civil, de Economía y de cuantas materias relegan a lugar secundario los arranques del sentimiento.

Oratoria patética, dirigida a conmover, vehemente en su estilo, arrebatada en sus vuelos, cuya ley es la oportu-

nidad y cuyo fin inmediato establecer corrientes de simpatía, común atmósfera pasional, entre el orador y el auditorio. Las reglas que la Preceptiva dicte para la oratoria patética, se aplican por igual al *panegírico* (sermón o discurso de alabanza) del predicador, a la *invectiva* (discurso de violenta impugnación y a veces ultrajante) del tribuno, a la *gratulatoria* del favorecido y a la lucha del abogado contra la injusticia. En todo caso debe el orador abrir las compuertas al sentimiento. *Pectus est quod dissertos facit.*

Oratoria compuesta. Los anteriores términos no se excluyen en absoluto. No hay materia en que no pueda resonar la nota de la emoción, ni apasionamiento incompatible con cierto elemento dialéctico; pero se dicen puramente arte demostrativo o patético, porque el uno predomina y el otro ocupa lugar muy relativo. No obstante, hay veces, acaso las más, en que el orador necesita por igual de ambos recursos: de la dialéctica, para preparar la inteligencia y reducirla; de la emoción, para mover el sentimiento e impulsar la voluntad al voto o a la acción. Sin corazón no hay elocuencia. Cuando la razón domina perfectamente el asunto y el orador lo ve además como artista, sintiendo los deslumbramientos de su belleza y uniéndose a él con todo su espíritu, la prueba y el sentimiento se producen armónicamente, sin que el público pueda darse cuenta de si está más convencido que arrebatado, o más entusiasmado que convencido. Este punto sintético, llamado *persuasión*, marca el punto supremo del esfuerzo oratorio, y la expresión más perfecta y artística de la elocuencia.

VIII

Relaciones laterales de los géneros entre sí

A. *Relación de la Didáctica con la Novela.* El punto de esta relación se representa por el *cuento moral*, narración novelesca de sucesos, subordinada al fin moral que se propone el autor.

Más didáctica aún se presenta la novela *científica*, narración en que personajes y episodios dan pretexto para divulgar los principios de la ciencia. Este género, casi completamente moderno, ha tenido su verdadero apóstol en Julio Verne. Sin embargo, en nuestra literatura, existían ya gloriosos antecedentes; la preciosa novela económica del siglo xvi *Labricio Portundo*, de D. Luis de Mejía, y la relación geográfica *Andanzas y viajes de Pero Tafur*, que si no puede llamarse propiamente novela, se lee con tanto agrado e interés cual si fuera obra totalmente de imaginación.

Por el contrario, en la novela *histórica*, que debe ofrecernos una crónica viva, iluminada y vibrante, la enseñanza es indirecta y el elemento didáctico se supedita a la concepción superior del novelista. El historiador narra y estudia el fenómeno, el novelista dibuja el ideal.

La novela histórica toma de la Historia los elementos que le convienen; sus personajes pueden ser todos históricos, o serlo unos y otros no; sus situaciones pueden ser históricas y de pura imaginación artísticamente combinadas, y aun los mismos episodios históricos pueden sufrir alteración en sus detalles, siempre que lo esencial del hecho se conforme a la verdad conocida.

La ley total de la Novela histórica, puesto que se trata de una composición artística con elementos históricos, es que la concepción domina a la historia; mas no puede contradecirla o adulterarla. Si tal hiciera, sería una novela fantástica.

Tiéndose por rey de la novela histórica a Walter Scott y en más cercanos días a Alejandro Dumas que, a falta de otras condiciones, posee y maneja como nadie el secreto de la amenidad; mas ya en España teníamos un bellissimo ejemplar en *Las Guerras civiles de Granada*, por Pérez de Hita. En nuestros días, Fernández y González, superior en fantasía y complexión artística a cuantos han ensayado la novela histórica, nos ha dejado dos bellísimas creaciones en *Men Rodríguez de Sanabria* y *El Cocinero de Su Majestad*.

B. *Relaciones de la Didáctica con el género epistolar*
Las epístolas didácticas, muy empleadas por los autores para exponer, difundir o discutir opiniones científicas, como han hecho en España Cascales, Feijóo, Balmes, Alvarado (*El Filósofo Rancio*) y otros, son verdaderas obras didácticas que, en cuanto escritas en forma epistolar, se someten a las reglas que la Preceptiva señala para este género, a saber, corta extensión, estilo limpio y dicción sencilla y elegante. Las del P. Alvarado nos parecen literariamente las mejores.

C. *Relaciones de la Novela con la Epistolografía.* Algunos novelistas han preferido narrar indirectamente la acción por medio de epístolas que mutuamente se dirigen los personajes, como hizo Richardson en su célebre *Pamela*, dando así al género novelesco una nueva forma, que se llama *Novela epistolar*, a que llama Villemain «la plus puissante, et pour ainsi dire, la plus vraie des illusions».

Otros autores, como el novelista andaluz D. Juan Valera en *Pepita Jiménez*, han mezclado la forma epistolar y la narrativa.

D. *Relaciones de la Historia con la Poesía.* Estos dos géneros, que ya se comunican en la épico-heroica, en las odas, epinicios, elegías, sátiras, tragedias y dramas, se colocan en más íntima unión, se compenetrán por entero, en los romances históricos, cuya serie ordenada constituye

los *romanceros*. En esta clase de poesía, los hechos y los hombres se depuran de lo que tienen de accidental o pasajero, queda sólo el ideal histórico desligado de lo exclusivamente individual y justifica la sentencia aristotélica de que la Poesía contiene más verdad que la Historia.

IX

Unidad y Porvenir de la Literatura

Tal crece la frondosa vegetación, la admirable fecundidad de la floresta literaria. La Belleza esparcida con la esencia divina por toda la Realidad, brota por doquiera como savia eterna y cubre de flores la haz inmensa de la Vida, que, sin ella, fuera horrible amargura y tristísimo desierto.

Inagotable el fondo de Belleza e infinita la sed de gozarla, los géneros indefinidamente se multiplican, se eclipsan, desaparecen, surgen, se modifican y se adaptan a las exigencias de los tiempos, de las razas, de los climas y de las sociedades. La estática no se compadece con la biología; todos los géneros literarios se muestran como formas transitorias, aun los llamados fundamentales, únicamente básicos en concepto de dirección; todos son, cual la realidad, matiz, proliferación y tránsito en torno de un ideal, eje y luz, razón y substancia.

La extensa y ordenada multifurcación de la actividad literaria, patentiza en cada instante la solidaridad de las formas de expresión y reproduce en cada florescencia la unidad de la Literatura que preside como alma universal de los géneros a su desenvolvimiento, nutriendo con la misma sangre la función de cada órgano y dando a tan maravilloso sistema único y sólido fundamento.

No menos que en el concepto esencial, la Literatura mantiene en el tiempo su unidad substancial sobre las historias parciales de los géneros literarios. Sea cual fuere la

forma temporal de su representación, el ideal literario se alza siempre el mismo, la suprema concepción de la Belleza divina, latente en el fondo de todas las literaturas, perseguido siempre, perfeccionándose sin cesar y jamás definitivamente realizado. La literatura simbólica lo concibe como unidad avasalladora y absorbente, la clásica como pureza y armonía de forma, la latino-bárbara como interna energía que destroza su propio molde. El Renacimiento vuelve los ojos a la perfección clásica, el moderno Romanticismo al espiritualismo medioeval, la edad contemporánea tantea la expresión adecuada de una idea que no ha podido concretar su cerebro, por lo cual vacila, se enciende en súbitos arrebatos o en mortales desmayos languidece, o bien, descontenta de sí misma, clava la pupila en el porvenir, y, desconcertada pitonisa, modula en su garganta confusas revelaciones y extraños ecos, ignorando qué divinidad la inspira. De todas suertes, nuestra fe en el porvenir sigue inquebrantable. Mientras más perfecta la humanidad, más alta, más pura será su concepción de la Belleza, más eficaces los resortes para reproducirla en forma sensible, y mientras más bella sea ella misma por la acción regeneradora del progreso, más en armonía vibrará su espíritu con aquella Belleza absoluta e infinita que sólo conocemos, como a Dios, por la razón desligada de mezquindades, por la grandeza de sus obras y por la magnitud de sus efectos.



ÍNDICE

	<u>Página.</u>
Prefacio a la tercera edición	7

LIBRO PRIMERO

Prolegómenos

Capítulo I.—Preliminar.

I.—Razón de este preliminar y su plan.....	9
II.—Concepto de la Literatura.....	10
III.—Fondo y forma de la Literatura.....	12
IV.—Utilidad y dignidad de los estudios literarios.....	16
V.—Dificultad del estudio de la Literatura.....	18

Capítulo II.—La Literatura en su subdistinción como ciencia y como arte.

I.—Cómo la Literatura es ciencia y arte.....	21
II.—La Literatura como ciencia.....	22
III.—La Literatura como arte.....	27
IV.—Ideal literario.....	30

Capítulo III.—Divisibilidad y divisiones de la Literatura.

I.—Divisibilidad de la Literatura.....	30
II.—Divisiones de la Literatura como ciencia.....	31
III.—Divisiones de la Literatura como arte.....	33
IV.—Correlación de las divisiones de la Literatura.....	40

Capítulo IV.—De la Preceptiva.

I.—Concepto de la Preceptiva.....	41
II.—Fuentes de conocer.....	42

	<u>Página.</u>
III.—La Preceptiva como ciencia y como arte.....	44
IV.—Valor artístico de la Preceptiva y utilidad de su estudio.	45
V.—Lugar de la Preceptiva en el organismo de la Ciencia y su relación con las demás ramas científicas.....	46
VI.—Doctrina del método y determinación del particular de nuestro estudio.....	47
VII.—Fondo y forma de la Preceptiva.....	49

Capítulo V.—Sucinta historia de la Preceptiva.

LIBRO SEGUNDO

Sujeto del Arte literario

Capítulo I.—El escritor.

I.—Condiciones naturales del escritor.....	74
II.—Educación del escritor.....	75

Capítulo II.—Continuación.

I.—Misión de cada facultad psíquica en la obra literaria...	79
II.—Inspiración.....	84
III.—Improvisación.....	85
IV.—Del Genio.....	87
V.—Del talento.....	88
VI.—Del ingenio.....	89
VII.—Del gusto.....	90
VIII.—Originalidad.....	92
IX.—Originalidad y traducción.....	95
X.—Imitación.....	99
XI.—Humor.....	101
XII.—Habilidad técnica.....	102

LIBRO TERCERO

Objeto del Arte literario

	<u>Página.</u>
<i>Capítulo I.—De la obra literaria.....</i>	104
<i>Capítulo II.—Condiciones de la obra literaria.</i>	
I.—Caracteres intrínsecos.....	108
II.—Relaciones mutuas entre las obras literarias y los tiempos y el medio social.....	111

LIBRO CUARTO

Contenido del Arte literario

<i>Capítulo I.—Del pensamiento.</i>	
I.—Contenido inmediato de la Literatura.....	112
II.—El pensamiento	113
III.—Los pensamientos: su definición literaria.....	113
IV.—Imposibilidad de enseñar a producirlos: condiciones que favorecen su producción.....	114
V.—Valor de los pensamientos según su oportunidad.....	115
<i>Capítulo II.—Condiciones literarias de los pensamientos.</i>	
I.—División de las condiciones.....	116
II.—Condiciones reales.....	117
III.—Condiciones formales de los pensamientos.....	121
IV.—Condiciones mixtas de los pensamientos.....	123

LIBRO QUINTO

La Palabra

<i>Capítulo I.—Del lenguaje.</i>	
I.—Del lenguaje en general.....	128
II.—Del lenguaje articulado.....	131

Capítulo II.—La palabra como expresión del espíritu humano.

I.—Naturaleza de la palabra.....	133
II.—Origen psicológico del lenguaje.....	136
III.—Correlación entre el pensamiento y los sonidos del lenguaje.....	138
IV.—La lengua universal.....	141
V.—Bibliografía de la lengua universal.....	153

Capítulo III.—Elementos de la palabra.

I.—La raíz.....	159
II.—Lo expresado.....	161
III.—Síntesis.....	162

Capítulo IV.—Biología del lenguaje.

I.—Carácter biológico.....	163
II.—Origen histórico del lenguaje.....	164
III.—Unidad y variedad del lenguaje.....	168
IV.—Vida interior del lenguaje.....	172
V.—Gramática.....	172
VI.—Modismos.....	174
VII.—Neologismos.....	177
VIII.—Arcaísmos.....	178
IX.—Síntesis.....	179

LIBRO SEXTO

El lenguaje como órgano de la Literatura

Capítulo I.—La palabra literaria.

I.—Palabra vulgar y palabra literaria.....	181
II.—Cualidades de la dicción literaria.....	183

Capítulo II.—Cláusulas.

I.—Idea de la cláusula.....	198
II.—División de las cláusulas.....	199
III.—Fundamento de la cláusula.....	201
IV.—Cualidades de las cláusulas.....	201

	<u>Página.</u>
<i>Capítulo III.—La Prosa.....</i>	208
<i>Capítulo IV.—El lenguaje poético.</i>	
I.—Fundamento de la versificación.....	209
II.—Versificación española.....	211

LIBRO SEPTIMO

El pensamiento en la palabra

Capítulo I.—Expresión directa y figurada.

I.—Sentido directo y figurado	235
II.—Naturaleza de las figuras.....	236
III.—División de las figuras.....	237
IV.—Del uso de las figuras.....	238
V.—Formas de los pensamientos.....	240
VI.—Elegancias.....	241
VII.—Tropos.....	243

Capítulo II.—Del estilo.

I.—Idea del estilo.....	246
II.—Cualidades y vicios del estilo.....	250

Capítulo III.—Continuación.

I.—Divisiones del estilo.....	263
II.—Posibilidad y medios de adquirir un buen estilo y de re- formarlo.....	267

LIBRO OCTAVO

Relación entre el sujeto y el objeto de la Literatura

<i>Capítulo único.—El escritor y la obra.....</i>	270
---	-----

LIBRO NOVENO

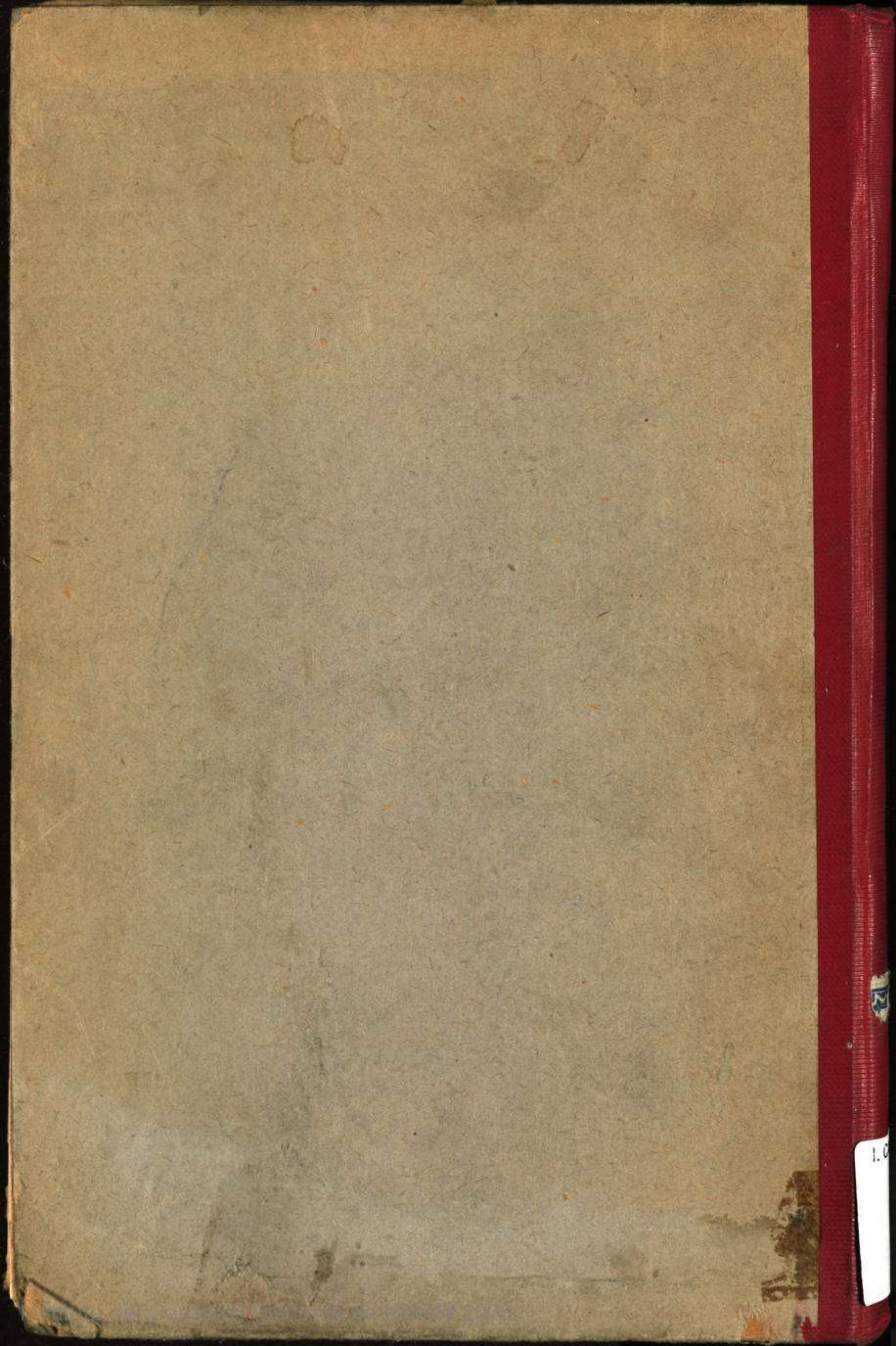
El público

I.—Fin inmediato del arte.....	278
II.—Del público y sus clases.....	279
III.—Influencia recíproca entre el público y la obra.....	282

LIBRO DÉCIMO

Capítulo único.

	<u>Página.</u>
I.—Preliminar.....	287
II.—Poesía.....	287
A.—Epica.....	299
B.—Transición de la Epica a la Lírica.....	310
C.—Poesía Lírica.....	315
D.—Transición de la Lírica a la Dramática.....	321
E.—Transición de la Epica a la Dramática.....	324
F.—Dramática.....	325
a.—Tragedia.....	329
b.—Transición de la Tragedia a la Comedia.....	333
c.—Comedia.....	334
d.—Transición de la Comedia al Drama.....	338
e.—Transición de la Tragedia al Drama.....	339
f.—Relación lateral de la Tragedia con la Comedia.....	339
g.—Drama.....	339
G.—Formas poéticas que determinan las relaciones laterales de la Poesía con las demás Bellas Artes.....	343
a.—Relación de la Poesía con las artes plásticas.....	343
b.—Relación de la Poesía con la Música.....	344
c.—Relación difusa de la Poesía con el conjunto de las artes.....	346
III.—Didascálica.....	347
IV.—Didáctica.....	351
V.—Transición de la Poesía a la Oratoria.....	358
VI.—Transición de la Didáctica a la Oratoria.....	361
VII.—La Oratoria.....	362
VIII.—Relaciones laterales de los géneros entre sí.....	371
A.—Relación de la Didáctica con la Novela.....	371
B.—Relaciones de la Didáctica con el género epistolar.....	372
C.—Relaciones de la Novela con la Epístola.....	372
D.—Relaciones de la Historia con la Poesía.....	372
IX.—Unidad y Porvenir de la Literatura.....	373





I. CARDENAL CISNEROS

T28-58

FONDO ANTIGUO

S. XIX-XX